



HAL
open science

D'un renoncement à l'autre : les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne chez Philippe Djian

Victor Daniel

► **To cite this version:**

Victor Daniel. D'un renoncement à l'autre : les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne chez Philippe Djian. Littératures. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL141 . tel-04563883

HAL Id: tel-04563883

<https://theses.hal.science/tel-04563883>

Submitted on 30 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 19

Centre de Recherche en Littérature Comparée

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littératures françaises

Présentée et soutenue par :

Victor DANIEL

le : 19 Décembre 2023

D'un renoncement à l'autre
Les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne chez
Philippe Djian

Sous la direction de :

M. Christian DOUMET – Directeur de recherche, Sorbonne Université LLSHS

Membres du jury :

M. Christian DOUMET – Directeur de recherche, Sorbonne Université LLSHS

M. Bruno BLANCKEMAN – Professeur des universités,
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme Caroline JULLIOT – Professeure des universités, Université Lyon 3

M. Stéphane CHAUDIER – Président du jury, Professeur des universités, Université de Lille

Remerciements

Je remercie M. Christian DOUMET, mon directeur de recherche, pour l'ensemble des conseils qu'il m'a prodigués ; je lui dois ce travail qui représente un important aboutissement personnel et je lui en suis profondément reconnaissant.

Je tiens également à remercier Mme Agathe NOVAK-LECHEVALIER, Maître de Conférence à l'Université de Paris X Nanterre, pour ses différentes suggestions ainsi que sa gentillesse et sa disponibilité.

Sommaire

Introduction générale	9
Vivre : Philippe Djian (première partie)	26
Introduction	26
I. « Je m'appelle Philippe Djian »	29
I. 1) « Au commencement était l'Émotion... »	31
I. 2) L'élaboration d'une popularité singulière.....	36
I. 3) ... facilite l'identification.....	37
I. 4) ... et favorise l'échange	38
I. 5) Sincèrement moderne... ..	40
I. 6) ... humblement exigeant	43
II. 50 contre 2	46
II. 1) L'Art du mauvais goût	47
II. 2) Ouvrir pour accueillir.....	49
a. Le cinéma	50
b. La musique	52
c. La pornographie	54
II. 3) ...décomplexer sans négligence	55
II. 4) Rire et (co)construire	58
II. 5) La métaphore de l'escalier.....	64
III. Des vertus du renoncement.....	66
III. 1) Le récit au service d'un réconfort universel... ..	66
III. 2) ... et du partage d'une expérience... ..	68
III. 3) ... nourrie d'un savoir ancestral	69
III. 4) La sagesse incarnée.....	71
III. 5) Des hauts et des bas	73
III. 6) Apprendre à s'en tirer... ..	77
III. 7) ...et célébrer le monde.....	79
III. 8) De l'acceptation de sa condition.....	84
III. 9) ...dépend le triomphe des épreuves	87

III. 10) Religion et humanisme : la conversion au renoncement	90
IV. Des vertus du doute.....	96
IV. 1) Dissociations, oppositions, dédoublements : l'élaboration de la polyphonie.....	98
a. La dissociation narrative	98
La dissociation narrative dans <i>50 contre 1</i>	98
La dissociation narrative dans <i>Crocodiles</i>	103
b. Les oppositions	105
c. Les dédoublements	108
IV. 2) D'enrichissantes contradictions.....	115
IV. 3) Enseignants, apprenants	117
IV. 4) Humble résistance, succès honorables.....	123
IV. 5) Le refus de décourager	132
IV. 6) Développements romanesques, suspensions poétiques	135
V. Collectif littéraire contre collectif social : le renouvellement d'une force intemporelle face aux menaces contemporaines.....	138
V. 1) Par-delà le doute : la transmission littéraire	139
V. 2) Le danger ambiant.....	146
V. 3) Le travail aliénant à l'ère du capitalisme triomphant.....	149
VI. Un édifice fragile	152
VI. 1) Un succès menaçant	154
a. Le succès avant <i>Maudit manège</i>	154
b. Le succès dans <i>Maudit manège</i>	156
c. Le succès après <i>Maudit manège</i>	159
VI. 2) La récupération, un spectre bien réel.....	169
VI. 3) Dissociations accentuées	173
VI. 4) Un édifice qui prend l'eau.....	176
VI. 5) ...une existence qui épuise.....	178
VI. 6) Le risque du silence	183
VI. 7) « L'humour est plus précieux que la blancheur du lys »	186
VI. 8) Avant Houellebecq, contre Houellebecq.....	188
Conclusion.....	193

Survivre : Michel Houellebecq	194
Introduction	194
I. Le renoncement houellebecquien : un programme et une première expérience	195
I. 1) H.P. Lovecraft, Contre le monde, contre la vie	195
I. 2) Rester vivant.....	197
I. 3) <i>Extension du domaine de la lutte</i> : l'expérience truquée	202
a. La connaissance inutile	202
b. Le héraut houellebecquien	207
c. Un laboratoire en trompe-l'œil	212
II. Au bout du compte, une autre preuve : la poésie houellebecquienne	221
II. 1) La place de la poésie dans l'œuvre	221
II. 2) Autre vecteur, même renoncement	225
II. 3) La suspension partielle.....	239
III. Le roman houellebecquien : un genre au service d'un discours	242
III. 1) <i>Les particules élémentaires</i>	243
a. Le roman à thèse.....	243
b. La thèse étoffée	248
c. Le contexte historique.....	254
d. Saboter les alternatives	261
III. 2) <i>Plateforme</i>	264
a. Ni Autre ni Ailleurs	265
b. La parenthèse dorée	270
c. Art et capitalisme	274
d. Le témoignage indigne.....	281
III. 3) <i>La possibilité d'une île</i>	285
a. Dégénérescence et dégradation : l'acceptation impossible	286
b. Les parenthèses closes.....	290
c. Au second degré.....	296
d. Un suicide sensé.....	306
IV. La mort en vain : <i>La carte et le territoire</i>	309
a. Scinder en deux : Michel et Jed.....	309

b. Une mise à mort tardive	320
V. Ressasser.....	327
V. 1) <i>Soumission</i>	327
a. Littérature et reniement, religion et apostasie.....	327
b. Politique et compromission	333
V. 2) <i>Sérotonine</i>	339
a. Le retour du « je » houellebecquien : du dévoilement parodique aux prémices du ressassement	340
b. Le spectre de la collaboration.....	347
c. Le bilan d'une faillite	356
d. Nécessaire et pourtant éphémère : le paradoxe du sacrifice houellebecquien.....	366
V. 3) <i>anéantir</i>	370
a. Ressasser	371
b. Défaire jusqu'à la mort	378
VI. La parole de l'auteur.....	383
VI. 1) Les thématiques redoublées	387
a. Vieillesse, enfance et nostalgie	387
b. La dégradation littéraire	389
c. Individu et fatalité	391
d. Banalité et médiocrité.....	393
e. La réussite littéraire et commerciale	395
VI. 2) La transmission du renoncement houellebecquien	398
Conclusion.....	402
Dépérir : Philippe Djian (deuxième partie)	405
Introduction	405
I. Vers chez les blancs	406
I. 1) Les premières manifestations de l'intertextualité houellebecquienne.....	406
I. 2) La subversion du renoncement	409
I. 3) Les premières conséquences de l'intertextualité houellebecquienne.....	412
a. Littérature et humanisme : un découragement certain ?.....	412
b. Style(s) et dégradations	418

c. La possibilité de la lutte.....	423
II. Avant le blanc.....	425
II. 1) Dissociation, dégradation, effacement.....	426
II. 2) L'intertextualité.....	430
II. 3) Ultraréalisme et porosité.....	434
II. 4) Les références culturelles non littéraires.....	436
III) Ça, c'est un lecteur.....	442
III. 1) Les prémices : <i>Sainte-Bob</i>	445
III. 2) Former le lecteur expert : <i>Ça, c'est un baiser</i>	447
III. 3) De la cohérence à la redondance : itinéraire d'un essoufflement.....	449
IV. « Et mon style se dépouillait à vue d'œil ».....	453
IV. 1) Le travail stylistique apparent.....	454
IV. 2) Un classicisme inattendu.....	457
IV. 3) Ponctuation, discours direct.....	459
a. De <i>Lent Dehors</i> à <i>Vers chez les blancs</i> : la trilogie de Sainte-Bob.....	461
b. Après <i>Vers chez les blancs</i>	465
V) Défaire.....	472
V. 1) Thématiques et scènes classiques.....	472
V. 2) « Donc tout s'écroulait, tout devenait dangereux. ».....	475
a. « Il n'y avait pas encore urgence, mais ... ».....	476
b. La « non-résistance ».....	479
V. 3) « Tu es ton pire ennemi ».....	481
V. 4) Du doute à l'aporie.....	486
a. <i>Les Inéquitables</i>	486
b. <i>Double Nelson</i>	488
VI. L'impossible héritage.....	493
VI. 1) « Vieillir ramollissait-il le cœur, aussi ? ».....	494
VI. 2) Fatalité 2.0.....	498
VI. 3) « Je vais vous dire ce que je crois : il n'y a aucune rédemption. Jamais. ».....	500
VI. 4) « Ce sentiment d'insécurité et de régression permanente. Mais à qui la faute ? ».....	504
a. L'impossible héritage.....	504

b. Le point de vue de David Desvérité	507
c. La transmission du renoncement houellebecquien	510
VI. 5) Déconstruire le possible	514
Conclusion.....	517
Conclusion générale.....	524
Bibliographie	525

Introduction générale

Dans son essai *Professeurs de désespoir*, l'écrivaine canadienne Nancy Huston consacre aux auteurs et philosophes nihilistes une série d'études qu'elle clôt sur une critique de tout un pan dominant de la littérature contemporaine mondiale : selon elle, cette littérature serait non seulement le reflet fidèle d'une étrange fascination des lecteurs contemporains pour l'autodestruction mais elle alimenterait également cette fascination néfaste. Cette littérature détiendrait donc une part de responsabilité active dans un phénomène désolant et serait ainsi coupable d'entretenir un renoncement malsain, celui de l'aspiration au Bien. La quatrième de couverture résume ainsi : « Nous devenons schizos, mes amis. Dans le quotidien, nous tenons les uns aux autres, suivons l'actualité avec inquiétude, faisons tout ce qui est en notre pouvoir pour préserver et renforcer les liens. En tant que lecteurs ou spectateurs, au contraire, nous encensons les chantres du néant, prôtons une sexualité aussi exhibitionniste que stérile, et écoutons en boucle la litanie des turpitudes humaines. À quoi est dû cet écart grandissant, à l'orée du XXI^e siècle, entre ce que nous avons envie de vivre (solidarité-générosité-démocratie) et ce que nous avons envie de consommer comme culture (transgression-violence-solitude-désespoir) ? « L'homme est bon et mauvais, disait George Sand. Mais il est quelque chose encore : la nuance, la nuance qui est pour moi le but de l'art. » La littérature contemporaine aurait-elle renoncé à ce but-là ? »

Cette affirmation peut sembler paradoxale : d'un côté, la veine littéraire nihiliste actuelle dévoilerait une contradiction a priori inexplicable que Nancy Huston elle-même établit à propos de ses contemporains. Ces derniers souffriraient en effet d'une opposition diamétrale entre leur volonté lorsque celle-ci porte sur leur rapport à la réalité et leur désir lorsque celui-ci porte sur leur rapport à la fiction. En cela, cette veine serait bien la manifestation objective d'une ambiguïté moderne, une inadéquation entre une volonté de nature politique et sociale et un désir esthétique de représentation. Mais de l'autre côté, elle n'en contribuerait pas moins à ce déprimisme généralisé que Nancy Huston décrie : le tableau qu'elle dépeindrait serait volontairement et exagérément noirci et la littérature contemporaine, majoritairement représentée par cette veine (dans cette partie de l'essai, les deux tendent même à se confondre, comme en témoigne la question sur laquelle s'achève le quatrième de couverture), s'en retrouverait alors appauvrie, ayant renoncé à une complexité, une ambiguïté dans lesquelles résideraient sa richesse et peut-être même sa valeur originelle. Alors, pourquoi ce

sabotage intentionnel ? Car pour Nancy Huston, la diffusion d'une telle vision du monde, qui ne date cependant pas de notre époque, est hautement condamnable : qu'il s'agisse de Schopenhauer, Beckett ou encore Cioran (elle consacre un chapitre à chacun), tous seraient responsables de la diffusion de ce renoncement à la nuance qu'un courant de pensée aussi absolu que le nihilisme ne permettrait logiquement pas. Mais cette vision du monde serait d'autant plus insupportable de nos jours qu'elle se redoublerait dorénavant d'un calcul mesquin : selon Nancy Huston, la littérature nihiliste contemporaine est en effet indissociable d'une volonté, infiniment cynique, de profiter d'un mal-être moderne qu'elle érige ainsi en filon.

Elle s'appuie alors sur un écrivain français contemporain qu'une telle introduction ne peut manquer d'évoquer : Michel Houellebecq, « un des champions les plus ardents de la philosophie du désespoir à l'époque contemporaine », selon les mots de l'auteure. De par son succès, aussi bien critique que commercial, mais surtout de par la figure qu'il représente, souvent caricaturée à l'extrême : celle d'un écrivain se confondant avec son œuvre, tous deux aussi dépressifs et fatalistes. Dans son chapitre consacré à Michel Houellebecq, Nancy Huston exprime bien deux critiques distinctes ; la première, celle d'une œuvre au désespoir faussement subversif : « Avec une amère violence, elle condamne, sans recours possible, tout espoir. [...] la phrase que Dante avait imaginée inscrite au-dessus des portes de l'Enfer - « Abandonnez tout espoir, vous qui pénétrez ici » - est devenue, de nos jours, un argument de vente. » (p.280), « Nous savons maintenant que, loin d'être les « sujets dont personne ne veut entendre parler », il s'agit là des sujets de prédilection du courant le plus puissant de la littérature contemporaine en Europe. » (p.287). La seconde, celle d'une œuvre dénuée de complexité, de nuance, fondée sur une vision limitée de la réalité, sa dimension moyenne (et, par extension, médiocre) : « Le projet littéraire [...] est annoncé d'entrée de jeu : détruire, dit-il. Eliminer les détails. Rejeter la complexité. Mettre en scène des personnages lambda, mous et passifs, fades, neutres et écœurés. La grande originalité de Houellebecq consiste à braquer ses projecteurs romanesques sur le monde du banal. Au lieu d'être artistes, délinquants, fous dangereux ou autres marginaux romantiques, ses personnages sont secrétaires, techniciens, employés de bureau, cadres... en un mot, des gens « moyens » » (p.289-90).

Une telle œuvre serait donc moins réaliste que rhétorique et c'est précisément dans cette mesure qu'elle serait critiquable ; la noirceur contemporaine y serait dépeinte comme objective quand elle ne serait en réalité que le reflet d'une subjectivité qui chercherait à s'imposer de façon insidieuse : « En fait Houellebecq écrit des romans à thèse, dont l'un des buts [...] est de nous convaincre de la justesse de ses convictions politiques, philosophiques, sociologiques et anthropologiques. » (p.290), « Les intrigues servent à montrer la désintégration des liens, l'échec de la communication, le non-amour entre parents et enfants. » (p.291). Au cours de notre thèse, nous aurons l'occasion de revenir sur ces différents points : l'amalgame (justifié ou non) entre auteur et instance narrative, la dimension rhétorique (plus ou moins cachée) de l'œuvre... Mais afin de ne pas expédier le paradoxe que nous avons initialement relevé, posons-nous d'abord une question que le chapitre de Nancy Huston évacue en constatant le succès, indéniable, de Michel Houellebecq : pourquoi une telle œuvre rencontre-t-elle un tel succès, justement ? Si les contemporains de Michel Houellebecq possèdent une vision du monde aussi positive que Nancy Huston le prétend, comment justifier leur désir de se confronter à une œuvre littéraire en totale opposition avec leurs propres convictions ?

Il semblerait extrêmement simpliste et réducteur de se contenter d'affirmer qu'un tel succès serait alors, au contraire, la preuve d'un état d'esprit global, d'un renoncement généralisé, propre à une époque entière. Un premier élément de réponse réside peut-être alors dans la dimension universelle et intemporelle de la principale thématique houellebecquienne ; il est en effet un constat, inlassablement ressassé dans l'œuvre, auquel tout être humain est amené à se confronter au cours de son existence : celui du passage du temps, de la dégradation et de la disparition de toute chose, de l'arrivée inéluctable de la mort. Nancy Huston relève bien cette angoisse mais la disqualifie immédiatement sur un ton extrêmement moqueur : « À quoi est due cette hideur de la vie ? La réponse est prévisible : elle vient de l'*existence physique*. Ah ! Si seulement nous n'étions pas vivants, c'est-à-dire mortels et pourrissants ! » (p.283). Une telle réaction nous semble impliquer une autre question, déjà sous-entendue par la dimension critique de l'ouvrage de Nancy Huston : qu'est-on en droit d'attendre d'une œuvre littéraire ? La littérature, en tant que récit des vies humaines, synthèse de leurs expériences et de leurs ressentis, ne peut raisonnablement faire l'impasse sur un sujet aussi profondément humain que l'observation de notre condition et de ses limites. Doit-elle alors nécessairement nous amener à dépasser cette condition, nous aider à sublimer nos existences ? Est-elle investie

d'une responsabilité collective que résoudrait l'élaboration d'alternatives considérées comme positives ou peut-elle au contraire se contenter d'être la simple expression d'une subjectivité, aussi négative cette dernière soit-elle ? Et surtout, à laquelle de ces aunes sa valeur peut-elle se juger ?

La question semble d'autant plus légitime au sujet de l'œuvre de Michel Houellebecq que celle-ci redouble cette problématique antique d'une dimension contemporaine dont la cohérence repose sur une acuité sociologique indéniable : le libéralisme tout-puissant, qui s'est imposé à l'échelle du monde, a troqué l'ensemble des valeurs (le Bien, le Beau, l'Autre) contre son principe de productivité et son individualisme ; dans un contexte écologique devenu alarmant, il réduit la science, qui a remplacé Dieu, à un énième discours fataliste sur la dimension éphémère d'une existence humaine au bord de l'extinction. Un genre littéraire favorise naturellement le développement de cette réflexion qui porte à la fois sur l'inévitable déchéance humaine et la dégradation des valeurs au sein d'une société capitaliste : le roman. De par la nature de sa composition, son amplitude, la temporalité ordonnée de son déroulement, il paraît désigné (et peut-être même conçu) pour remplir ce rôle ; à cet égard, Houellebecq s'inscrit dans une lignée traditionnelle de grands romanciers français (dans son essai *Houellebecq, économiste*, Bernard Maris développe par exemple la comparaison avec Honoré de Balzac).

Il semblerait injuste (et assez audacieux) d'imputer à Michel Houellebecq seul la responsabilité des travers d'une époque. Mais cette responsabilité peut-elle résider dans la manière d'exposer ces travers ? De souligner au point d'accentuer leur dimension fataliste, voire de participer à l'élaboration et à la diffusion d'un renoncement traité comme une évidence ? Dès lors, quelle fonction pour le roman contemporain ? Doit-il s'ériger en résistance contre cette réalité, en dénonçant un état de fait déplorable ou en y figurant des échappatoires ? Ou peut-il se contenter de représenter son époque et de mettre en récit les inévitables compromissions pour une vie qui s'y ancre ? Face à la nature de ces angoisses (caractère éphémère de toute chose dans un contexte propice à l'abandon de la morale), un terme central de notre étude doit dès à présent faire l'objet d'une définition plus précise : celui de renoncement. L'ambivalence de cette notion nous semble en effet parfaitement synthétiser les différentes postures auxquelles peuvent mener ces différents constats ainsi que l'anxiété qui en découle. Le renoncement possède en effet deux versants symétriques :

positif, il est une forme de sagesse, l'acceptation sereine de la condition humaine, la volonté d'établir un certain nombre de principes voués à rendre l'existence sereine et sensée ; négatif, il est l'expression tragique d'un refus impossible, un abandon face à la nature profondément désespérante de l'existence et conduit nécessairement à un relativisme des valeurs.

Dans son ouvrage *Entre désir et renoncement*, Marie de Solemne propose une réflexion qui s'appuie sur plusieurs dialogues avec différents chercheurs et écrivains. Il est extrêmement intéressant d'y relever là encore une dimension à la fois intemporelle et universelle du concept de renoncement ainsi qu'une autre plus spécifique à l'ère contemporaine, plus négative aussi : cette négativité contemporaine trouverait précisément son origine dans l'exacerbation du désir par la société capitaliste, qui se construit sur le renouvellement permanent de ce désir. Dans un entretien avec Julia Kristeva, Marie de Solemne s'interroge ainsi sur le glissement d'une acceptation réelle, sincère, à un différemment imposé, frustré : « *S'il est vrai que chaque jour nous sommes confrontés à de nouveaux désirs, en même temps chaque jour nous apporte un lot d'invitations au renoncement. Nous sommes souvent obligés de choisir, et choisir c'est bien « renoncer »... [...] En réalité, la plupart du temps, au lieu de réellement renoncer, nous ne faisons que « différer ? » » (p.79-80). D'après Julia Kristeva, ce versant négatif correspond en effet davantage à une tradition occidentale, devenue hégémonique à l'heure du libéralisme mondialisé : « Les mots « frustration », « renoncement », « abnégation » renvoient au masochisme dans notre tradition, mais j'insiste ici sur l'autre versant, le versant positif et conservateur qui agit, lui, au profit de la vie et permet la durée. [...] à condition de considérer le renoncement non pas dans le registre de la contrainte ou de la frustration mutilante » (p.81).*

Dans un dialogue avec Dagpo Rimpoché cette fois, Marie de Solemne met elle aussi ce glissement sur le compte de la société occidentale capitaliste : « *Comme vous le savez, le mot renoncement fait frémir la plupart des Occidentaux, alors qu'il est presque synonyme de libération pour les Orientaux.* » (p.99), « *Il est vrai que nous vivons dans une société de consommation qui passe son temps à transformer les désirs en besoins, tout en continuant de les appeler « désirs », ce qui provoque une réelle ambiguïté.* » (p.109). Un tel glissement est extrêmement problématique dans la mesure où il semble exclure la possibilité d'un renoncement positif plus traditionnel dont Marie de Solemne rappelle pourtant l'existence dans une question : « *les Occidentaux parlent de « renoncement » alors que les bouddhistes,*

eux, parlent de « non-attachement » [...] *En poussant à l'extrême, est-il même possible que le non-attachement nous permette justement d'éviter d'avoir à renoncer ?* » (p.100-103). Notre acceptation d'une certaine organisation économique et sociale nous aurait trop éloigné du versant positif du renoncement pour que celui-ci semble atteignable, réaliste : « *Dès que nous sommes confrontés à la culture bouddhique qui enseigne le non-attachement, comme nous le traduisons par « renoncement », cela nous semble une ascèse impossible à réaliser ?* » (p.109). Une interrogation à laquelle Dagpo Rimpoché répond : « C'est normal. Le renoncement est trop catégorique. Dans le terme « renoncement », nous ne trouvons pas la nuance qui existe dans le non-attachement. » (p.109).

On retrouve donc l'idée chère à Nancy Huston de la perte d'une nuance, celle d'un versant positif du renoncement que Marie de Solenne convoque à plusieurs reprises dans ces questions adressées à Julia Kristeva : « *Dans le sens positif que vous soulignez, le renoncement peut-il être une source de libération, et non de frustration ?* » (p.88), « *L'art du renoncement (toujours dans son aspect positif) serait donc le fait de savoir tout recevoir comme un don, et non comme un dû ?* » (p.90). Le renoncement moderne s'en retrouverait alors dénaturé et amoindri. À la question « *Le réel renoncement (et non pas la « différence »), qui est souvent considéré comme une vertu de sage, ne serait-il pas plutôt la traduction d'une impuissance à vivre ?* », Julia Kristeva répond : « En effet, il peut l'être ! On constate aujourd'hui qu'une certaine dépressivité assez répandue (nous avons tendance à dire que la dépression est la maladie contemporaine) est due à une incapacité à satisfaire des désirs qui ont été tout à la fois flattés, désinhibés, encouragés et qui sont aussi, on l'oublie souvent, des prises de risque ! Car aller au bout de son désir équivaut à s'exposer. [...] Voilà pourquoi la plupart s'arrêtent en chemin, renoncent, se protégeant ainsi d'un abandon possible, d'une violence qu'ils pourraient subir ou infliger. [...] ils ne veulent plus rien ! Ils n'ont plus de désir. Autant rester couché, se retirer du monde, ne plus parler, ne plus penser... Tel est le renoncement du dépressif. » (p.82-3). Le renoncement moderne serait donc moins une forme de sagesse destinée à la conduite heureuse d'une vie qu'une protection effrayée, un relativisme contraint, une résignation forcée qui peuvent être résumés par ce dernier échange entre les deux écrivaines : « *N'est-ce pas le cas de beaucoup de nos contemporains que d'être dans une pseudo-indifférence, qui est en réalité une protection contre les agressions extérieures [...] ? C'est le renoncement moderne ?* », « En effet. Et il provoque une démission également au niveau de la pensée, de l'interrogation, de la vie politique. « Je ne

fais plus rien ! Je suis écoeuré, je reste enfermé, je renonce », au sens de « « j’annule ». C’est une forme de nihilisme. » (p.86). La boucle est ainsi bouclée : on retrouve bien, à travers cette idée de « démission » adossée à « une forme de nihilisme » l’idée d’une responsabilité aussi individuelle (« Je ne fais plus rien ») que collective (« *nos contemporains* »).

Comme nous aurons l’occasion de le démontrer au cours de notre étude, cette définition du renoncement rend remarquablement compte de la vision du monde que véhiculent les romans houellebecquiens. Pourtant, une tout autre interprétation de l’œuvre et de son geste semble possible : c’est à partir de la confrontation de ces deux premières lectures que nous achèverons de problématiser notre sujet. Cette seconde lecture est celle d’Agathe Novak-Lechevalier, une référence de la critique houellebecquienne : elle a consacré plusieurs ouvrages à l’auteur mais a également réalisé certaines préfaces majeures (celles du Cahier de l’Herne et de la dernière anthologie poétique notamment) et mené avec lui de nombreux entretiens. Dans son essai *Houellebecq, l’art de la consolation*, sans éluder un certain nombre de problématiques soulevées (entre autres) par Nancy Huston, elle propose donc une interprétation radicalement différente de l’œuvre, une interprétation qui va nous permettre d’enrichir l’enjeu que représente le renoncement houellebecquien.

Dans un premier temps, soulignons qu’Agathe Novak-Lechevalier prend acte des principales critiques adressées à Michel Houellebecq. Elle évoque d’ailleurs Nancy Houston, qui défend l’idée que « le désespoir, s’agissant du roman houellebecquien, est devenu un « argument de vente » » (p.43). Elle rappelle également l’historique du changement d’éditeur (Michel Houellebecq a d’abord quitté Flammarion au profit de Fayard au cours de ce qui fut surnommé le « transfert du siècle » avant de revenir chez Flammarion) et ses interprétations les plus courantes : raisons pécuniaires, d’abord, volonté d’obtenir le Goncourt, ensuite. Agathe Novak-Lechevalier écrit : « de nombreux articles stigmatisent le « cynisme » de l’auteur, qui aurait livré une œuvre classique, assagie, voire « aseptisée » dans le machiavélique but de décrocher le Goncourt. » (p.38). Mais surtout, elle évoque une critique plus dure encore : « la compromission avec un système qu’on semblait dénoncer. » (p.65). On retrouve ainsi l’idée d’une œuvre qui participe à asseoir un système économique néfaste sous couvert de le critiquer. Agathe Novak-Lechevalier cite par exemple Guillaume Bridet qui énonce, à propos de Michel Houellebecq : « On voit bien [...] pourquoi les médias dominants promeuvent l’œuvre de l’auteur [...]. Cette notoriété décrétée ne l’est pas par hasard : c’est

que les puissants groupes de loisir et de communication qui possèdent ces médias ne peuvent que trouver réconfortante une perception du monde social qui, non seulement se refuse à toute perspective d'émancipation politique, mais qui orchestre de surcroît un acquiescement, sinon épanoui, au moins résigné, à l'ordre économique en place. » (p.65).

On retrouve ici la condamnation ferme d'un renoncement dont la portée et l'enjeu dépassent le simple cadre littéraire. Bien sûr, d'autres discours existent, comme celui de Michel Onfray, lui aussi cité par Agathe Novak-Lechevalier, qui appelle à relativiser l'importance du rôle d'un observateur, aussi acéré soit-il : « J'ai commis un jour l'erreur de croire qu'être le romancier du nihilisme c'était être soi-même nihiliste -c'était aussi sot que de croire qu'un oncologue qui diagnostique une tumeur maligne est le créateur de cette tumeur ; qu'il en est responsable, qu'il peut même en être coupable [...]. J'ai été de ceux qui, quand Houellebecq montrait la lune, regardaient le doigt. » (p.70-1). Mais ce qui nous intéresse réellement ici, c'est la lecture radicalement différente que propose Agathe Novak-Lechevalier de l'œuvre de Michel Houellebecq, une lecture fondée sur sa fonction et sa vertu consolatrices. L'ouvrage énonce rapidement cette idée qui peut sembler surprenante étant donnée la nature de l'œuvre : « offrir une consolation, même fragile, même précaire [...] cela me semble, à vrai dire, offrir au déprimisme la meilleure réponse possible. » (p.25). La question est donc : de quelle façon Michel Houellebecq parviendrait-il à consoler ses lecteurs en dépit du sombre déterminisme apparent de ses écrits ?

Agathe Novak-Lechevalier rappelle d'abord, en citant *Rester vivant*, que l'œuvre houellebecquienne réfute l'idée de suicide (au moins jusqu'au récent *Sérotonine*, nous y reviendrons plus tard) : « La structure est le seul moyen d'échapper au suicide. Et le suicide ne résout rien. Imaginez que Baudelaire ait réussi sa tentative de suicide, à vingt-quatre ans. » (p.22). Le renoncement houellebecquien ne serait donc pas aussi absolu que le versant négatif évoqué par Marie de Solenne et Julia Kristeva : « *C'est le renoncement à la vie ?* », « Avec le suicide, qui rôde dans les parages. » (p.83). Cependant, Agathe Novak-Lechevalier relève bien la dimension déprimante, dépressive de l'œuvre. D'un côté, comme Nancy Huston mais s'appuyant elle sur le discours du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, elle juge qu'elle traduit avec justesse un état d'esprit proprement contemporain : « S'il fallait résumer l'état mental contemporain par un mot, c'est sans aucun doute celui que je choisirai : l'amertume. » (p.42). De l'autre, elle note le glissement d'une subjectivité à une objectivité

que l'on pourrait considérer comme douteuse au vu du choix, volontairement restreint, des thématiques romanesques : « Roman d'une dépression individuelle, *Extension* se présente aussi, de manière plus frappante encore, comme un roman de la dépression collective. » (p.41), « Le dépressif n'est donc pas un cas isolé ; c'est un échantillon représentatif de l'état d'esprit de la fin du XX^e siècle. Ce thème sera développé dans chacun des romans de Michel Houellebecq [...] ; tous mettent en scène des personnages seuls et tristes, souffrants, mutiques, incapables de mener une action concrète » (p.42).

La vertu consolatrice de l'œuvre se fonderait d'abord sur la distance que permet d'établir la fiction avec le réel, aussi négativement ce dernier soit-il dépeint. Après une analyse des changements d'échelle dans *La carte et le territoire* qu'elle caractérise de « mise à distance salvatrice », elle cite Michel Houellebecq lui-même qui évoque le personnage principal du roman, Jed, au cours d'un entretien avec Martin de Haan : « Jed agit comme s'il voulait faire de l'art quelque chose de rationnel, il veut faire un catalogue exhaustif des objets qu'il aborde, ce qui est une manière de diminuer l'émotion que produit *a priori* le monde. C'est aussi une tentative de mise à distance. Qui marche bien d'ailleurs. » (p.170-1). Mais surtout, cette vertu consolatrice résiderait dans une fraternisation possible entre auteur et lecteur : un rapport de franche amitié littéraire, dont l'idéal symbolique est celle tissée entre Joris-Karl Huysmans et le narrateur de *Soumission*. Après une étude détaillée de cette relation, Agathe Novak-Lechevalier conclut en évoquant « l'obsession de s'accorder le lecteur, de fonder, au travers de l'interaction que constitue toute lecture, une relation forte, qui permette de transcender les deux solitudes symétriques de l'auteur et du lecteur. Une relation qui repose sur le fait d'affirmer la souffrance commune pour mieux la partager et fonder une solidarité : « Je suis là. Je ne vous laisserai pas tomber. Continuez votre lecture », affirme le narrateur d'*Extension* ; « Continuez. N'ayez pas peur. Le pire est déjà passé », exige le poète dans *Rester vivant*. Pour le pire ou pour le meilleur, la lecture constitue le salut possible. » (p.197).

L'écrivaine va même plus loin : l'œuvre houellebecquienne ne se contenterait pas de consoler le lecteur par le biais de cette union littéraire, aussi sombres soient ses fondements. Au contraire, elle l'inciterait à dépasser ces derniers, à se révolter contre la mécanique économique et sociale qu'elle dévoile avec une clairvoyance remarquable. Comme Bernard Maris, Agathe Novak-Lechevalier évoque une ambition proprement balzacienne, la volonté de « Détailler le fonctionnement de ce que Houellebecq désigne à plusieurs reprises, dans ses

poésies, comme « la machine » » (p.156), « mettre à jour le « moteur social », faisant se mouvoir l'ensemble du mécanisme. » (p.162). Elle dresse également un parallèle avec le schéma des récits de Lovecraft, une des références littéraires majeures de Michel Houellebecq, auquel l'écrivain a consacré un essai : « un homme constate l'émergence d'un phénomène atroce, irrationnel, monstrueux ; pour que son sacrifice cependant ne reste pas inutile, il laisse un témoignage écrit de ce qu'il a vécu avant de mourir - et c'est ce témoignage que le lecteur a entre les mains. » (p.151). Cette structure est celle de nombreux romans houellebecquiens, des *Particules élémentaires* à *La Possibilité d'une île* en passant par *Plateforme* ; pour Agathe Novak-Lechevalier, elle n'est pas un renoncement, mais une vertu : « le « témoignage » paraît être sa seule voie d'action. Mais ce témoignage est essentiel, car il est le seul à pouvoir faire apparaître le monstre » (p.152). La consolation houellebecquienne résiderait alors dans sa formidable capacité à désillusionner son lecteur ; le désenchantement de l'œuvre serait donc moins une tonalité dépressive qu'une vertu active permise par la lecture : « le poète expose ses lecteurs à mourir « sans illusions lyriques » - mais là encore, cette abolition de l'illusion offre en soi une consolation ; car l'illusion, telle que la programme le système, est nocive ou douloureuse. » (p.200).

Davantage encore, comme nous l'évoquions plus haut, le détachement dont la narration fait preuve vis-à-vis de certains événements inciterait son lecteur à se révolter. Agathe Novak-Lechevalier s'appuie sur l'analyse d'un extrait de *L'Extension du domaine de la lutte* pour illustrer cette hypothèse de lecture (« Assisté à la mort d'un type, aujourd'hui, aux Nouvelles Galeries. [...] Quand je suis ressorti, l'homme était toujours là. On avait enveloppé le corps dans des tapis, ou plus probablement des couvertures épaisses, ficelées très serré. Déjà ce n'était plus un homme mais un colis, pesant et inerte, on prenait des dispositions pour son transport. Et voilà le travail. Il était dix-huit heures vingt. ») : « Mais on peut penser que c'est précisément cette réduction du drame au statut d'anecdote indifférente qui constitue un scandale implicitement dénoncé par le récit. La violence que produit le montage, la précision avec laquelle sont souvent décrits les événements en question, les clauses même qui accentuent avec ostentation l'indifférence du narrateur de l'énonciateur me semblent tendre vers cette interprétation. » (p.217-8).

La possibilité de ces différentes lectures de l'œuvre serait enfin notamment permise par une ambiguïté finale des romans houellebecquiens : *Les Particules élémentaires* se clôt sur la disparition de l'humanité mais également sur sa célébration, *Plateforme* s'achève sur la certitude paradoxale d'un oubli rapide du témoignage dont le lecteur vient pourtant de prendre connaissance... Mais pour conclure son analyse, Agathe Novak-Lechevalier choisit de s'appuyer sur l'excipit de *Soumission* et la cohérence, en dépit du défaitisme apparent de cet excipit, d'une interprétation renversée permise par l'emploi du conditionnel : « La fin du roman met donc en place une forme d'instabilité du sens qui oblige le lecteur à prendre en compte exactement *l'inverse* de ce qui est explicitement dit. L'affirmation implique sa négation, elle l'appelle ; elle *en appelle au lecteur pour la suppléer, pour reconstituer une complétude*. La fin chez Houellebecq - et c'est la fonction capitale que revêt ici la poésie - cherche à atteindre cet état de dépassement de la contradiction qui est précisément l'apanage de la parole poétique. » (p.261). Une lecture attentive et bienveillante permettrait donc le dépassement d'une simple vision déprimante du monde et proposerait même une forme de réparation : « La consolation que proposent les romans de Houellebecq n'est pas offerte ; elle exige chez le lecteur une absence de préjugés et une confiance qui fondent la réceptivité du texte. » (p.272).

Si nous avons exposé et confronté ces deux visions (parmi tant d'autres) de l'œuvre houellebecquienne dès cette introduction, ce n'est ni pour témoigner de sa complexité ou de sa profondeur ni pour conclure sur une forme de relativisme interprétatif (plusieurs lectures seraient possibles, elles témoigneraient justement de la richesse littéraire de l'œuvre, etc.), au contraire. Si la lecture d'Agathe Novak-Lechevalier, plus nuancée, nous semble davantage fidèle à l'œuvre houellebecquienne, elle occulte en partie une réalité que Nancy Huston souligne : celle d'une esthétique devenue une veine commerciale dont le pessimisme générique s'est largement répandu dans la littérature contemporaine française et mondiale. De nombreux critiques littéraires ont ainsi établi l'importance du rôle joué par Michel Houellebecq dans l'avènement de cette veine : c'est notamment le cas de Sabine Van Wesemael qui, dans son essai *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, le place au cœur d'un courant à succès qu'il a grandement contribué à modeler. Mais s'il est possible d'attester son influence, comment mesurer les conséquences concrètes de cette influence dans l'imaginaire de ses contemporains, de leur représentation du monde à leur rapport au réel ? C'est uniquement à cette condition qu'il semblerait possible (et

pertinent) de juger l'œuvre de Michel Houellebecq et peut-être également même de déterminer la véritable nature de son discours. Afin de répondre à cette question au centre de notre thèse, il est nécessaire de présenter le principal outil d'analyse littéraire qui permettra la mesure concrète de cette influence : l'intertextualité. L'historique de la notion d'intertextualité est en effet dense et complexe : à travers un bref résumé de l'évolution de la définition du terme, nous préciserons le sens sur lequel nous nous appuierons au cours de notre étude.

Dans son ouvrage *L'intertextualité*, Tiphaine Samoyault distingue ainsi immédiatement deux sens assez distincts pouvant être attribués à la notion d'intertextualité. Le premier est celui que des écrivains comme Roland Barthes ou Julia Kristeva ont défini à partir d'une étude de Mikhaïl Bakhtine portant sur les romans de Fiodor Dostoïevski et qui renvoie davantage selon Tiphaine Samoyault aux notions de dialogisme ou de polyphonie. C'est cette première définition que nous allons d'abord tâcher de circonscrire. Dans son livre *Sémiotiké*, Julia Kristeva évoque l'importance de la place de la société dans la conception de ce qu'elle nomme l'intertextualité, un point qui ne peut manquer de nous interpeller dans la mesure où nous avons déjà souligné l'importance de la dimension sociologique dans l'œuvre de Houellebecq ainsi que dans l'élaboration de la vision du monde qui découle de cet ancrage contemporain : « une conception selon laquelle le « mot littéraire » n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur [...]. Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant. » (p.83). Prise dans ce sens, l'intertextualité résiderait dans l'intégration de subjectivités, de pensées autres que celles de l'écrivain, d'où l'opposition entre une vision « monologique » et une vision « polyphonique » du roman. D'un côté, « tout récit « réaliste » obéissant à la logique 0-1 est dogmatique. Le roman réaliste que Bakhtine appelle monologique (Tolstoï) tend à évoluer dans cet espace. La description réaliste, la définition d'un « caractère », la création d'un « personnage », le développement d'un « sujet » : tous ces éléments du récit narratif descriptifs appartiennent à l'intervalle 0-1, donc sont *monologiques*. » (p.90). De l'autre, dans une conception polyphonique du roman donc, l'auteur à l'inverse « n'est rien ni personne [...]. Il devient un anonymat, une absence, un blanc, pour permettre à la structure d'exister comme telle. [...] À partir de cet anonymat, de ce zéro où se situe l'auteur, le *il* du

personnage va naître. » (p.95).

Il est essentiel de souligner que pour Julia Kristeva (comme pour Mikhaïl Bakhtine et Roland Barthes), ce dialogisme est une forme de richesse ; on retrouve ainsi la nuance que Nancy Huston déplore de ne pas trouver chez Michel Houellebecq tandis qu'Agathe Novak-Lechevalier parvient à la dévoiler et à la définir : « face à ce dialoguiste, la notion de « personne-sujet » de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « l'ambivalence de l'écriture ». (p.88). Une ambivalence enfin comparée à un « relativisme » qui « se manifeste par l'autonomie des points de vue des observateurs » (p.102). Selon Julia Kristeva, ce dialogisme possède dès lors une vertu « contestative », une capacité de « transgression » réelle ; elle l'oppose à la « pseudo-transgression dont témoigne une certaine littérature moderne », qui selon elle « s'inscrit dans le champ d'action de la *loi prévoyant sa transgression* » (p.91) : on retrouve cette fois l'idée de fausse subversion qu'évoquait Nancy Huston et qu'elle reliait au renoncement à la nuance. Le roman serait pourtant le lieu idéal de cette expression polyphonique : c'est ce qu'énonce Sophie Rabau dans son ouvrage également intitulé *L'intertextualité* et dans lequel elle consacre elle aussi un chapitre à Mikhaïl Bakhtine. Elle résume ainsi, en s'appuyant sur une citation de Todorov portant sur Mikhaïl Bakhtine : « Cette description d'un phénomène littéraire repose en fait sur l'idée générale que la conscience humaine est traversée par l'altérité. Bakhtine semble donc considérer que le dialogisme est caractéristique de tout discours et qu'il n'existe pas d'énoncé qui ne soit porteur d'un autre discours. Mais comme le note Todorov, c'est dans le roman que « l'intertextualité apparaît de la façon la plus intense » et l'œuvre de Dostoïevski, marquée par une multiplication des voix diverses ou « polyphonie », est « l'incarnation la plus pure de cette tendance au roman » » (p.76). Elle cite ensuite directement *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine pour souligner l'importance de la dimension sociologique du roman : « dans le roman, doivent être représentées toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps - le roman doit être le microcosme du plurilinguisme. » (p.77).

On voit bien ici comme cette polyphonie est, plus qu'une forme de richesse, presque une revendication, une exigence ; c'est ce qu'induit la suite de la citation : « D'autre part, tout point de vue sur le monde essentiel pour le roman, doit être un point de vue concret, incarné socialement, non une position abstraite, purement sémantique ; il doit, par conséquent, avoir

son langage propre avec lequel il est organiquement « un ». Le roman ne se bâtit ni sur des dissensions abstraitement sémantiques, ni sur des collisions simplement suscitées par le sujet, mais sur un plurilinguisme social concret. Voilà pourquoi cette plénitude des points de vue incarnés à laquelle aspire le roman, n'est pas la plénitude logique, systématique, purement sémantique des points de vue possibles. Non ! C'est la plénitude historique et concrète des langages socio-idéologiques, entrés en action mutuelle à une époque donnée, appartenant à une entité en évolution, unique et contradictoire. » (p.78). Cependant, bien que ces notions de dialogisme et de polyphonie semblent intimement reliées à notre sujet d'étude (dimension sociologique du roman, souhait d'une pluralité de discours...), nous allons maintenant aborder, à l'aide de Tiphaine Samoyault, la seconde définition, plus récente, de la notion d'intertextualité, celle sur laquelle nous fonderons par la suite notre propre analyse.

Elle s'appuie tout d'abord sur l'ouvrage de Michel Riffaterre, *Une stylistique des textes* : « L'intertexte [...] y est une catégorie de *l'interprétance* et désigne tout indice, toute trace, perçus par le lecteur, qu'ils soient citation implicite, allusion plus ou moins transparente ou vague réminiscence, pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte [...]. Riffaterre, en ces opérations, n'interroge jamais l'objectivité du rapprochement mais sa pertinence pour le sens profond du texte » (p.16). Ici, l'intertextualité désigne un réseau de renvois entre différentes œuvres, ces renvois devant être identifiables par le lecteur ; le réseau ainsi constitué est alors déterminant dans l'interprétation du texte : « la dissémination du sens ne se faisait que grâce à une attentive lecture rétroactive. L'intertexte est alors défini comme « **la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie** ». [...] la notion d'intertextualité [...] devient ainsi un outil décisif pour l'analyse, fondée sur des micro-phénomènes stylistiques, de la littéarité. » (p.18). C'est précisément selon cette nouvelle analyse intertextuelle que s'établira notre recherche : « l'analyse portera sur des *formes*, nées du rapport qui « s'établit entre deux paroles littéraires, deux réalisations de « langages secondaires » (Lotman) » [...]. Au lieu d'obéir à un système codifié très strict, l'intertextualité cherche davantage aujourd'hui à montrer des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion, et à en faire un des mécanismes principaux de la communication littéraire. » (p.27-9). Voilà donc comme Tiphaine Samoyault distingue dialogisme, polyphonie et intertextualité : « Si l'on accepte de traiter des phénomènes décrits par Bakhtine en termes de polyphonie et de dialogue, il est possible de limiter l'intertextualité à l'approche de faits textuels précis et repérables, d'en faire un concept critique opératoire.

[...] Le texte fait entendre plusieurs voix sans qu'aucun intercepte ne soit explicitement repérable. Dans ce cas, il paraît préférable de parler de dialogisme et de polyphonie plutôt que d'intertextualité. Comme l'a bien montré Bakhtine, l'entrelacement des discours et l'autonomie des voix sont fonction de la nature même du roman, mettant en œuvre une relation à la multiplicité des textes et des langages parce que c'est sa manière de parler du monde. » (p.30).

Cependant, si nous nous appuyons donc sur la seconde et plus récente définition de l'intertextualité, les notions de dialogisme et de polyphonie ne nous semblent pas à évacuer pour autant : en effet, si elles impliquent une forme de richesse dans la diversité des points de vue, il semblerait que l'on puisse en dire autant de l'intertextualité, du simple fait de la multiplication des renvois des œuvres entre elles. Dans ses *Essais* (Livre II chapitre X, « Des livres »), Montaigne écrit ainsi à propos des emprunts : « Es raisons et inventions que je transplante en mon soulage et confonds aux miennes, j'ai à escient omis parfois d'en marquer l'auteur, pour tenir en bride la témérité de ces sentences hâtives [...]. Je veux qu'ils donnent une nasarde à Plutarque pour mon nez, et qu'ils s'échaudent à injurier Sénèque en moi. Il faut masser ma faiblesse sous ces grands crédits. ». L'intertextualité témoignerait ainsi d'une forme de sagesse qui consisterait à emprunter aux autres écrivains leur savoir et leur expérience afin d'enrichir sa propre œuvre au fil d'un dialogue sans cesse renouvelé et approfondi ; elle favoriserait alors l'établissement d'une filiation artistique féconde, profondément humaniste. Mais l'intertextualité est-elle nécessairement positive ? À propos de Michel Houellebecq, Nancy Huston semble penser le contraire : le fameux filon dans lequel il s'inscrirait (et de l'essor duquel il serait principalement responsable) se caractériserait justement par une absence de nuance indissociable d'une préoccupation mercantile mais également d'une volonté d'instaurer comme objective et unique une vision du monde pourtant profondément subjective ; enfin, cette veine littéraire serait préjudiciable pour ses lecteurs dans la mesure où elle contribuerait à la diffusion d'un renoncement négatif spécifiquement contemporain. Pourtant, Agathe Novak-Lechevalier (entre autres) conteste cette lecture de l'œuvre : c'est précisément afin de dépasser cette aporie interprétative que nous proposerons dans notre thèse une analyse de l'intertextualité houellebecquienne et de ses conséquences à travers l'étude de l'œuvre d'un second auteur français contemporain, Philippe Djian. Le choix de cette étude comparée se justifie selon plusieurs raisons que nous allons maintenant brièvement présenter.

Les deux œuvres, profondément ancrées dans une époque commune qu'elles ne cessent de convoquer, partagent tout d'abord un nombre important de thématiques mais également de procédés stylistiques : dans son essai, Sabine Van Wesemael cite ainsi Phillippe Djian à de multiples reprises afin d'illustrer les caractéristiques du roman transgressif contemporain qu'elle cherche à circonscrire. Cependant, dans le cas de Philippe Djian, elle se cantonne aux publications postérieures aux premiers romans de Michel Houellebecq ; pourtant, si Philippe Djian et lui sont bien contemporains, l'apparition du premier dans le champ littéraire demeure légèrement antérieure à celle du second : la parution de son premier véritable roman à succès, *37°2 le matin*, précède en effet pratiquement d'une décennie celle de *L'Extension du domaine de la lutte*. Si les romans de Philippe Djian que mentionne Sabine van Wesemael véhiculent effectivement un discours extrêmement similaire à celui de Michel Houellebecq, empreint de ce versant négatif et moderne du renoncement que tous deux contribueraient à propager, ses premiers récits tendent eux, au contraire, à dispenser un renoncement bien plus proche du « non-attachement » bouddhiste évoqué par Marie de Solemne et Dagpo Rimpoché au cours de leur échange, fondé sur l'affirmation d'une subjectivité compatible avec le développement d'une polyphonie romanesque et propice à l'édification concrète d'un humanisme littéraire lui-même inspiré du modèle de Montaigne : c'est ce que nous étudierons au cours de la première partie de notre thèse. C'est seulement une fois l'intertextualité houellebecquienne établie dans l'œuvre de Philippe Djian (cette attestation prenant la forme singulière et remarquable d'une apparition concrète de Michel Houellebecq dans un roman charnière auquel nous réservons une analyse importante) que les écrits de ce dernier prolongeront le déploiement d'un renoncement négatif entre temps devenu une norme esthétique et commerciale convenue : c'est ce que nous démontrerons dans la troisième partie de notre thèse, la seconde étant consacrée à l'étude des caractéristiques du renoncement houellebecquien mais également de ses modalités de diffusion.

Tel est donc le véritable enjeu de notre étude : à travers cette observation des conséquences de l'intertextualité houellebecquienne au sein d'une seconde œuvre littéraire dont la mutation s'articule autour de la notion de renoncement mais également d'un mouvement de dégradation commun à nos deux auteurs et dont nous spécifierons les modalités, est-il possible de conclure que Michel Houellebecq, en imposant une forme romanesque monologique selon le terme de Julia Kristeva (une dimension qui reste encore à prouver, comme les lectures divergentes de Nancy Huston et Agathe Novak-Lechevalier en

témoignent), subvertirait une spécificité romanesque ? Et si la richesse du genre romanesque reposait sur cette spécificité, pourrait-on alors juger la valeur de l'œuvre houellebecquienne à l'aune des conséquences de son intertextualité et notamment de l'appauvrissement littéraire qu'elle occasionnerait ? Et de façon plus générale, l'étude de l'intertextualité d'une œuvre pourrait-elle permettre de déterminer sa valeur littéraire ? Pourrait-on alors raisonnablement parler d'une responsabilité littéraire, qui outrepasserait une forme de liberté créative individuelle ?

Nous aborderons dans un premier temps le début de l'œuvre de Philippe Djian dans laquelle le renoncement, au cœur de chaque intrigue, est dévoilé dans toute sa complexité, débattu aussi dans ses paradoxes ; écrivain du partage généreux mais également du doute sans cesse renouvelé, l'étude de la première partie de son œuvre nous conduira à nous confronter aux questions suivantes : une transmission littéraire est-elle encore envisageable et pertinente au temps de l'hégémonie du libéralisme mondialisé ? Comment assurer un héritage intellectuel positif dans un contexte historique, économique et social où le désespoir semble voué à triompher ? Dans ces conditions, la littérature peut-elle encore nous apprendre à vivre ? Nous étudierons ensuite plus longuement l'ensemble de l'œuvre de Michel Houellebecq ; si la dimension négative du renoncement semble s'y imposer au fil d'une démonstration planifiée dont nous tâcherons de dévoiler les mécanismes et de démontrer la dimension rhétorique, est-elle absolument sans limite ? Comment expliquer le basculement d'une vision singulière à une norme esthétique et commerciale devenue hégémonique au point d'être questionnée dans sa légitimité ? Quels sont les ressorts d'une telle efficacité ? Nous reviendrons alors enfin sur Philippe Djian et la seconde partie de son œuvre, entamée à l'heure des premiers grands succès de Michel Houellebecq : cette étude nous permettra d'observer les conséquences concrètes du discours houellebecquien et, à rebours, de conclure quant à la nature et peut-être même la valeur de son geste littéraire.

Vivre : Philippe Djian (première partie)

Introduction

Auteur français de la fin du XX^{ème} siècle, Phillippe Djian est fréquemment associé à son roman *37°2 le matin* paru en 1985 et dont l'adaptation cinématographique a connu un énorme succès : plusieurs millions de spectateurs ont en effet vu le film sorti en 1986 et celui-ci constitue un marqueur générationnel très fort. Mais Philippe Djian est également un écrivain contemporain : son dernier roman, *Sans compter*, est paru en 2023. Son œuvre, étalée sur plus d'une quarantaine d'années, est extrêmement dense : des dizaines de romans, plusieurs recueils de nouvelles, mais aussi des essais, des entretiens, et de nombreuses adaptations (cinéma, théâtre, bande dessinée) ; il est également parolier et traducteur.

Cette première étude de l'œuvre de Philippe Djian portera uniquement sur les six premiers romans (*Bleu comme l'enfer*, *Zone érogène*, *37°2 le matin*, *Maudit manège*, *Échine* et *Lent Dehors*) ainsi que sur les deux premiers recueils de nouvelles (*50 contre 1* et *Crocodiles*). Leurs parutions s'étendent sur dix ans, de 1981 à 1991, avant l'arrivée remarquée de Michel Houellebecq dans le champ littéraire donc puisque *L'extension du domaine de la lutte* ne paraît qu'en 1994. L'objectif de cette première étude est de dégager, autour du traitement de la thématique du renoncement, un certain nombre de spécificités de l'œuvre : thématiques, donc, mais également structurelles et stylistiques. Nous verrons notamment que la notion d'intertextualité, ici prise dans les deux sens dégagés en introduction (dialogisme et polyphonie d'un côté, intertexte de l'autre), joue un rôle décisif dans l'élaboration de la dynamique de cette œuvre, au point de constituer un des enjeux qui conditionneront sa réussite. Ensuite, et lorsque l'œuvre de Michel Houellebecq aura également été étudiée selon les mêmes principes, il s'agira dans un second temps d'observer l'évolution de l'œuvre de Philippe Djian et à travers cette évolution de nous interroger sur l'importance et la nature de l'intertextualité houellebecquienne. Nous situerons ainsi à la parution de *Vers chez les blancs* une bascule centrale dans l'œuvre de Philippe Djian : publié en 2000, il est le premier roman rédigé après le premier immense succès de Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* (1998). Mais Philippe Djian a également écrit quatre autres romans entre *Lent Dehors* et *Vers chez blancs* : *Sotos* et la trilogie romanesque constituée d'*Assassins*, de *Criminels* et de

Sainte-Bob.

Nous avons fait le choix de ne pas intégrer ces quatre romans à notre première étude et ce bien qu'ils soient parus avant le premier grand succès houellebecquien (et donc l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne) et soient donc antérieurs à l'influence houellebecquienne sur l'œuvre de Philippe Djian. Les six romans et deux recueils de nouvelles qui les précèdent témoignent en effet d'une cohérence littéraire remarquable que redouble une cohérence éditoriale : de *50 contre 1* (1981) à *Lent Dehors* (1991), tous sont parus chez Bernard Barrault avant un passage chez Gallimard à partir de *Sotos* (depuis peu, Philippe Djian est désormais publié par Flammarion). Ce détail ne nous semble pas anodin tant l'homogénéité des livres publiés chez Bernard Barrault est évidente et c'est précisément cette homogénéité qui permettra une étude efficace de cette première partie de l'œuvre.

Le début de l'œuvre de Philippe Djian se fonde en effet sur une singularité remarquable : de *50 contre 1* à *Lent Dehors* (avec quelques exceptions et dissonances que nous préciserons et commenterons), les premiers romans et les premières nouvelles proposent une série de récits plus ou moins réalistes mais surtout le dévoilement d'une subjectivité soumise à une introspection constante mais également offerte à l'observation, à l'étude et même au jugement du lecteur. Il serait périlleux de rattacher cette démarche littéraire à un genre précis : si certains détails autobiographiques évidents permettent d'associer auteur et narrateur, la dimension fictive des événements occupe une telle place dans les récits qu'il semblerait inexact d'évoquer le genre de l'autobiographie romancée bien que sa définition se rapproche sans doute le plus de ce type de composition. De plus, cette analogie entre auteur et narrateur sera nuancée par un certain nombre de dissociations de plus en plus marquées au fil des publications.

Écrits pour la plupart à la première personne du singulier, ces récits sont l'occasion de partager au lecteur un certain nombre d'observations, de réflexions et de questionnements fondés sur une expérience de la vie et mis en scène par les événements fictifs des récits ainsi que les trajectoires des différents personnages qui les composent. Le renoncement est au cœur de ces interrogations dans la mesure où il synthétise la préoccupation principale que ce début d'œuvre expose : quelle posture convient-il d'adopter afin de faire face aux différentes épreuves auxquelles la vie nous confronte inmanquablement ? Le renoncement est-il une

forme de sagesse tirée de l'expérience, qui permet d'affronter les inévitables désillusions de l'existence ? Est-il au contraire une forme d'abandon, de démission, la conséquence d'une accumulation de déceptions et du constat de la dégradation qui affecte toute chose à mesure que le temps passe ? Un compromis est-il possible, et si oui, tient-il davantage d'un discernement louable ou d'un abandon condamnable ? L'omniprésence de l'auteur dans l'œuvre s'accompagne d'une figure symbolique : celle du narrateur écrivain. Les enjeux de sa présence ainsi que le rapport à la lecture et à l'écriture que cette présence induit élargissent alors ces débats à la littérature contemporaine elle-même : quel peut être son sens aujourd'hui ? Que disent ces récits profondément ancrés dans la société contemporaine et ses problématiques spécifiques au sujet de sa fonction, de ses pouvoirs ? Que peut-elle encore transmettre, offrir ?

Afin d'éviter un trop grand nombre de répétitions, les titres des romans seront abrégés de la manière suivante afin de préciser l'origine des citations :

-*Bleu comme l'enfer* : (BE)

-*Zone érogène* : (ZE)

-*37°2 le matin* : (37°2)

-*Maudit manège* : (MM)

-*Échine* : (E)

-*Lent Dehors* : (LD)

À noter également pour l'ensemble de la thèse que lorsqu'un dialogue sera cité, une simple barre oblique (« / ») indiquera un retour à la ligne.

Nous allons maintenant commencer cette étude par la justification de la présence de l'auteur dans son œuvre : il est en effet fondamental de s'assurer de cette présence car c'est avant tout elle qui confère à l'œuvre sa dimension organique, nécessaire à la réalisation de ses ambitions.

I. « Je m'appelle Philippe Djian »

Dès les premières nouvelles de son premier recueil, *50 contre 1*, Philippe Djian s'incarne dans ces récits narrés à la première personne du singulier : dans la nouvelle « Grandeur nature », le narrateur se prénomme « Phillipe » (p.47) ; dans la nouvelle « Slip ou culotte », il est simplement « Phil » (p.59). Si son premier roman (*Bleu comme l'enfer*) est rédigé à la troisième personne du singulier, les suivants renouent avec une narration interne qui convoque la figure de l'écrivain, explicitement nommé à de nombreuses reprises (« -Je m'appelle Philippe Djian, j'ai dit. », p.175, ZE), parfois jusqu'à saturation : dans *Zone érogène*, le patron du narrateur répète trois fois « DJIAN » en l'espace de quelques paragraphes (p.238-9). L'âge des narrateurs correspond également à celui de l'auteur au moment des différentes parutions puisque Philippe Djian a entre 34 et 35 ans lorsque le narrateur en a 33 : « J'étais pas très vieux, juste l'âge de J.-C. quand on l'a grimpé sur sa croix » (p.7, ZE). Les deux âges respectifs évolueront par la suite de manière conjointe : dans *Maudit manège*, paru quelques années plus tard, le narrateur a environ la quarantaine, et ainsi de suite. Il est important de mentionner dès à présent la cohérence entre l'évolution de l'auteur et celle des différents narrateurs puisque c'est l'étude de cette évolution qui sera au cœur des différents récits. Une connaissance pointue de l'auteur facilite le repérage de ces différents indices biographiques. Dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau s'appuie ainsi sur une interview de l'auteur qu'elle cite afin d'attester sa présence au sein de son œuvre : « Cet effet troublant d'un texte disant lui-même l'influence de la musique sur sa propre création se renforce lorsqu'en miroir se reflètent les propos de l'auteur : « Je travaille en musique, j'ai écrit presque tout *37°2 le matin* en écoutant *Talking Heads*. » » (p.215).

Différents éléments narratifs peuvent également permettre de faire le lien entre les différents romans, comme les « petits boulots » auxquels repensent les narrateurs de *Maudit Manège* ou *d'Échine*, ceux réalisés et racontés par les narrateurs des nouvelles de *50 contre 1*, de *Zone érogène* ou de *37°2 le matin*, tel que le métier de plombier. Certains d'entre eux correspondent d'ailleurs à des expériences racontées par Philippe Djian lui-même au cours de différents entretiens : à titre d'exemple, aussi bien lui que le narrateur de *Zone érogène* ont travaillé en tant que docker ; les similarités, comme la description de l'emploi de crochets afin d'attraper au vol des sacs de café pesant plusieurs dizaines de kilos, se révèlent extrêmement précises. De même, certains romans se construisent comme des suites : le

narrateur de *Maudit manège* évoque régulièrement les événements du roman précédent, *37°2 le matin* (un épisode avec une voiture dans laquelle il avait oublié de la nourriture par exemple), mentionne des personnages comme Betty et retourne même sur des lieux autrefois visités comme lors des retrouvailles avec Eddie, Lisa et Bongo. L'écriture joue donc parfois sur un plaisir proche de celui éprouvé par le spectateur d'une série, un format dont Philippe Djian s'inspire grandement : nous aurons l'occasion de revenir sur les enjeux d'une telle composition. Enfin, le point névralgique de cette identification réside dans la nature et la fonction d'écrivain de ces différents narrateurs : qu'il s'agisse de ceux des premières nouvelles, ou des premiers romans (de *Zone érogène* à *Échine*), tous sont auteurs, tous réfléchissent à leur pratique d'écriture ainsi qu'à celle de la lecture ; si, à l'échelle de ces premiers romans, leur succès croît sensiblement avant de décliner, leurs considérations littéraires demeurent extrêmement similaires et cohérentes en dépit de quelques nuances que nous aborderons et tâcherons d'interpréter.

L'œuvre de Philippe Djian est donc construite sur une dimension littéraire omniprésente : les récits sont ceux d'un auteur se mettant en scène en train d'écrire. Les différents romans s'élaborent dans une continuité permanente, rappelée par le narrateur lui-même ou d'autres personnages comme cette lectrice du narrateur de *Zone érogène* qui évoque un passage de *Bleu comme l'enfer* : « dans un de tes bouquins il y a un type qui baise avec une fille en la barbouillant de gelée de cerise. » (p.236) ; le premier roman, à la narration externe, est ainsi rattaché à l'œuvre comme étant produit par le narrateur du second roman, de même que les événements de *37°2 le matin* inspirent au narrateur de *Maudit manège* l'écriture de son dernier roman. Cette dimension métalittéraire confère elle aussi une dimension organique et fusionnelle aux premiers récits dont le déroulement épouse l'avancée du travail d'écriture des narrateurs : l'excipit de *Zone érogène* annonce par exemple l'ouverture d'un nouveau livre. Les narrateurs vont parfois jusqu'à souligner l'élaboration de cette harmonie. Dans *Maudit manège*, alors que les événements du récit touchent à leur fin au moment même où le narrateur achève la rédaction de son propre roman, il remarque : « elle semblait avoir attendu la fin de mon roman. » (p.429). Les personnages secondaires dévoilent également parfois la dimension littéraire des récits auxquels ils prennent part. Toujours dans *Maudit manège*, une fervente lectrice du narrateur commente ainsi l'ultime rebondissement, aux toutes dernières lignes de l'excipit : « -Ah !... La chute était splendide...! » (p.443).

Si dans la première partie de l'œuvre de Philippe Djian les récits se montrent en tant que tels, c'est parce que les événements et leur déroulement ne sont pas, de l'aveu des narrateurs écrivains (dont nous avons montré qu'ils incarnaient leur auteur), au centre de l'enjeu littéraire : ce centre, c'est le style et la capacité de ce dernier à faire entendre la vitalité d'une subjectivité, le fondement de tout échange véritable.

I. 1) « Au commencement était l'Émotion... »

Louis-Ferdinand Céline

Dans cette première partie de l'œuvre, le style de Philippe Djian est absolument remarquable. Profondément célinien, il se distingue par la vitalité et la liberté de son oralité mais également sa singularité et sa modernité ainsi que sa dimension populaire revendiquée : il est le socle d'une cohérence littéraire qui va permettre l'incarnation et expression d'une subjectivité ainsi que la transmission de l'expérience de cette dernière. Il est également le premier marqueur d'une intertextualité (qui est ici un intertexte) fondatrice et inspirante (la citation qui ouvre cette sous-partie est en exergue de *Bleu comme l'enfer*).

Philippe Djian multiplie les effets stylistiques qui visent à rendre le dynamisme du langage parlé, en perpétuelle évolution. La comparaison avec Céline, figure française ultime de cette démarche littéraire, est tissée à travers toute l'œuvre : l'écrivain y est mentionné à de nombreuses reprises et Philippe Djian lui consacre un chapitre dans *Ardoise*, un essai portant sur les écrivains l'ayant le plus marqué. Le premier roman atteste ainsi d'une volonté d'inscription dans la filiation célinienne : les renvois au *Voyage au bout de la nuit* s'y multiplient par le biais de références à des épisodes charnières du roman, comme l'arrivée à New York (« C'était une ville tout en longueur, merde, comme un machin vautré », p.52) mais également à des phrases cultes du roman comme la première de l'incipit (« Tout de suite, ça a mal commencé. », p.216). La structure de *Bleu comme l'enfer* s'inspire également du voyage célinien : les personnages s'y livrent à une fuite en avant continue qui constitue l'unique fil narratif. L'image de la « balade » (p.57, 179, 298) est ainsi récurrente, de même que celle du « voyage » (p.267). Comme nous l'évoquions précédemment, les personnages

sont conscients de cette structure, dont ils soulignent à plusieurs reprises le déroulement : « On se paye une sacré balade, hein ? » (p.291), « Ça a été une balade super » (p.311) « elle est déjà finie, cette balade ? » (p.368). D'autres thématiques peuvent également évoquer cette filiation célinienne, comme la comparaison régulière du corps des personnages à de la viande animale : « si elle pouvait pourrir aussi vite, il arrivait pas à se rendre compte, des fois ça lui était arrivé d'acheter de la viande et de l'oublier » (p.337).

Les premiers romans et les premières nouvelles de Philippe Djian témoignent ainsi d'un souci permanent de rendre compte de l'oralité du langage : pour espérer l'échange avec le lecteur, il faut que celui-ci puisse entendre une voix. Afin d'observer la mise en place de ce premier grand enjeu littéraire de l'œuvre, nous proposerons dans cette sous-partie une étude des principaux procédés employés par Philippe Djian : certains sont empruntés à Céline, d'autres lui sont spécifiques.

On note ainsi dès la toute première nouvelle de *50 contre 1 (Les Anciens Combattants)* l'emploi extrêmement libre des majuscules, qui tend à exprimer l'intensité d'une parole ou d'un cri mais peut également servir à souligner l'importance d'un terme au sein d'une proposition : « HÉ, LÀ-BAS !!! STOOOOP !!! Il a hurlé » (p.18), « essaye de TENIR » (p.9). Les majuscules peuvent même alterner avec les minuscules afin de suivre au plus près les hausses et les baisses d'intensité d'un cri ou d'un juron : « puTAIN de MERde puTAIN de MERde » (p.292, BE), « c'est rien, C'EST RIEN » (p.6, ZE). Ces occurrences témoignent déjà d'un autre usage extrêmement libre d'une norme typographique : la ponctuation. Les points d'exclamation ou d'interrogation se multiplient et se joignent afin de rendre la puissance d'un sentiment, comme la colère : « TU M'ENTENDS ??!?! » (p.27, BE). Cette jonction des deux signes peut s'opérer dans le désordre pour rendre compte d'une incompréhension, d'une confusion : « tout de suite ...?!?!? » (p.186, 37°2). Ils peuvent également s'accompagner de points de suspension afin de souligner la surprise ou la dimension rhétorique d'une question : « tu serais prête à nous louer l'appart ...????!! » (p.75, 37°2), « Pourquoi vous avez balancé mon sac, putain...?!?! » (p.144, ZE). Dans les derniers romans de la période à laquelle se limite cette étude, comme *Échine*, de nouveaux procédés typographiques viennent s'ajouter aux précédents ; leur apparition témoigne d'une préoccupation linguistique constante. Toujours pour appuyer certains termes, on note ainsi l'usage de caractères en italiques ou en gras : « Je n'avais *surtout pas* envie de rigoler. »

(p.19), « avait-elle *vraiment* regardé partout ? » (p.40), « tu ne pleures pas à **chaque fois** que tu penses à elle » (p.277). Ces nouveaux procédés peuvent également s'adjoindre aux précédents : « « Ma foi, tu en connais peut-être un rayon... *mais que sais-tu AU JUSTE... ?!* » » (p.105, LD).

L'écriture de Philippe Djian regorge également d'onomatopées : « le sifflement de la chaleur sssssssssss » (p.375, BE), « des milliers de petits cli cli cli cli clic » (p.20, ZE), « La baraque a fait VVLLLOOOOOOFF !!! » (p.70, 37°2). Là encore, leur emploi témoigne d'une grande liberté puisque la traduction écrite des différentes sonorités peut varier au sein d'une même occurrence : « le lavabo faisait ttiiiiic ttiicccc » (p.24, BE). L'usage de ces onomatopées rend même compte d'une forme d'amusement littéraire, de jubilation créative, comme l'atteste leur emploi dans la première nouvelle du recueil *50 contre 1* : « J'ai dit mmhongriinnnn en pensant ooanngruuiinnnn » (p.12). Il convient de préciser que ces libertés concernent la narration elle-même et non simplement les dialogues ; le style a pour vocation de rendre compte de l'évolution du langage mais également du moindre remous de la pensée comme les rires qui peuvent la traverser : « tellement con, ha ha » (p.23, BE), « Ha ha, j'ai pensé, HA HA ! » (p.68, 37°2). Tous ces procédés sont en effet mis en place pour traduire les moindres inflexions d'une voix qui est, comme chez Céline, la manifestation littéraire de la subjectivité. Dans la nouvelle *Grandeur nature (50 contre 1)*, des tirets peuvent par exemple figurer le détachement des syllabes : « dou-ce-ment » (p.52). À l'inverse, les espaces entre les mots peuvent être supprimés pour représenter une accélération de la diction ou de la pensée : « nomdedieujenemesuisjamaissentiaussibien » (p.65, BE).

Toujours dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau, qui s'appuie ici sur des extraits d'*Échine*, résume parfaitement : « On a là l'emploi, comme dans la bande dessinée, d'invariants typographiques différents (certains mots sont en capitales, d'autres en bas de casse), ou de caractères multipliés (hhowwwwww). Les mots en capitale (CHAT - MAISON -PIPI - LU-MIERE SI-LENCIEUSE) sont aussi des mots volontairement isolés, à raison de un par ligne, bénéficiant ainsi d'une double mise en relief graphique. Un effet est produit également par une nette variation du volume de la lexie : ces mots « capitaux » [...] et esseulés, en eux-mêmes ni longs ni brefs, prennent un énorme volume par la valeur significative de leur insertion au beau milieu d'une lexie ordonnée classiquement sous forme de phrases formant elles-mêmes un récit. Enfin, on ne peut ignorer ce dernier jeu graphique

qui consiste à séparer la première syllabe de chacun des deux mots du syntagme LU-MIERE SI-LENCIEUSE, comme si ces « mots » qui « le traversent » avaient besoin d'une « attaque » plus forte, plus appuyés pour être performatifs. [...] L'onomatopée, avec ses caractères multipliées (hhowwwwww), entretient un rapport étroit avec l'oral, elle est une indication phonique, un raccourci sémantique. [...] Il y a, par la typographie, un effort de parallélisme symbolique entre l'allure graphique du fragment de phrase considéré et l'allure sonore correspondante. » (p.36-7), « il n'y a qu'à voir l'usage bien particulier qu'il fait de la typographie [...]. Elle consiste en un renforcement graphique des intonations par l'utilisation des capitales (« CECILIA, SI TU M'ENTENDS, LAISSE CE SALAUD, IL FAUT QUE JE TE PARLE !!! »), de l'italique : « Mais je ne *peux pas* te laisser entrer », de l'emploi cumulatif de certains signes de ponctuation (...?! ou ??!), et parfois des trois combinés « - Dan, ma chaudière vient d'exploser...! ... Vient de QUOI...?! »). De temps à autre apparaît même une graphie phonétique fantaisiste : « Oh Elsie...! Mais kess tu fais...! » [...] » (p.220).

Mais si Philippe Djian s'inspire fortement de l'oralité célinienne, qu'il enrichit de certains ajouts, il est également le précurseur d'une forme de modernité linguistique et stylistique inspirée par les spécificités culturelles de sa propre époque : son écriture est ainsi empreinte de nombreux néologismes. Dès *Les Anciens Combattants*, des noms ou des adjectifs sont employés comme verbe, ou inversement : « les cinglés qui dinguaient » (p.10), « j'avais un peu le trac de me payer un casse-gueule » (p.11). Certains termes peuvent même dériver d'une onomatopée : « splatchant » (p.387, MM). Ces néologismes sont également formés par l'ajout de préfixes qui expriment la grandeur, une pratique d'écriture devenue extrêmement courante dans la littérature française contemporaine : « superrapide » (p.317, BE), « hypersensible » (p.247, ZE), « ultrasensibles » (p.302, 37°2). Mais la modernité de l'écriture de Philippe Djian est avant tout marquée sous le sceau de la culture américaine, inspiration majeure de l'époque. La nouvelle *J'ai enfoncé tous les autres (50 contre 1)* annonce la volonté d'inclure un certain nombre de tournures anglophones ; plusieurs occurrences tiennent ainsi de la transcription littérale : « Au moins pour deux ou trois mois, je pensais, le temps de me sortir de la merde » (p.21), « Leur idée c'était laissons-le se bâtir un petit univers », « Ils pouvaient jouer gagnant. » (p.25). Une adaptation typique et omniprésente sera par exemple celle des locutions « he/she says/said » dont Philippe Djian conserve l'ordre et la place dans la phrase : « T'es vraiment con, il lui dit. » (p.17, BE). On

trouve également plusieurs types d'anglicismes ; certains évoquent une contre-culture rock, comme dans la nouvelle *Grandeur nature (50 contre 1)* (« une bath reproduction », p.54), mais également dans les romans à suivre (« freaks », p.118, BE, « je kickai », p.350, E). D'autres constituent davantage une moquerie d'une novlangue entrepreneuriale qui fait elle aussi chez Philippe Djian ses premières incursions, comme dans *J'ai enfoncé tous les autres de nouveau* : « quelques tableaux aux murs, vraiment mauvais, design » (p.29).

Catherine Moreau propose également plusieurs analyses remarquables de cette ouverture linguistique : « La marque d'ordre morphosyntaxique, ayant trait au dialogue, la plus fréquente dans les premières œuvres de Djian est bien le renoncement à l'inversion : « Je m'aperçois d'un truc, j'ai dit » (*Maudit manège*, calque du *I said* anglais). Les figures de construction dont le tour paraît emprunté à l'anglais se repèrent par le sentiment « d'étrangeté » qu'elles induisent. À titre d'exemple, cette réplique de *Maudit Manège* que l'on pourrait commodément ranger dans la classe des hyperbates (renversement de l'ordre attendu des éléments dans une phrase), mais qui est surtout une transposition en français du présent progressif anglais dont l'emploi sert à exprimer l'action en train de se faire : « -Va te faire enculer ! lui ai-je ri au nez, abandonnant mes outils et mon assiette sale et du mur la prise arrachant. » Ou encore, cet extrait de *37°2 le matin* : « Tandis que j'étais vidant mon verre à la mémoire de mes préférés ou à la santé de quelques-uns. » » (p.234-5), « Dans le recueil de nouvelles *50 contre 1*, l'interjection française *hé !* se retrouve transformée en *hey !* Ce sont des idiomes, empruntés tels quels à la langue étrangère, comme dans cette phrase extraite d'*Échine* : « Ah, les musiques frémissantes, les émouvantes symphonie de l'automne, man. » [...] dans le recueil de nouvelles *Crocodiles*, il utilise le terme *jet lag* pour décalage horaire [...]. Toujours dans le même livre, on remarquera que le narrateur utilise *lecture* pour conférence, et va jusqu'à mesurer non en *mètres* mais en *pieds*. Le terme *réaliser* est bien sûr utilisé dans son sens américanisant, à savoir *se rendre compte*, issu directement de la traduction du verbe anglais *to realize* » (p. 256-7).

I. 2) L'élaboration d'une popularité singulière...

On le devine aisément au vu de ces premières remarques, l'œuvre de Philippe Djian possède une importante dimension populaire. La volonté de rendre compte de la réalité de la langue contemporaine outrepassa la justesse linguistique ou encore la bienséance. Aussi bien dans les dialogues que dans la narration, la négation est ainsi le plus souvent omise : « C'est là où je suis plus d'accord. » (p.23, MM), « j'étais pas du côté de Gloria. » (p.24, MM). L'inversion sujet-verbe propre aux phrases interrogatives est également très peu respectée : « -Hé, mais t'as pas bientôt fini ...?! » (p.346, E). La ponctuation peut également disparaître au profit d'une oralité prépondérante : « des petits coups à cent dix cent vingt » (p.118, BE). Procédé inverse pour un objectif similaire, les conjonctions de coordination peuvent elles se multiplier pour figurer le débit d'une parole : « et j'en écrivais une autre, et j'allais leur oublier leur mensuel, et toutes ces histoires s'enchevêtraient » (p.283, MM), « à quoi ressemblait ma chambre et comment il était le salon et où je rangeais mes affaires et comment qu'elle était la salle de bains » (p.12, E).

De nombreuses tournures extrêmement familières émaillent les dialogues ou les pensées des différents narrateurs : « -Pourriez pas me donner une tranche [...] Du rond, parce que du carré, j'en veux pas. » (p.269, 37°2), « Paul palabrait dans mon dos comme quoi que nous avions une chance absolument unique, comme quoi que c'était une nouvelle aventure » (p.81, E), « -Y a pas de Oh Dan. » (p.242, E). Dès *Les Anciens Combattants*, on peut également relever des locutions qui s'apparentent à des tics de langage : « bien reposé et tout » (p.11). Un procédé que l'on retrouve fréquemment par la suite : « ben je suis parti. » (p.293, 37°2), « Bah, on était pas là pour s'amuser. » (p.333, 37°2). La précision des termes peut ainsi se retrouver éclipsée par le naturel de certaines expressions : « je me suis concentré sur mon éponge et je l'ai tournée du côté qui gratte » (p.182, MM), « -Aaah ...! Mais c'est quand tu touches !... Quand t'appuies !... » (p.13, E). Des pans entiers de phrase peuvent tout simplement disparaître au profit d'un « etc. » suggestif : « car cette chose-là m'était indifférente, que je ne m'en souciais pas, etc. » (p.295, E), « j'avais trouvé un mot m'expliquant qu'il était rose et ventripotent et que même sur une île déserte, etc. » (p.342, E).

Les abréviations sont également légions. La plupart d'entre elles possèdent une sonorité finale commune qui donne à la fois une cohérence et une certaine pesanteur à l'ensemble : « proprio » (p.66, 37°2), « lobo » (p.225, 37°2), « hosto » (p.271, 37°2), « loco » (p.89, MM), « resto » (p.233, MM), « projo » (p.244, MM). Ces abréviations peuvent également prendre la forme de contractions : « pauv' malheureux » (p.266, 37°2), « -Hé c't' une blague ?... » (p.25, MM), « p'pa » (p.404, E). Si son emploi se révèle plus rare dans l'œuvre, les différents narrateurs peuvent parfois avoir recours à l'argot, langage à la symbolique populaire particulièrement prépondérante : « biniou » (p.406, 37°2), « m'esbigner » (p.85, MM). Sans nécessairement relever de l'argot, certains termes extrêmement familiers font de multiples apparitions, comme « schlass » (p.126, BE). Une familiarité que l'on retrouve également dans les innombrables jurons présents dès les « Anciens combattants » : « oh Bon Dieu » (p.11), « oh putain Jésus non » (p.13). L'œuvre est finalement poreuse au banal, à l'écriture du quotidien qu'elle intègre naturellement. Dans la nouvelle *J'ai enfoncé tous les autres*, la lecture du journal se mêle par exemple à la narration : « l'annonce disait niv.bac.min. » (p.24).

I. 3) ... facilite l'identification...

À travers sa singularité stylistique, Philippe Djian construit donc son œuvre sur une identité à la fois littéraire (filiation célinienne) et autonome (popularité moderne) : sa cohérence est assurée par une batterie de termes, d'expressions, d'images, de procédés que son lecteur va apprendre à connaître et reconnaître. Il faut ainsi préciser que l'ensemble des narrateurs et personnages de ce début d'œuvre s'expriment de la même manière, assurant une extrême unité à l'ensemble ; cette unité se fonde donc sur un ensemble linguistique caractéristique de l'œuvre qui contribuera à la renommée de cette dernière. Notons ainsi certains termes rares, aisément repérables, présents dans l'intégralité des romans et des recueils de nouvelles de notre première étude. Le verbe « zigzaguer » est ainsi décliné à toutes les personnes et tous les temps (un peu moins de dix fois dans *Bleu comme l'enfer*) ; l'image du « zombie » ou les comparaisons et métaphores incluant un « serpent » sont elles aussi récurrentes (cinq différentes dans *37°2 le matin*). La singularité de certains réseaux d'images élabore un univers littéraire ambivalent qui oscille entre le réel et une forme d'autonomie subjective ; c'est par exemple le cas du fil métaphorique culinaire qui, dans sa volonté de précision,

confère aux décors un caractère démesurément sirupeux : « ça faisait comme un gros sandwich écœurant, avec la tartine du ciel. » (p.17, 37°2), « un lit qui m'a fait penser à un plat de raviolis géants nappés d'une sauce à rayures. » (p.191, 37°2), « le soleil de midi était comme du beurre de cacahuètes étalé sur du bain béni. » (p.205, 37°2).

Si les récits s'inscrivent dans un réalisme contemporain omniprésent comme nous aurons l'occasion de l'observer lorsque nous étudierons la porosité travaillée de l'œuvre à son époque, ce réalisme est ainsi contrebalancé par une sorte d'autosuffisance littéraire : c'est par exemple le cas de l'ancrage géographique de l'action qui n'est quasiment jamais précisé et se cantonne à des villes, des régions et des pays indéterminés. À l'inverse, la description des paysages est extrêmement minutieuse ; le détail des couleurs, la palette nuancée des différents ciels sous lesquels se trouvent les personnages est un exemple extrêmement symbolique de cette dynamique de caractérisation propre à l'œuvre : « Le ciel était d'un rouge étonnant » (p.69, 37°2), « Du rose tendre, nous avons à présent viré dans un rouge orangé » (p.94, E), « Le ciel était mauve avec de larges entailles saumonées » (p.330, E). Certaines occurrences s'accordent même à la nature culinaire récurrente des descriptions, renforçant l'importante cohésion de l'ensemble : « ciel caramélisé » (p.281, BE), « Le ciel était d'un bleu ciel idéal, un doigt d'hiver, deux doigts de printemps. » (p.363, E). Autre exemple d'un procédé descriptif classique singulièrement détourné, la lune est constamment décrite comme étant posée ou reflétée sur un autre objet ; elle n'est jamais directement observée à même le ciel : « la lune posée à côté d'eux dans une bassine d'huile de vidange » (p.121, BE), « un croissant de lune épinglé dans les cheveux » (p.93, ZE), « La lune était presque pleine, elle était carrément posée sur la table » (p.279, 37°2).

I. 4) ... et favorise l'échange

Si Philippe Djian assure son exception littéraire stylistique, c'est uniquement dans la mesure où celle-ci lui permet de communiquer avec son lecteur ; afin de clarifier sa démarche, il n'hésite pas à partager avec lui sa conception du style qu'il théorise notamment par le biais des réflexions des narrateurs écrivains qui l'incarnent. Ces derniers affirment la prépondérance de l'écriture sur le récit : « j'essayais surtout de faire gaffe à la pureté de mon style, en fait c'était tout ce qui m'intéressait, l'histoire n'avait pas tellement d'importance,

(p.48, ZE), « la seule chose dont on ait vraiment besoin pour un écrivain, c'est *le style*. » (p.390, E). On retrouve la filiation célinienne dans cette conception et notamment l'analogie de la « petite musique », déclinée à plusieurs reprises dans *37°2 le matin* : « le grand écrivain allait au tapis. Il arrivait pas à remettre le doigt sur sa petite musique » (p.95), « mon petit air qui revenait sans cesse [...] ce petit machin avait le pouvoir d'apporter quelque chose à mon âme. [...] Je m'étais mis à fredonner ma délicieuse mélodie et j'en tirais un plaisir démesuré » (p.177). Cette pratique de la théorisation est également redoublée par l'expression même de cette théorisation ; les narrateurs écrivains octroient ainsi à la définition du style la même virtuosité, la même élaboration dont ils entendent toujours faire preuve lorsqu'ils écrivent : « j'avais mis au point un style éthéré, sifflant comme une lame, la première écriture aérodynamique avec des lignes d'une pureté majestueuse [...] et ça me tombait pas du ciel, ça me faisait même plier les genoux. » (p.161, ZE).

Le partage des considérations stylistiques s'accompagne donc d'un dévoilement de la pratique d'écriture jugée conforme aux critères établis : les narrateurs donnent à voir au lecteur un travail toujours en cours, une continuité ininterrompue de la réflexion esthétique. Certaines images sont dévoilées au moment de leur élaboration, sans qu'elles ne débouchent nécessairement sur un emploi dans le récit en cours : « Les images traversaient ma tête comme des fusées. » (p.291, *37°2*), « Le rire de Joe m'a fait penser à un tronc d'arbre dévalant une colline mais j'étais tellement surexcité que j'ai pas fait très attention à cette image. » (p.314, *37°2*). Au contraire, d'autres finissent par être exprimées, mais bien après avoir été présentées au lecteur auparavant : « comme si je rentrais au pas de course dans une porte vitrée. » (p.316-7, *37°2*), « je suis rentré la tête la première dans une baie vitrée. » (p.318, *37°2*). Ce lecteur est alors le spectateur privilégié de l'élaboration des images et si certaines d'entre elles se retrouvent avortées par le récit, elles germeront tout de même dans son esprit comme dans celui du narrateur, là où la littérature s'opère vraiment : « En refermant la porte, un rayon de soleil est venu me taper en plein dans l'œil. Si je l'avais pris dans la bouche j'aurais dit : « En refermant la porte, un bonbon acidulé a glissé entre mes lèvres. » » (p.365, *37°2*). Le lecteur constitue enfin l'unique juge auquel la narration se soumet. Dans *Lent Dehors*, c'est à lui seul qu'elle se justifie par exemple de ses traductions : « on passait sur le « deck » -je ne vois pas très bien comment traduire ce mot-là- une sorte de plancher en plein air » (p.118), « (En anglais, bien sûr, la différence n'est pas très claire entre tutoiement et vouvoiement [...] mais ma traduction est la bonne : son « you » n'était pas mon

« you ». » (p.128). Cette transparence est déterminante dans la mesure où elle constitue chez Philippe Djian l'unique possibilité d'une communication littéraire qui repose sur la sincérité : « Dans un bouquin, on doit pouvoir sentir l'énergie et la foi, écrire un livre ça devrait être comme si tu t'envoyais deux cents kilos à l'arraché. Le meilleur, c'est quand tu vois les veines du type se gonfler. » (p.344, 37°2), « Je n'arrivais pas à lui faire comprendre ce que c'était qu'un véritable écrivain. [...] où est le type qui a écrit ça, où se cache t-il, dis-le-moi ...?! Est-ce que tu sens un *être humain* derrière les lignes ...?! » (p.300, E).

Surtout, cette posture se construit en opposition à deux visions de la littérature que ce début d'œuvre met un point d'honneur à systématiquement dénigrer : l'une classique mais surannée, l'autre moderne mais mondaine.

I. 5) Sincèrement moderne...

Pour Philippe Djian et les narrateurs écrivains qui l'incarnent, une littérature contemporaine qui ne prendrait en compte ni l'évolution de la langue ni l'époque dans laquelle elle s'ancre est inconcevable. Une telle posture et la prétention déplacée dont elle témoigne ne mérite que le mépris : « ils avaient l'air aussi sûrs de leur coup que tous ces types qui écrivent encore comme au début du siècle et qui sont imbattables sur le plan des vers rimés et du baisemain. » (p.340, ZE). Cette critique est justifiée par le caractère mortifère d'un tel rapport à la langue et à l'écriture qui prévient tout échange véritable dont le socle est le renouvellement constat de la vitalité littéraire ; ainsi le narrateur de *Maudit manège* s'interroge-t-il à propos d'un écrivain qui cristallise ces travers (« Quel plaisir ce connard de machin pouvait-il avoir à baiser une momie », p.359) et questionne-t-il une certaine propension de la littérature à n'accorder de l'importance qu'en raison de l'ancienneté (« Voilà comment ça se passait dans le Monde des Lettres, un jeune écrivain était un type de quarante ans. », p.141, MM).

Philippe Djian va alors construire un personnage clé de son œuvre, qui symbolise les écarts dont il entend se prémunir mais également épargner à son lecteur : celui du critique littéraire. Un exemple notable se trouve dans *37°2 le matin* où le narrateur va s'attirer les foudres d'un critique renommé après que Betty, la compagne du narrateur, a fait parvenir au critique un des manuscrits du narrateur ; l'enjeu est bien de s'inscrire en contrepoint d'une certaine

conception de la littérature : « *ce que vous avez le mauvais goût de nous faire parvenir.* », « *c'est avec un dégoût profond que je vous retourne cette fleur nauséabonde qui vous est apparue comme un roman.* » (p.137-8). Il est intéressant de noter que la dimension autobiographique est à ce sujet particulièrement présente puisque Philippe Djian révèle dans un entretien avoir lui-même reçu une critique d'un éditeur que l'on retrouve formulée telle quelle dans le roman : « votre style est insupportable. Vous vous placez délibérément en dehors de la littérature. » (p.122). Le critique littéraire de *37°2 le matin* incarne alors jusqu'à l'excès cette vision poussiéreuse, prétentieuse et sépulcrale des Belles-Lettres ; de par son apparence, d'abord : « la robe semblait sortir tout droit d'un conte des *Mille et une Nuits* [...]. Le Prince Charmant avait les tempes grisonnantes ainsi qu'une longue pipe d'ivoire coincée entre les dents. » (p.139). De par son style, ensuite : « je ne suis pas exercé à ces exercices de foire, il a déclaré. Et je ne saurais utiliser qu'une seule arme, celle de mon esprit [...]. Je n'accepte pas vos manières, il a ajouté. Il est évident qu'il ne peut y avoir de dialogue entre nous car la Parole comme l'Écriture requièrent un minimum d'élégance » (p.142). Pour l'heure, Philippe Djian ne se permet cette rare entorse que constitue l'inclusion de ce type d'expression qu'en vue de la dénigrer et prend le même malin plaisir que son narrateur à malmener ce classicisme qu'il exécère : « Tous ces gros mots balancés dans une pièce meublée Louis XVI, c'était comme des confettis sur le lit d'un mourant. » (p.157). C'est ainsi que l'on peut également interpréter la dimension populaire revendiquée de l'expression de la narration : « Je suis descendu en bas. » (p.119).

L'affirmation de la singularité se fait donc en opposition avec une conception dépassée de l'écriture. Seule une forme de modernité permet une complicité qui se nourrit de vitalité : « Par bonheur, mon roman, n'était pas d'une forme trop classique. Je m'y glissais assez librement et les acteurs m'aimaient bien, ils se serraient toujours pour me laisser une place [...] je les menaçais en souriant de me rallier au nouveau roman ou de les cloîtrer dans un machin façon XIXe comme il s'en écrivait encore couramment. » (p.390, MM). Mais la modernité à elle seule ne suffit pas. L'autre versant honni de la conception littéraire au revers de laquelle Philippe Djian construit son œuvre est en effet celui de la littérature mondaine, plus actuelle que jamais : cette littérature mondaine cherche elle à n'établir qu'un lien social, superficiel entre les êtres. Là encore, c'est un personnage de critique qui incarne le mieux cette conception. Dans *Maudit manège*, sa présence est l'occasion pour le narrateur de mettre en garde son lecteur contre une fausse intelligence opposée à un travail honnête : « Appelons-

le Machin [...] il avait démolé un type de manière tout à fait injuste, simplement pour s'amuser et parce que l'autre se défendait très mal. Car Machin connaissait l'art de la réplique sans appel de la flèche empoisonnée, c'était ce qu'il convenait d'appeler un gars brillant. Bien sûr, c'était loin d'être suffisant pour faire de lui un écrivain à peine valable. Mais il créait l'illusion. Les chances de rencontrer un homme de talent derrière un type brillant sont pour ainsi dire nulles. » (p.160-1). La rhétorique consiste là encore à forger sa propre valeur en se faisant paradoxalement dénigrer par les garants d'une conception de l'écriture à laquelle l'œuvre ne donne aucun crédit : « Machin écrivit les pires trucs sur moi, par exemple que j'étais à la littérature ce qu'était une nappe de mazout au bleu de l'océan. » (p.164), « Tu es tout ce que j'exècre sur le plan littéraire » (p.355). L'ethos de l'écrivain honnête, libre d'exprimer réellement sa pensée, se façonne dans l'opposition. Dans *Zone érogène* également, les personnages secondaires multiplient les critiques et moqueries à l'encontre du narrateur et de son style : « C'est dommage que ça soit si mal écrit » (p.292), « Je ne vais pas te demander d'écrire une phrase correctement. Je ne demande pas des choses impossibles. » (p.324).

En intégrant avec honnêteté ces critiques (dont nous avons vu que Philippe Djian lui-même avait pu y être confronté), le narrateur laisse le lecteur seul juge du succès de son œuvre, un succès inenvisageable sans une certaine liberté d'esprit anticonformiste : « J'étais pas un écrivain à la mode, je faisais partie d'aucun courant et j'avais pas d'idée particulière à défendre, ça me laissait pas mal de liberté, je pouvais me laisser emporter et chercher un peu de jouissance, je pouvais enfoncer mon doigt dans les coins un peu sensibles » (p.266-7, ZE). C'est dans ce sens également que les différents narrateurs écrivains condamnent avec fermeté toute forme d'expression littéraire qu'ils jugent vaines, creuses, comme les courants avant-gardistes de l'époque qui se retrouvent régulièrement égratignés : « l'Art Total et toutes ces merdes » (p.236, BE), « dans la série nouvelle vague, et le problème avec les types de son genre, c'est qu'on ne pouvait jamais savoir ce qu'ils pensaient vraiment et même, s'ils pensaient quelque chose. » (p.27, MM). La critique ne peut en effet être réduite à une simple haine d'un classicisme qui serait schématiquement opposé à une modernité désirable par essence ; ce qui est en jeu, c'est la nécessité d'une sincérité dont dépend tout échange véritable et ce dernier ne peut s'établir sur une pratique mondaine, une connivence construite sur des échanges futiles : « ah ! comme il était agréable - et si désopilant - de se demander si le roman était mort [...] l'assurance tranquillissante qu'on n'allait pas tomber sur un truc

digne d'intérêt. » (p.261, E), « des expos, des endroits où des gens se réunissaient pour parler, se montrer et gesticuler, et j'avais fini par en perdre le goût de mes semblables. » (p.131, LD).

L'insistance du refus de fonder la communauté littéraire sur le simple échange mondain témoigne de cette volonté sans cesse réaffirmée de privilégier l'instauration d'un dialogue littéraire humble et franc. Plutôt que d'exclure un lecteur qu'un élitisme de surface pourrait injustement complexer, l'instance narrative préfère se mettre elle-même à l'écart d'une telle société (« Merde, nous y voilà, j'ai pensé, il doit croire qu'on est de la même grande famille, il doit croire que je lui dois quelque chose et c'est là qu'il se goure, j'ai pas l'impression de faire partie d'un truc comme ça. », p.123, ZE), non sans humour : « Il écrit des bouquins lui aussi. -Bon alors j'y vais pas, j'ai dit. » (p.52, ZE), « Ils ont commencé à parler littérature et j'en ai profité pour aller boire un verre dans le jardin. » (p.82, ZE). Comme nous aurons l'occasion de le revoir, c'est en effet sur le rire que Philippe Djian s'appuie pour établir la connivence avec son lecteur : ainsi n'hésite-t-il pas à tourner en dérision les pratiques littéraires spécieuses. Dans *Zone érogène*, c'est la technique d'écriture de Marc, qui construit ses histoires à partir de trois mots pris au hasard dans le dictionnaire, qui se retrouve ainsi moquée : « Je peux me retrouver avec des trucs incroyables, tu t'imagines, je sais pas, disons VOITURE-BISCOTTE-TUYAU, tu vois le genre ? -Parfaitement. » (p.57, ZE).

Car chez Philippe Djian, l'honnêteté littéraire se construit sur une valeur cardinale dont l'occurrence précédente condamne précisément l'absence : le travail. Les narrateurs écrivains exposent ainsi non seulement leurs considérations sur l'écriture et l'élaboration de cette dernière mais également la difficulté de cette élaboration. Là encore, il s'agit de livrer une vision positivement désacralisée de la littérature.

I. 6) ... humblement exigeant

Ainsi, les narrateurs exposent régulièrement leurs difficultés à rédiger, des difficultés qui témoignent autant d'une pratique laborieuse que d'une exigence ferme au sujet de l'écriture : « je pouvais rester des heures sur une petite phrase qui bloquait ou cavalier pendant des kilomètres avec un bon rythme, je rigole pas du tout quand je dis ça, j'ai presque les larmes

aux yeux. » (p.48, ZE), « Ensuite je me suis mis à mon roman et j'ai buté pendant une heure sur une toute petite phrase, je rigole pas avec le style, je me laisse jamais aller à la facilité » (p.104, ZE), « Je devais m'arracher les mots un par un. » (p.267, ZE). Le lecteur constitue un témoin privilégié de ce calvaire créatif, une écoute idéale que le narrateur présuppose sans a priori : « Personne me croirait si je disais que j'éprouvais ce genre de chose quand je glissais une feuille dans ma machine » (p.343, 37°2). L'écriture naît donc d'une souffrance mais d'une souffrance positive : c'est elle qui atteste l'honnêteté du labeur et assure sa qualité. Dans *Zone érogène*, premier roman à dévoiler ce travail et sa nature après *Bleu comme l'enfer* et sa narration externe, les occurrences abondent : « J'aime bien avoir un peu mal quand j'écris, je fais partie de la vieille école, je suis d'accord pour souffrir un peu. » (p.48), « la nuit je pouvais même pas dormir tellement mes bras me faisaient mal, à cette époque j'écrivais des histoires de fou furieux. » (p.154), « C'est bon de souffrir juste ce qu'il faut, ça aiguise les sens » (p.226). Le lecteur assiste ainsi à la libération progressive du narrateur dont le roman se développe en même temps que le récit : « je sortais juste d'une période de travail délirant, j'avais dû noircir au moins une centaine de pages sans lever pratiquement les yeux de ma table pendant plusieurs jours » (p.6), « La dernière page était la meilleure page, elle était d'une pureté céleste et le point final ressemblait au bout du monde » (p.274).

C'est donc sans honte que les échecs sont dévoilés de la même façon que les réussites sont exposées. Dans le recueil *50 contre 1*, la nouvelle *Chérie, de moins en moins* symbolise cette ambivalence par la fulgurance de l'écart : « j'avais rien fait de bon depuis six mois, simplement quelques poèmes qu'avaient traversé la chambre et que j'arrivais pas à balancer aux ordures. » (p.104), « une de ces nuits magiques où ça vient tout seul et ça fait bien plaisir à regarder, ouais, on trouve ça bon jusqu'au lendemain, ça vous fait sourire, hein ? » (p.107). Philippe Djian concilie ainsi une vision à la fois rigoureuse et humble de la pratique d'écriture : dans ses entretiens comme dans ses romans, il développe la comparaison entre l'écrivain et l'artisan. Dans *37°2 le matin* par exemple, le narrateur emploie cette analogie à plusieurs reprises pour illustrer sa quête d'une harmonie honnête : « T'es un écrivain, t'es pas un plombier. / -À quoi on voit la différence ? j'ai demandé. » (p.92), « je remplaçais des fils, je posais des boîtes de dérivation et des interrupteurs avec variateur d'intensité pour créer des ambiances » (p.95). C'est dans cette mesure que la narration avoue sans crainte ses hésitations. Dans *Maudit manège*, le narrateur s'interroge fréquemment sur la justesse de son expression par le biais de questions auxquelles seul le lecteur serait en mesure de répondre :

« j'ai remarqué que le soleil était un soleil d'hiver, comment dire, est-ce qu'on peut parler d'une chaleur froide, d'un soleil glacé ? » (p.235), « J'ai eu l'impression de flotter dans quelque chose de mou, mais d'absolument translucide, pourquoi pas une terrine de gelée après tout ? » (p.254).

Chez Philippe Djian, le doute est une vertu ; si nous justifions véritablement cette affirmation au moment d'aborder la nature de la vision du monde que le début de son œuvre véhicule, il est déjà possible d'en observer les manifestations dans ces préoccupations linguistiques. Dans *Maudit manège* toujours, le narrateur devient soudainement très maladroit au moment de s'excuser et de se justifier de son comportement auprès de son meilleur ami. Les hésitations sont d'autant plus frappantes qu'elles concernent un monologue intérieur : « euh... comment dit-on ?... », « mais... » (p.435). Enfin, il est important de noter qu'un double mouvement traverse la question du style, une dynamique qui affecte les procédés caractéristiques de l'œuvre et que nous serons amenés à croiser régulièrement au cours cette étude : une pointe d'autodérision tendre vient contrebalancer une grande fermeté afin que cette dernière ne se transforme pas en prétention démesurée. Le narrateur de *Maudit manège* a beau être intransigeant à propos du style (« La manière dont j'écrivais exigeait une rigueur de chaque instant et pas mal d'oreille, il était hors de question de se laisser mollir ou de fermer les yeux sur quoi que ce soit, p.56), cela ne l'empêche pas de jeter fréquemment un regard amusé sur sa propre pratique de l'écriture, aussi ambitieuse celle-ci soit-elle : « Il faut reconnaître que tu as un certain sens du rythme. / -Oui, c'est encore heureux, je me casse assez le cul pour ça. » (p.172), « Ce connard va bientôt nous parler de son style ...! / -Un éclair bleu dans le petit matin, j'ai dit. » (p.356).

Dans ses prémices, l'œuvre de Philippe Djian cultive donc son exception et sa singularité s'exprime en premier lieu par le truchement du style. Vivant et moderne, exigeant et humble, ce style embrasse et traduit le caractère d'une personnalité omniprésente dans sa propre création, des instances narratives au langage employé. Nous avons également vu que l'exacerbation de cette subjectivité s'accompagne d'une honnêteté ainsi que d'une mise en contraste que nous allons maintenant étudier plus en détails. Si l'œuvre se construit d'abord sur la revendication d'une singularité, c'est justement et uniquement dans la mesure où elle permet l'échange avec une autre singularité sans cesse convoquée : celle du lecteur. La richesse de cet échange, inépuisable par définition (chaque nouveau lecteur, et sans doute

même chaque nouvelle lecture, le renouvelle), établit alors une modalité si élaborée du dialogisme qu'il peut constituer une fin en soi. Des études récentes tendent en effet à inclure le rapport au lecteur dans la notion de dialogisme. Dans sa thèse intitulée *Dialogisme et lecture. Polyphonie et sens dans le discours romanesque* et soutenue en 2011, Ilie Moisuc l'affirme dès son avant-propos : « il nous est apparu que le dialogisme est un phénomène qui intervient, en égale mesure, dans la structure immanente du texte, de même que dans le processus d'actualisation du texte par le lecteur. ». Jacques Bres, qui a publié de nombreux ouvrages sur la question, propose lui plusieurs études circonstanciées qui valident cette approche de la notion, notamment dans un article paru en 2017 et intitulé *Dialogisme, éléments pour l'analyse*.

Nous allons maintenant voir comment l'œuvre de Philippe Djian entend être le terreau de cette relation privilégiée entre narrateur (et à travers lui l'auteur dans notre cas) et lecteur, relation que cette œuvre établit en idéal littéraire ultime. Nous avons déjà abordé ce sujet au moment d'évoquer la revendication de l'honnêteté ; il s'agit maintenant d'observer comment la transparence aboutit à une connivence effective.

II. 50 contre 2

Le sous-titre de cette partie est un renvoi au titre du premier recueil de Philippe Djian, *50 contre 1*. Ce titre sonne comme une annonce, quasiment un manifeste : celui d'un individu opposé au reste du monde. Parmi les thèmes récurrents de l'œuvre qui assurent l'unicité de cette dernière, nous avons évoqué au cours de la partie précédente la singularité descriptive réservée à la lune : certaines occurrences soulignent cette singularité de l'instance narrative et la lune auréole la figure de l'écrivain qu'elle contribue ainsi à distinguer (« Quand je me suis levé, la lune en faisait autant. », p.416, 37°2). À ce sujet, il est également possible de dresser un parallèle avec l'expression de l'individualisme célinien qui s'oppose au collectif écrasant (la patrie, la guerre, etc.) : chez Philippe Djian, la méfiance voire la défiance à l'ordre établi est elle symbolisée par une haine systématique de la police. Dans la nouvelle *Le gros bâton*, le « flic » est également désigné par le terme « connard » (p.170) ; dans *Bleu comme l'enfer*,

le personnage de Franck incarne la figure du mauvais policier, violeur et meurtrier ; dans *Zone érogène*, les policiers sont deux agresseurs ; et ainsi de suite.

Mais surtout, cette distinction s'opère par une propension récurrente à une exagération dont la tonalité est le plus souvent burlesque. Nous avons déjà abordé la question des images : ces dernières, ainsi que la visibilité de leur élaboration, soulignent cette tendance à la surenchère.

II. 1) L'Art du mauvais goût

Dès *Les Anciens Combattants (50 contre 1)*, il est possible de relever plusieurs comparaisons à la construction alambiquée et à la précision outrancière : « les bagnoles qui enfilaient la rue comme des poissons-scies enragés » (p.9), « je me sentais froid et méchant comme une balle perdue dans une foule » (p.14). Les récits suivants se construisent également sur cette singularité descriptive exubérante : « les mots de Lili rebondissaient sur son front comme des balles de ping-pong » (p.37, BE), « la rue commença à dégouliner comme un maquillage au-dessus d'un volcan. » (p.87, BE). Cette démesure est volontairement offerte au regard du lecteur, présente jusque dans le cheminement intellectuel dévoilé du narrateur : « ma première idée a été qu'il venait de se faire mordre par un serpent à sonnettes [...] mais cette image m'a juste effleuré, un peu comme le passage d'un avion de chasse en rase-mottes qui vous aurait fait sursauter et vous retourne comme une crêpe avant de vous faire dégringoler du hamac. » (p.166, 37°2). L'élaboration des images étant visible, les ajouts se multiplient : « elle vous aurait cloué sur place une armée au pas de course, elle aurait dévié la trajectoire de la navette spatiale d'un seul regard » (p.41, BE). Plus largement, c'est l'ensemble des procédés stylistiques les plus marquants de l'œuvre qui se retrouvent affectés par ces excès : à titre d'exemple, on peut citer la description des couleurs du ciel, qui peut témoigner de ce basculement dans une esthétisation qui relève quasiment du délire (« ça glissait doucement dans les rouge orangé avec des pop-corn qui plongeaient dans la piscine céleste », p.139, BE), ou le fil culinaire tissé tout au long l'œuvre, lui aussi souvent gagné par un gigantisme aussi halluciné que sophistiqué (« des tartines aussi larges que des skis nautiques », p.16, 37°2, « c'était une nuit comme un gâteau italien, à plusieurs étages, du noir, du silence, de la chaleur, du noir, du silence, du chocolat, de la chaleur et des sucreries lumineuses, écœurantes. », p.143, BE).

Cette esthétique n'est pas sans rappeler celle du kitsch dont l'œuvre se revendique clairement : chez Philippe Djian, le mauvais goût tient d'un parti pris que les différents personnages de l'œuvre arborent aussi fièrement que leurs tenues, toutes plus improbables que les autres. Betty, de *37°2 le matin*, résume à elle seule aussi bien l'expression de ce kitsch que la fierté qui en est tirée : « elle m'a fait penser à une fleur étrange munie d'antennes translucides et d'un coeur en skaï mauve et je connaissais pas beaucoup de filles qui pouvaient porter une minijupe de cette couleur-là avec autant d'insouciance. » (p.16), « -Comment vous trouvez ? J'ai demandé. / -Un peu vulgaire... [...] / -C'est normal, j'ai dit, c'est un ange qui descend tout droit du ciel, vous voyez pas ...? » (p.19). Les coiffures, les vêtements sont bariolés, extravagants : « Écoute, c'est sensationnel les cheveux rouges [...] -Elle déconne avec le rouge, il dit. C'est du bleu qu'il faut. » (p.185-7, BE), « Sa chemise hawaïenne, son costume bleu ciel, ses godasses délirantes » (p.27, MM). Dans *Bleu comme l'enfer*, le maquillage de Franck résume quant à lui cette recherche du kitsch : « un long trait rouge [...] des losanges dorés ou mauves [...] des paillettes argentées [...] ce visage bariolé [...] grotesque » (p.111-4). Jusqu'aux ciels sous lesquels les personnages se trouvent peuvent s'accorder à ces teintures douteuses : « l'horizon était encore barbouillé de pastels » (p.347, BE), « le ciel était jaune et même verdâtre par endroits. » (p.305, MM).

Le mauvais goût des personnages déteint également sur leur humour ou leurs préférences artistiques : « Franck, avec son goût dégueulasse. Il avait déniché ce buste de Marilyn en plâtre blanc, il lui avait peint juste le bout des seins avec du vernis à ongle rose, il trouvait ça très drôle, il avait mis le truc bien en évidence, dans l'entrée pour que tout le monde profite de son esprit et de son humour » (p.49, BE), « un film aurait fait l'affaire, même un mauvais » (p.103, BE). Les personnages se rapprochent de la caricature, de l'esthétique décalée de la série B, symbolisée par la chemise hawaïenne au port récurrent dans l'œuvre : « Un type est sorti avec une chemise hawaïenne et une casquette à visière transparente, dans les rouges » (p.6, BE). Ils peuvent être beaux (« pour Franck les filles un peu fortes étaient des salopes [...] il pensait qu'il valait mieux avoir une longue queue et des poils sur la poitrine », p.96-7), caricaturaux au point d'en être réduits à des désignations comme « le Gros », l'acolyte de Franck dans *Bleu comme l'enfer*. Le mauvais goût est élevé au rang d'art (« la vulgarité est un art difficile qui ne souffre pas la connerie », p.217, BE) et témoigne lui aussi d'une élaboration volontaire, minutieuse, patiente : « le Gros portait [...] un jean kaki avec son ceinturon de malheur, la boucle était grosse comme une plaque de bagnole, de la

nacre et des turquoises, une imitation de bijoux navajos qu'il avait trouvé dans une revue, ils expliquaient comment faire, comment jouer l'Indien » (p.98, BE). Enfin, les différents narrateurs écrivains eux-mêmes n'hésitent pas à se vanter de leur propre côté rustique qui redouble la valorisation de leur conception artisanale et laborieuse de l'écriture : « j'ai carrément bondi sur le siège de l'autre côté et ça peu d'écrivains savent le faire » (p.154, ZE), « je suis entré dans la remise, empoigné par mon âme de gueux, je suis allé jeter un œil sur les outils. » (p.68, MM).

Nous avons déjà constaté que la singularité de l'œuvre de Philippe Djian se fonde sur un style à la dimension populaire : cette dernière s'affirme donc également par le choix d'une esthétique décomplexée et décomplexante, qui favorise la reconnaissance par le lecteur des codes sur lesquels sont construits les différents récits. Après le partage de l'élaboration de l'écriture, nous allons maintenant aborder une autre manifestation de la volonté de désacralisation constructive de la littérature : cette désacralisation passe également par l'ouverture à d'autres domaines culturels ainsi que leur modernité attenante.

II. 2) Ouvrir pour accueillir...

Dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau relève cette fonction inclusive des références non littéraires : « Qu'il s'agisse de références musicales, picturales, littéraires, ou d'article de consommation présent sur le marché à un moment donné, les livres de Djian regorgent de ces repères culturels communs (à l'émetteur et au destinataire) qui, d'une certaine manière, « datent » le récit, en l'inscrivant définitivement dans une époque bien précise. Outre l'effet de modernité que cela implique, effet de « réel », le lecteur se sent pris à partie dans une communication, un échange fondé sur des données réelles, tangibles (dont il est lui-même connaisseur ou détenteur) qui émoussent, au profit d'un sentiment de communication, l'aspect fictionnel du récit, impliquant, pour le destinataire, une forte possibilité d'identification. » (p.205). Dans son essai *Philippe Djian*, Mohamed Boudjedra souligne lui le caractère vertueux de cette inclusion en insistant sur l'enrichissement culturel qu'elle favorise : « À bien des égards, *Lent Dehors* fonctionne comme une sortie culturelle. Parcourant ses pages, le lecteur verra passer la partition d'une sonate de Scriabine, il assistera à de nombreux ballets dont un *Daphnis et Chloé*, Ray Charles lui chantera *Hit the road, Jack*

avant de céder la place à la grande Dionne Warwick bientôt suivie par *The Four Seasons*. » (p.131).

Dans un premier temps, nous proposerons une analyse étoffée des différentes manifestations de cette ouverture de l'objet littéraire aux autres domaines artistiques ; ensuite seulement, il conviendra de s'interroger sur les possibles conséquences d'une telle porosité de ce même objet littéraire.

a. Le cinéma

Si notre étude de l'emploi singulier des majuscules, de la ponctuation et de la typographie (italiques, caractères gras) évoquait déjà un imaginaire propre à l'univers de la bande dessinée, l'ouverture la plus importante demeure celle au cinéma, à dominante américaine. Cette influence est à la fois thématique et structurelle : l'imaginaire mais également la composition des romans de Philippe Djian annoncent une porosité de la littérature à la culture populaire contemporaine que le rapport au cinéma symbolise.

De nombreuses situations renvoient ainsi à ces scènes caractéristiques du cinéma d'action américain, que la comparaison soit induite ou non par la narration : « J'ai sauté juste à la dernière seconde » (p.91, ZE), « on aurait dit une scène où l'acteur vient de prendre une balle dans le ventre et refuse de s'écrouler » (p.97, 37°2). De même, certains dialogues sont émaillés d'échanges de l'ordre de la réplique culte : « -Toi, le débile, il dit. Le jour où on t'a coupé la tête, t'aurais pas dû les laisser mettre ce paquet de merde à la place. » (p.238, BE). Comme ces occurrences en témoignent, ces références s'inscrivent là encore volontairement dans la catégorie du cliché : la référence à un genre spécifique, comme le film d'horreur, est toujours extrêmement convenue (« une nuit le jeune type avait mis la main sur une hache et avait fait un carnage, c'était le genre d'histoire qui rendait cette maison impossible à fourguer », p.80, BE). De même que le style, dans sa vitalité, sa modernité et sa familiarité, avait pour fonction d'établir un dialogue naturel avec le lecteur, cette inspiration cinématographique élabore une connivence fondée sur le partage de références communes, d'époque, volontairement caricaturales afin de faciliter leur repérage : « ça n'allait pas très fort et un harmonica aurait pu venir vous souffler une petite valse minable là-dessus,

quelques notes mélancoliques sur un thème un peu mou, Franck aurait disparu dans un nuage de poussière jaune » (p.361, BE). Un imaginaire partagé par le lecteur et l'auteur donc, mais également les personnages qui calquent leurs impressions ou leurs comportements sur des scènes de film ou des gimmicks d'acteurs : « c'était comme de couler avec une bagnole, toutes les saloperies de fermetures coincées » (p.37, BE), « Il la prit par les épaules, ils faisaient ça dans les films. » (p.177, BE), « J'ai vu John Wayne faire ça dans un film. » (p.239, BE).

L'imaginaire des écrivains narrateurs est également irrigué de ces références cinématographiques, bien souvent elles aussi de l'ordre de la série B. La science-fiction, genre particulièrement à la mode de l'époque, inspire un grand nombre d'impressions, d'images : « des fils d'argent descendaient le long de son bras et le soudaient à la Mauser » (p.324, BE), « tout le monde dormait ou les Martiens les avaient tous embarqués » (p.107, ZE), « on aurait pu croire que je venais d'être attaqué par une méduse de l'espace et que ce truc allait me sucer la cervelle. » (p.247, ZE). Dans *37°2 le matin*, la comparaison avec les soucoupes volantes est employée à trois reprises. Jusqu'au montage de certaines scènes, de par la violence des événements et la brusquerie des enchaînements, peut évoquer une composition relevant de l'ordre du « cut », qui consiste en un passage instantané entre deux séquences différentes : « comme il avait envie. Bien sûr. Son nez éclata et le sang éclaboussa tout le pare-brise. » (p.20, BE). La violence présente dans les premiers récits de Philippe Djian tient parfois de l'esthétique gore (« le sang lui barbouilla très vite la figure la figure et lui colla les cheveux », p.200, BE) dans la mesure où elle participe au kitsch ambiant : « sa cervelle lui coula des oreilles comme de la pâte à dentifrice » (p.253, BE).

Dans leurs essais respectifs, Catherine Moreau et Mohamed Boudjedra évoquent l'importance de l'influence cinématographique sur la structure des romans de Philippe Djian : « On sait que, depuis l'invention du cinéma, certains auteurs écrivent le visuel en empruntant éventuellement certaines techniques comme contre-points, montages, ou autres. Ainsi, la construction du roman *Lent dehors* repose-t-elle sur la technique du flash-back : des retours dans le temps sont intercalés dans la narration, sans autre marque narrative que le passage au passé simple, alors que le « je » de narration reste le même. » (p.223, *Plans rapprochés*), « Que l'auteur ait été influencé par le langage cinématographique nous semble difficilement contestable. [...] À plusieurs reprises, des effets d'éliision accélèrent la narration en

l'allégeant. À l'inverse, l'auteur peut utiliser la répétition dans un but pédagogique. Ainsi une scène narrée tout d'abord de façon neutre peut être reprise ensuite pour nous livrer ses véritables enseignements. » (p.66, *Philippe Djian*). Dans plusieurs de ses entretiens, Philippe Djian lui-même affirme sa volonté de transposer un certain nombre de mécanismes cinématographiques dans son œuvre : « Je crois que la littérature et le cinéma peuvent avoir des sujets de réflexion identiques. Comment utiliser la bande-son, où placer la caméra, quel objectif choisir, quel genre de montage adopter... » (p.178, *Entre nous soit dit*), « Par exemple, comment effectuer un plan-séquence dans un roman ou écrire en abaissant l'axe, du moins en traduisant l'impression que le spectateur en tire ? » (p.28, *Djian revisité*). Si nous nous attarderons davantage par la suite sur la dimension métalittéraire que la structure cinématographique des romans de Philippe Djian révèle et sur les conséquences de ce dévoilement, contentons-nous pour le moment de souligner l'importance de cet imaginaire dans la revendication d'une culture populaire contemporaine qu'elle entend adouber : « je suis allé voir *Rambo*, le film de Stallone, super, j'encule l'avant-garde. » (p.271, ZE).

b. La musique

Les manifestations de la porosité, de l'ouverture volontaire à cette culture populaire contemporaine peuvent également prendre la forme de références musicales, qui pullulent dans les récits. Le narrateur de la nouvelle *Les Anciens Combattants* (qui s'ouvre par ailleurs sur une citation de Leonard Cohen) déclare par exemple : « je me suis mis à siffloter un petit air de J.J. Cale » (p.16).

Philippe Djian est ainsi le précurseur d'une modalité de composition destinée à devenir une véritable norme esthétique et commerciale du roman français dans les années à venir : l'élaboration d'une bande-sonore qui accompagne les récits. Toujours dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau s'appuie sur une étude de *Zone érogène* afin de développer cette idée : « Le thème de la musique est si présent, si répétitif, que la narration tout entière semble doublée d'un fond musical. Sentiment renforcé par la syntaxe même des phrases qui intègrent le thème dans la narrativisation d'un sujet tout autre. C'est alors une ambiance sonore qui est créée, comme en superposition à la narration : -Éclaire moi, elle a dit, je vais ramasser des brindilles. Sa voix m'a fait sursauter. J'ai attrapé la lampe et j'ai braqué la

lumière sur elle, je me suis mis à siffler *I'll Be Your Baby Tonight* pour échapper au silence mais je me sentais de plus en plus étourdi et j'avais la gorge sèche. / Ici la précision de l'allusion musicale contribue à l'effet d'ambiance, particulièrement pour ceux des lecteurs qui connaissent le morceau cité. Même dans le cas contraire, l'effet de réel et de vie se trouve renforcé par cette mention. » (p.214). Dans *Entre nous soit dit*, un entretien mené par Jean-Louis Ezine, Philippe Djian confirme cette volonté d'abolir les frontières entre musique et littérature : « Sans Kerouac, je n'aurais jamais eu l'idée d'écrire. Il était le seul écrivain qui s'intéressait à la musique, je veux dire qui l'associait de manière si étroite à son travail d'écriture, qui pulvérisait la frontière entre les deux mondes. La musique comptait tant pour moi à ce moment-là qu'il me fallait absolument découvrir que la fusion était possible. » (p.46). On note également la dynamique créatrice associée à la mention d'une autre œuvre littéraire bien que cette mention se fasse ici en dehors du texte.

Chez Philippe Djian, la musique s'inscrit explicitement dans une volonté de partage, d'élaboration d'une atmosphère intime : « C'était un morceau de Talking Heads qu'Henri adorait : *Listening Wind* » (p.12, BE), « Je suis même allé jusqu'à lui mettre le dernier Johnny Cash parce que je savais qu'il aimait bien ça, que ça le détendrait. » (p.32, MM), « tombant sur Léo Ferré, elle se tourna vers moi avec un sourire complice. » (p.242-3, LD). Comme dans un film, l'enjeu du morceau choisi est également de rendre parfaitement compte de l'ambiance d'un passage : « une bonne musique pour ce genre de situation [...] une bande vraiment relax » (p.120-1, BE), « c'était un morceau superbe, parfaitement dans l'ambiance » (p.207, E).

Cependant, cette porosité musicale n'est pas toujours présentée comme positive : si la littérature souhaite réellement s'ouvrir à une culture populaire, elle doit alors aussi nécessairement accepter une certaine part de médiocrité. Ainsi, certains morceaux dissonent : « Il y avait aussi cette musique à la con, désincarnée [...] un air des Beach Boys ou une de ces conneries inévitables. » (p.55-6, BE). Cette affirmation est également valable au sujet du cinéma : une part est en effet laissée à son expression la plus vulgaire, à savoir la pornographie.

c. La pornographie

L'imaginaire des personnages, qui feuilletent occasionnellement des « revues porno » (p.67, BE), est travaillé par cette soudaine démultiplication de la représentation sexuelle : « il reluquait ces petits culs soignés » (p.103, BE), « il pouvait collectionner des centaines et des centaines de corps de femmes » (p.205, BE). Cette intégration se fait sans réel jugement, selon un relativisme nourri par le récit. Parfois, cet imaginaire pornographique dessert les personnages qu'il asservit ; parfois, cet imaginaire permet à ces mêmes personnages d'apprécier à rebours la supériorité de la réalité. Ainsi, dans un même roman, *Bleu comme l'enfer*, le personnage de Franck expérimente à lui seul ces deux rapports opposés : « toutes ces images de femmes qu'il avait dans la tête, ça lui servait à rien, toutes les séances fantastiques qu'il avait imaginées dans les moindres détails, tout ce paquet de merdes inutiles » (p.116), « c'était vraiment une belle fille, il avait un poster de *Playboy* déplié sous les yeux [...], il la regarda se lever et même les filles les plus dingues font pas ça sur les photos » (p.362). Cette ambivalence se vérifie pour l'imaginaire qui découle de l'esthétique cinématographique en général : cette dernière peut ainsi entraîner des attentes qui seront déçues mais la réalité sera également parfois à sa hauteur, voire la surpassera. Ainsi, dans une même nouvelle, *J'ai enfoncé tous les autres* » (*50 contre 1*), la déception (« Quand je suis sorti, ça s'est pas écroulé derrière moi », p.42) alterne avec la satisfaction (« c'était tout à fait comme dans les films », p.32). Dans *Bleu comme l'enfer*, cette déception (« tout à fait la voiture de Superman avec ses bandes rouges, et lui il était là, il pouvait même pas casser une fille en deux ou tenir sur ses jambes », p.361) permet même d'appréhender la réalité sous un autre jour, avec un regard neuf, étonné des écarts : « c'était pas comme dans les films, les roues continuaient pas à tourner et à grincer dans le silence, non » (p.250).

Ainsi, ce début d'œuvre revendique davantage une esthétique moderne qu'une volonté de transgression gratuite. La dimension transgressive de la pornographie se trouve par exemple relativisée avec humour par le récit : « ils passaient sans regarder, c'était une époque avancée, les scènes de pelotage n'intéressaient plus personne, les bonnes femmes dans leur cuisine elles pouvaient feuilleter une revue porno en vous préparant un potage déshydraté » (p.343, BE). En revanche, si la vulgarité permet un renouvellement esthétique, son inclusion est incontournable : « -Mais pourquoi toutes ces choses si vulgaires ? / -J'y peux rien, l'émotion peut se cacher n'importe où. Je vous jure qu'il y a rien de gratuit. » (p.292, ZE).

II. 3) ...décomplexer sans négligence

Philippe Djian ne dévalue les représentations que dans la mesure où celles-ci ne témoignent pas de volonté d'esthétiser le monde : le jugement porte uniquement sur la nature du traitement d'un sujet, jamais sur le sujet en lui-même, qui n'est jamais indigne par essence. Le rapport aux imaginaires télévisuels et publicitaires résume cette approche.

La pratique du zapping est ainsi dénigrée dans la mesure où elle figure l'exact opposé d'une ambition de représentation juste, stable : « il regardait n'importe quelle connerie à la télé, il faisait semblant de s'y intéresser, comment faire autrement, Tarzan embrassait Jane, Fort Apache tombait, les bons enculaient les méchants, ce genre de choses » (p.267, BE). Le narrateur de *Maudit manège* multiplie quant à lui les déclarations haineuses destinées aux publicitaires dont l'objectif n'est pas d'embellir mais de vendre : « on est tombé sur une séquence de pub [...] toute la connerie humaine rassemblée dans un dé à coudre [...]. Je les haïssais cordialement tous ces gars-là » (p.121), « on démarrait la journée avec une pourriture de voix qui vous proposait d'embarquer votre lessiveuse d'aujourd'hui et de ne la payer que l'année prochaine. Je me demandais combien d'élans étaient brisés dans le pays à cause de ces lessiveuses » (p.228). La publicité représente une agression lorsque son intrusion se fait dissonante, comme dans *37°2 le matin* alors qu'Eddy vient d'apprendre la mort de sa mère : « Un type est passé sur le trottoir avec un transistor hurlant une pub sur la lessive, celle qui vous redonne la joie de vivre. » (p.167, 37°2). L'inclusion d'une modernité brute, que le temps n'a pas encore polie, ne s'effectue pas sans péril : « on a jamais entendu dire qu'un type puisse se faire toucher par la Grâce sur le parking d'un supermarché » (p.209, 37°2), « Mais où est-ce que j'avais vu jouer ça, un bonheur de cette envergure ? Dans un spot publicitaire ? » (p.420, 37°2).

C'est alors à l'écrivain que revient de styliser cette modernité et non simplement de la rejeter. L'esthétique publicitaire colle ainsi parfaitement au mauvais goût revendiqué de l'œuvre : « ça ne manquait pas d'une pointe de poésie bon marché comme on en trouve dans les grandes surfaces. » (p.192, 37°2). Elle enrichit l'imaginaire des narrateurs écrivains qui la subvertissent en la poétisant. La nouvelle *50 contre 1* du recueil éponyme offre un exemple particulièrement parlant : la fenêtre du narrateur donne sur une gigantesque enseigne lumineuse qui l'empêche d'abord de dormir. Sa description prend la tournure d'une

apparition féminine fantasmée : « Quand ils mettaient le truc en branle, je prenais comme une décharge, c'était rouge et bleu, en particulier sur mon lit et parfois, vous avez besoin de rester dans le noir, je crois une marque de collants, je sais pas, on voyait une paire de jambes et des trucs écrits en bleu. » (p.218). Puis, tandis qu'il décrit ses ébats avec une femme, il s'en amuse, joue sur les couleurs et les contrastes : « Au début, on s'est amusés. Elle écartait son cul dans le rouge et je me démerdais à maintenir ma queue dans les bleus ». La dérision permet également de conserver une distance salutaire : « j'ai écrit PIANOS PRIX COÛTANT !!! [...] elle a tenu à ajouter son grain de sel, à écrire BIG DISCOUNT [...] / -Tu peux rigoler, j'ai dit. » (p.231-2, 37°2).

Qu'il s'agisse du cinéma, de la musique, de la pornographie, de la télévision ou de la publicité, l'inclusion de ces nouvelles expressions culturelles populaires au sein de l'œuvre littéraire a pour vocation de proposer une forme de partage autour de références communes, nécessairement partagées avec le lecteur, les références banales et accessibles de la vie quotidienne : voyant son propre imaginaire employé et légitimé dans la mesure où cet imaginaire se trouve esthétisé, ce même lecteur est invité à une lecture décomplexée de récits aussi abordables. La caractérisation des personnages peut ainsi s'opérer par le biais de marques dont l'auteur présuppose la connaissance chez le lecteur : « un tee-shirt blanc SUZUKI » (p.33, BE), « deux types [...] avec des chemises bariolées et des Ray-Ban » (p.130, ZE), « quelques levi's crasseux » (p.332, ZE). De même pour les références cinématographiques, musicales ou à la bande dessinée : « C'était Zappa tout craché » (p.75, BE), « C'était comme *La Guerre des Etoiles* » (p.174, BE), « un regard triste à la manière du capitaine Haddock. » (p.294, E). Là encore, l'emploi de ces références ne tient pas de la gratuité puisqu'il permet l'élaboration d'images neuves fondées sur cette culture contemporaine et populaire commune : « la route s'enfonçait là-dedans comme une manchette de Bruce Lee » (p.370, BE). Mais surtout, elles témoignent donc d'une volonté de connivence avec le lecteur, une connivence que ces références concrétisent de plusieurs façons.

D'abord, nous l'avons dit, l'auteur présuppose une connaissance collective. Toutefois, le développement accordé à certaines occurrences ménage à la fois le partage fondé sur une référence précise et la compréhension pour tout lecteur qui ne disposerait pas de la référence qui demeure accessible : « l'expression de son visage me rappelait Jane Fonda dans *On*

achève bien les chevaux, quand elle en est à son troisième jour de merde. » (p.193, E). Certaines mentions peuvent ainsi figurer à la fois une allusion ou une suggestion amicale : « je suis tombé à genoux devant le dernier Talking Heads, impossible de résister à un truc comme *This Must Be the Place*, impossible de pas se sentir gonflé à bloc. » (p.227, ZE). La tendresse accordée à certaines références musicales expose cette volonté double, d'une complicité potentielle à une recommandation affectueuse le cas échéant : « une vieille cassette de Dylan [...] ce vieux Bob » (p.248, BE). La complicité peut également se construire en opposition et en réaffirmant la dimension populaire de l'œuvre. L'auteur présume que le lecteur s'accordera à son avis au sujet d'une caractérisation établie par la mention de marques, de luxe notamment : « à bord de sa Rover de mes deux. » (p.369, E), « J'ai ramassé les lunettes de soleil -les Porsche sont les plus laides, prétentieuses, ridicules et grotesques paires qu'on puisse imaginer- de l'autre animal et les ai lancées » (p.72, LD). Les narrateurs, non sans humour, usent en effet régulièrement ces références pour rappeler leur statut ; ces narrateurs, à titre d'exemple, ne sont malheureusement jamais Paul Newman : « c'était Paul Newman [...] cette ressemblance avec Paul Newman était chiant, j'avais toujours vu ce type-là dans des films où il rendait n'importe quelle nana à moitié dingue » (p.337, ZE), « Parfois, il n'y a rien de plus dur au monde que de ne pas être Paul Newman. » (p.147). C'est enfin par cet humour que l'œuvre s'assure de la camaraderie littéraire tant désirée : cet humour s'établit sur la reconnaissance de codes culturels ou à défaut sur la possibilité de déceler leur nature de par leur énonciation. Cet humour tient de la « private joke » réservée aux « happy few » ; le lecteur représente un véritable acolyte, unique témoin systématique des réponses mais également des pensées des narrateurs : « ils écoutaient la musique comme des petits vieux, un concert des Who avec le volume du son coincé entre un et deux » (p.298, BE), « -Supertramp ? elle a demandé. / -N'exagère pas, j'ai dit. » (p.162, ZE). Encore une fois, l'originalité et la dérision tiennent un rôle important. L'ouverture de l'œuvre à la culture populaire s'inscrit dans une perpétuelle quête de nouvelles trouvailles stylistiques (« une merdouille des Beach Boys, il démarra en douceur dans la purée oo woowoo ouuuu waaaaoooooooo woo. », p.201, BE) et l'emploi de certains codes éculés et leur exagération manifeste favorisent un rire libérateur, décomplexé : « il voulut corser un peu son rôle, il essaya de sauter par-dessus le comptoir [...] il se péta la gueule de l'autre côté, la grenade en plastique fit pchzouic dans sa main » (p.192, BE), « Le temps que Franck fasse toutes les conneries d'usage, se jeter dans les broussailles » (p.330, BE).

L'humour, au cœur de la réussite du partage intersubjectif avec le lecteur, possède chez Philippe Djian d'autres modalités d'expression que l'emploi de références communes.

II. 4) Rire et (co)construire

L'œuvre regorge tout d'abord de jeux de mots, plus ou moins discrets, qui émaillent les pensées des narrateurs comme les dialogues des personnages : « le genre de fille qu'on aurait prise dans une pub pour de l'eau minérale. Je la buvais des yeux » (p.278, ZE), « Les antennes de télé me donnaient surtout du fil à retordre » (p.36, 37°2), « Une fois sec [...] J'étais plus que potable. » (p.431, MM). Ces jeux de mots attestent eux aussi d'un désir constant de façonner l'image juste : « Il a sorti trois limonades. Ses yeux faisaient des bulles. » (p.312, 37°2).

Mais surtout, comme nous l'avons déjà évoqué, les narrateurs écrivains font preuve d'une grande humilité vis-à-vis de leur travail, une humilité qui tourne bien souvent à la dérision. Celle-ci peut porter sur la nature de leur œuvre, au sujet de laquelle le narrateur de *37°2 le matin* préfère s'amuser que de répondre à des questions qu'il juge ennuyeuses : il caractérise donc son projet littéraire tantôt de « roman historique », puis de « Science-fiction », enfin de « Roman policier » (p.100-103). Ces narrateurs jouent également de leur statut auquel ils trouvent des avantages inattendus : « Un écrivain trouve toujours quelqu'un pour lui tenir la jambe et bien sûr, c'est reposant, il n'est pas obligé d'écouter [...] c'est vraiment bien d'être écrivain. [...] ce n'était que justice finalement » (p.44-5, MM). Ce statut n'échappe pas à la dérision précédemment mentionnée, d'autant plus lorsque leur succès est limité (dans la diégèse du roman concerné) : le narrateur de *Zone érogène* hésite ainsi à faire la vaisselle de peur de décevoir ses lecteurs qu'il imagine meurtris devant tant de banalité (« ne me dis pas que tu vas enfiler un tablier et passer une heure avec les bras plongés dans la mousse et une mèche qui te tombe sans arrêt sur les yeux, n'oublie pas que tu as un public mon salaud. », p.261). Le narrateur de *37°2 le matin* ironise lui aussi à propos de son manque de succès : « J'aurais pas aimé que mes futurs fans me regardent à ce moment-là » (p.180).

Si l'établissement de la connivence (qu'elle s'opère par l'établissement d'une posture honnête, l'ouverture à la culture populaire ou la tonalité humoristique) occupe une place aussi déterminante dans l'œuvre, c'est parce qu'elle est tout simplement nécessaire à sa création. Il est primordial que le lecteur n'éprouve aucun complexe face à la proposition littéraire de Philippe Djian, ait confiance en son discours : l'auteur va en effet ériger son lecteur le co-créateur de son œuvre ; de sa structure d'abord, de son discours ensuite. Avant d'observer la façon dont l'auteur va concrètement charger son lecteur de participer à l'élaboration de ses récits, il convient de souligner la place symboliquement centrale des dialogues dans l'œuvre ; ces derniers cristallisent la liberté et la virtuosité littéraires de ce début d'œuvre. Dans un souci de clarté, le dialogue de *Bleu comme l'enfer* sur lequel nous nous appuyerons sera entièrement retranscrit en suivant sa mise en page spécifique :

« Carol entraîna Franck dans le salon.

-Écoute-moi, elle dit.

Ned se tourna vers Henri.

-Ça va ? Ça fait mal ? Il demanda.

-Putain, j'ai vachement mal. Quand je respire.

-Lili. Elle est dehors. Attends.

-Où elle est ? demanda Franck.

-Où on est ? demanda Henri.

-Elle veut pas rester seule avec toi, t'es d'accord ?

-OÙ ELLE EST ? » (p.31)

Philippe Djian fait ici preuve de créativité afin de rendre compte de la complexité de l'échange dont il sacrifie un pan de cohérence au profit d'un dévoilement précis et vivant de la confusion mais également de la tension qui émane d'une cacophonie ici parfaitement retranscrite. Les nombreux dialogues des différents récits illustrent cette prépondérance du ressenti sur la lisibilité : dans *Maudit manège*, alors que Richard essaye de convaincre sa mère d'adopter un chat trouvé dans la rue, l'échange est entrecoupé des remarques de Marc qui s'interroge sur le sexe de l'animal, conférant à l'ensemble un aspect de joyeuse cohue (« - Oh, amène le, dit Marc. C'est pas difficile à voir. », « -Il a raison, c'est un chat. », p.97). Cette démarche est repérable dès les premières nouvelles, comme *Chérie de moins en moins* (*50 contre 1*) où l'emploi du style indirect traduit le chaos d'un échange paniqué : « et je

pensais qu'un docteur peut-être, non mais tu plaisantes, et pourquoi pas l'hôpital et bon, bon d'accord, n'empêche que ça me lançait. » (p.114). Cette maîtrise stylistique culmine dans *Maudit manège* où le glissement extrêmement libre entre style indirect et style direct assure une grande fluidité à l'ouverture des dialogues qui prolongent naturellement le fil d'une pensée ou d'un échange auxquels ils confèrent une dimension harmonieuse et organique : « Mais je ne devais pas me tracasser avec ça au contraire, c'était plutôt bon signe. -Ça prouve que ça agit, m'assura-t-il. » (p.138-9), « Sur les coups de huit heures, Bernie me téléphona pour savoir si je n'avais pas un peu d'origan. / -J'ai. » (p.199). Dans la majorité de ses premiers romans, Philippe Djian propose une innovation formelle unique relative au dialogue : dans *Bleu comme l'enfer*, un échange entre les personnages se décline comme un script cinématographique ; dans *Lent Dehors*, un dialogue prend la forme d'un échange théâtral aux didascalies extrêmement élaborées, presque romancées, qui confèrent à l'ensemble une littérature hybride : « (*m'allumant une sombre cigarette*) », « (*accusant le coup, mais récupérant aussitôt*) », « *S'ensuit un instant de pur silence.* » (p.111-114) ; dans *Échine*, ce procédé flirte même avec l'opéra (« *mezza voce* », p.277). Enfin, les dialogues constituent un vecteur privilégié de l'humour caractéristique de l'œuvre. Dans *Maudit manège*, cet humour réside dans l'exagération habituelle, cette fois accordée aux didascalies selon le principe précédemment évoqué (« (*oh, et ma voix était douce comme du miel, tendre comme un déjeuner sur l'herbe*) », p.392), ou plus simplement dans le propos des échanges : « -Ça vous dirait de passer dans un moment ?... / -Écoute je ne te dis pas oui... / -Le frigo est noir de champagne. / -... mais je ne te dis pas non. » (p.138).

Si Philippe Djian attache une telle importance aux dialogues, c'est parce qu'ils représentent un idéal, celui de l'échange parfait, illustré selon la propension habituelle à la démesure : « nous aurions pu bavarder à notre aise, je nous imaginais démarrant sur un tel sujet et glissant allègrement dans une conversation légère comme tandis que nous filerions sur la neige ensoleillée, à bord d'un traîneau attelé à des rennes et nous partageant quelque fourrure épaisse pour nos genoux tout en déviant au milieu d'un concert de clochettes. » (p.359, MM). Dans chacun des premiers romans, il est possible de distinguer au moins une relation entre le narrateur et un personnage qui symbolise cet idéal de proximité que l'écrivain cherche à établir avec son lecteur ; ces relations manifestent en effet une unicité totale.

Dans *Zone érogène*, cette dimension fusionnelle est littéralement visible entre le narrateur et son ami Yan : « je voyais presque ces liens lumineux et sensibles qui vous unissent à une personne. Ça m'a vraiment fait plaisir, j'ai eu l'impression que le ciel me récompensait. » (p.310). Le narrateur souligne la rareté de cette amitié (« Yan était le seul ami que j'avais [...] quand je regarde autour de moi, je trouve même que j'ai de la chance d'en avoir déjà un. », p.129) ainsi que son importance déterminante puisque c'est elle qui forge la croyance en la possibilité d'une communauté : « Yan me laissera jamais tomber, c'est pour ça qu'en fin de compte je vois l'avenir d'un œil tranquille, c'est son amitié qui a fait de moi un humaniste. » (p.181). Ces amitiés précieuses viennent en effet déjouer les constats ayant dans un premier temps favorisé la mise à l'écart des différents narrateurs. Dans *37°2 le matin*, c'est en partie Eddy qui conduit le narrateur, présenté dès le début du récit comme volontairement isolé, à s'ouvrir à l'altérité : « C'est pas à tous les coins de rue qu'on tombe sur un type qui vaut quelque chose sur le plan humain » (p.165). Le caractère fusionnel de ces relations d'amitié s'accroît alors au fil des romans. Dans *Maudit Manège*, la dynamique entre le narrateur et Henri, un écrivain plus âgé que lui, relève de celle du couple : « Ça faisait pratiquement un an qu'Henri s'était installé dans la baraque, ça se passait merveilleusement bien. » (p.21), « -Au fond, il n'y a qu'avec toi que je me sens bien. » (p.217). Même leurs rares désaccords témoignent d'une tendresse quasiment maritale : « Je devais me battre avec lui pour des histoires de ménage » (p.16). Cette dimension fusionnelle atteint son apothéose dans *Échine* où elle émane de la relation qu'entretient le narrateur avec son fils Hermann : « Nul doute qu'un même sang battait dans nos veines, en déduisais-je simplement. N'étions-nous point à l'unisson ...? » (p.265). Cette relation acquiert même des accents mystiques : « J'ai parfois l'impression qu'où que je sois et sans savoir où il est, je pourrais me lever et marcher tout droit en direction d'Hermann » (p.75-6). Ces relations complices qu'entretiennent les personnages entre eux sont enfin illustrées par les clin d'œil récurrents qu'ils s'adressent les uns aux autres : qu'ils soient « en fer forgé » ou fonctionnent « comme lot de consolation » (p.271, 37°2), ces clin d'œil sont l'expression évidente d'une complicité délibérément recherchée. Quant au réel destinataire de cette complicité (le lecteur) et au véritable sens de ces relations symboliques (illustrer un idéal d'échange), ils se retrouvent explicités par des procédés bien plus directs : c'est notamment le cas des adresses au lecteur.

Dès les premières nouvelles de *50 contre 1*, les pensées des différents narrateurs sont ponctuées d'adresses dont seul le lecteur peut constituer le destinataire. Dans *Les Anciens Combattants*, il est ainsi familièrement apostrophé : « Hey, vous imaginez » (p.12). Dans les romans suivants, ces adresses seront toujours affectueuses : « oh mon vieux » (p.40, BE), « Quinze ans de travail acharné, les gars. » (p.179, ZE). Dans *Le prix à mettre*, la recherche de connivence est encore plus manifeste ; elle y passe de nouveau par l'humour (« C'était pas complètement définitivement absolument foutu, voyez-vous. », p.84) ainsi qu'une volonté affichée de préserver le lecteur de l'ennui : « J'avais aperçu le bar au dernier moment et j'étais coincé au beau milieu de la circulation, vous connaissez le truc, bon j'insiste pas » (p.84). Ces adresses témoignent en effet elles aussi de la présupposition d'une appartenance à une caste commune (« habillé comme vous et moi », p.153, ZE) qui justifie l'inutilité de certains développements comme en témoigne l'imprécision de termes récurrents : c'est par exemple le cas de l'adjectif « fameux », employé pour désigner des objets ou éléments de décors pourtant présentés pour la première fois, comme si leur existence tenait de l'évidence partagée (« cette fameuse route », p.331, ZE, « ce fameux glacier », p.338, 37°2, « le fameux car », p.369, MM). Bien entendu, cette imprécision ne témoigne pas d'un relâchement stylistique : c'est souvent même le contraire. Certaines images se développent autour de termes comme « machin » ou « truc » et jouent sur le décalage ainsi produit : « ô fleur ténébreuse, ô petit truc à rayures dont les pétales froissés se referment dans la main d'un homme » (p.229, 37°2). Enfin, le lecteur est régulièrement pris à parti, érigé en un juge dont les narrateurs présument la bienveillance. Dans la nouvelle *Chérie, de moins en moins (50 contre 1)*, le narrateur se permet ainsi des allusions : « Vous voyez le genre ? » (p.104). Si le narrateur de *37°2 le matin* est plus prudent, la nature de sa question demeure bien rhétorique : « elle avait bien ce qu'elle cherchait, non ? Enfin moi, c'était mon avis. » (p.193).

Mais l'implication requise du lecteur ne se cantonne pas à ce simple acquiescement muet : Philippe Djian s'assure ainsi de sa contribution par différents biais, stylistiques mais également structurels. Nous avons mentionné les hésitations auxquelles pouvaient être sujets les narrateurs au moment d'élire le terme le plus opportun ; parfois, ils ne tranchent tout simplement pas, laissant le lecteur comme libre de choisir : « un indicible - profond ? délirant ? irrésistible ? - chaos. » (p.119, LD). Certaines de leurs innovations stylistiques poussent le lecteur à combler des vides : dans *Maudit manège*, alors qu'Henri est au téléphone avec Marlène, les répliques de cette dernière sont remplacées par des points de suspension entre

guillemets, le narrateur n'entendant pas cette partie de l'échange : le lecteur peut alors imaginer les parties manquantes du dialogue. De même, certaines locutions sont volontairement lacunaires afin d'illustrer diverses situations : leur complétion se révèle alors souvent ludique. Le lecteur d'*Échine* est invité à retrouver les consonnes manquantes alors que le narrateur vient de se mordre la langue : « - U ui a aé ae e o a uillère » (p.251). Dans la nouvelle *Six cents pages* du recueil *Crocodiles*, il est cette fois amené à déjouer la censure relative qui touche subitement certaines expressions : « Où es-tu, bougre d'e... ?! Sors de là, f... de p...! » (p.23).

Certaines de ces innovations stylistiques favorisent enfin la participation du lecteur par le biais d'une technique de composition qui structure les premiers romans de Philippe Djian : l'ellipse. Le lecteur doit ainsi parfois rebrousser chemin dans sa lecture à la suite d'un enchaînement a priori incohérent de plusieurs phrases afin de comprendre une proposition construite sur un manque : « Je lui proposai un cigare. Mais moi j'en pris un. » (p.316, E). L'emploi récurrent de l'ellipse incite donc à une lecture soutenue, nécessaire pour suivre les événements en dépit de leur accélération parfois soudaine. De nombreux chapitres de *37°2 le matin* s'ouvrent ainsi sur une situation inattendue qui induit un bond dans le temps injustifié par la narration et peut désarçonner le lecteur en venant rompre le fil de sa lecture : « Deux jours plus tard, les flics l'embarquaient. » (p.144). On retrouve ici l'influence cinématographique puisque le plus souvent, ces ellipses prennent la forme de flash-back. Le lecteur est d'abord confronté à une conséquence dont il ignore la cause et doit alors demeurer attentif à la reconstitution progressive des événements, une reconstitution qui peut parfois s'étaler sur plusieurs dizaines de pages : dans *37°2 le matin*, c'est par exemple le cas d'un incendie, dont le récit intervient plusieurs chapitres après sa mention, ou d'une empoignade entre le narrateur et un médecin, construite sur une annonce frappante et dont l'explication est retardée (« ça lui aurait permis de faire l'économie d'un dentier ainsi que les choses allaient pas tarder à le démontrer. », p.401). Ces anticipations constituent autant d'indices intrigants que le lecteur attentif peut repérer pour anticiper la suite du récit. Dans *Maudit Manège*, le départ soudain de Gloria, qui représente une des clés du roman, est ainsi annoncé bien avant sa survenance : « Je garde un souvenir merveilleux de ces dernières heures que nous avons passées ensemble [...]. Sans doute que les événements qui suivirent lui ont donné une lumière particulière, un léger flou » (p.96).

II. 5) La métaphore de l'escalier

Pour Philippe Djian, l'œuvre idéale nécessite donc un auteur idéal mais également un lecteur idéal : chacun doit faire preuve d'exigence dans son rapport à la littérature. Dans *Lent Dehors*, c'est le narrateur lui-même qui symbolise ce lecteur idéal. Alors qu'il a toujours encensé les romans de sa femme, lorsque celle-ci lui présente son dernier manuscrit, il n'hésite pas à faire preuve d'une franchise froissante : « je manque peut-être de courage pour certaines choses... mais pas à ce point-là. Elle n'attendait pas de moi que je lui raconte des histoires. » (p.41), « -C'est ce que tu as écrit de plus mauvais. C'est pire que ce que j'avais imaginé en lisant le début. » (p.408). Une même honnêteté intellectuelle est donc attendue des deux côtés de l'écriture afin que l'œuvre puisse avoir lieu. Toujours dans *Lent Dehors*, une relation et un événement cristallisent cette nécessité d'une élaboration conjointe : la construction d'un escalier par le narrateur et son ami Finn.

Leur relation s'inscrit d'abord dans la lignée des modèles étudiés plus haut : « Nous avons ainsi œuvré jusqu'au crépuscule, n'échangeant guère qu'un mot ou deux, ce dont je lui étais reconnaissant. » (p.137), « Finn avait, disons, une manière de se servir d'un marteau qui me réconciliait avec le monde. [...] Je le regardais et j'étais étonné de ce que j'avais trouvé en venant ici. Ce n'était pas ce que j'étais venu chercher, mais c'était tout ce dont j'avais eu besoin. » (p.269). Le caractère fusionnel de cette relation est peut-être même davantage suggéré encore puisque la disparition inexplicée de Finn laisse sous-entendre que le narrateur a pu l'imaginer et qu'il ne faisait donc littéralement qu'un avec lui : « Finn avait disparu. [...] Oli m'avait demandé ce que c'était cette histoire de fous. Jamais il n'avait croisé un tel individu dans les parages » (p.275).

Le narrateur et Finn sont ensuite amenés à reconstruire un escalier que caractérise avant tout sa fragilité : « Il fallait emprunter un escalier en bois, d'une cinquantaine de marches, avant d'y parvenir. Il n'était plus en très bon état. » (p.121). Le parallèle entre cette reconstruction et l'élaboration d'une œuvre est alors déjà souligné par le choix des termes : « les fondations » (p.127) de l'escalier renvoient ainsi à une notion de structure élargie. Par la suite également, le vocabulaire employé demeure toujours suffisamment général pour s'appliquer aussi bien à la construction d'un escalier que d'une œuvre : « je prenais mon travail très au sérieux. Finn avait répété plusieurs fois, au cas où je ne l'aurais pas compris, que toute la

suite en dépendrait. » (p.184). Finn explicite en effet davantage encore la nécessité d'une co-construction : « Tu n'y arriveras pas tout seul » (p.129). Le parallèle avec la vision de l'œuvre littéraire moderne développée par Philippe Djian s'étoffe puisque dans les deux cas, la création est conçue en opposition à une méthode ancienne, dépassée, arriérée : « Tu ne pourras pas reconstruire le même... C'était bon il y a quelques années, mais à moins que tu ne veuilles t'appuyer sur du vide, tu dois tenir compte de certains changements. » (p.129). Lorsque que le narrateur accepte la collaboration, le doute n'est plus permis quant à la nature symbolique de cet édifice : « Si j'admettais qu'il avait raison, qu'il fallait repenser toute l'histoire, je n'étais pas sûr que le travail soit dans mes cordes. Car ce n'était plus d'un simple escalier qu'il s'agissait, mais d'une œuvre compliquée, délicate et de longue haleine » (p.129). On retrouve, avec les termes « histoire » et « œuvre », la dimension laborieuse du travail littéraire, développée par la suite : « j'y serais allé de ma salive, de mes larmes ou de mon sang. » (p.186). On se souvient également de la valeur artisanale adjointe à la création artistique : « j'étais sidéré de voir ce qui jaillissait de nos mains » (p.185). Mais surtout, on retrouve la connivence que permet (et qui permet) ce travail partagé : « les endroits où nous en avons bavé, toutes les grimaces, les sourires satisfaits » (p.186). Alors que l'escalier est achevé, il ne fait aucun doute quant au destinataire du « monument » (p.186) tandis que le narrateur renouvelle une adresse au lecteur : « les soixante-dix-sept degrés qui vous conduiraient tout là-haut dans la splendeur » (p.186). La valeur de cette élaboration commune de l'œuvre réside enfin davantage dans l'échange qu'elle permet que dans son achèvement : « D'une certaine manière, je regrettais que l'ouvrage soit fini. C'était une chose de se voir [...]. Une autre de travailler ensemble. » (p.268). Sa finalité réside uniquement dans la transmission comme l'illustre la fierté du narrateur au moment de présenter son travail à sa fille : « Nous avons emprunté mon escalier pour descendre jusqu'à la plage. Elle l'a trouvé magnifique. » (p.339).

Nous arrivons maintenant au cœur de notre première étude consacrée à Philippe Djian. Nous avons étudié les spécificités stylistiques et thématiques de ce début d'œuvre dont nous avons dévoilé la singularité afin d'exposer son ambition : celle d'un partage idéal, d'un échange amical mais ambitieux, sans complexe mais non sans exigence. Par le biais de nombreux procédés, l'auteur s'assure de convoquer et stimuler son lecteur qui participe à la création de l'œuvre au travers d'un échange singulièrement actif. Nous allons maintenant étudier l'unique véritable enjeu de cette œuvre : la transmission, à travers une littérature toujours

pensée à deux, d'une expérience du monde (et de la vision du monde qui en découle) d'une subjectivité à une autre. Cette transmission, fondée sur la spécificité d'un renoncement que nous caractériserons, pourra alors tenir de l'humble conseil et non du dogme asséné.

III. Des vertus du renoncement

« J'avais déjà écrit cinq cent fois qu'on ne pouvait pas tout avoir dans la vie, j'avais une certaine vision du monde. »

Philippe Djian, *Maudit manège*

III. 1) Le récit au service d'un réconfort universel...

Dès les premières nouvelles du recueil *50 contre 1*, une ambition sous-tend l'ensemble des récits : constituer non seulement une forme littéraire de réconfort mais également instituer une entraide effective, une assistance concrète. Mettre le lecteur au centre de l'œuvre, ouvrir cette dernière au plus grand nombre répond à cet unique objectif : proposer un modèle, partager une vision du monde afin d'aider chacun à bien mener sa vie. Cette posture universelle, à la fois intemporelle et précisément adaptée aux spécificités de l'époque contemporaine, est fondée sur l'expérience d'une subjectivité transmise à travers les récits : elle débouche sur un renoncement positif que nous définirons précisément dans cette partie.

Notons d'abord que les différents narrateurs du premier recueil ne se mettent jamais au-dessus d'une majorité de la population : la classe laborieuse, les perdants du libéralisme mondialisé. Le narrateur de la nouvelle *Le gros bâton* se définit ainsi : « je faisais partie de cette catégorie qui en ramasse pour les autres, la majorité silencieuse est faible. » (p.174). Celui de *Chérie, de moins en moins* souligne la solidarité qui naît d'une telle appartenance : « Je me sentais un peu seul mais c'était pareil pour des millions de mecs, je comprenais leur misère, la vie nous cavalait au cul. » (p.118). Dans la nouvelle *50 contre 1*, la camaraderie se fonde sur le principe d'opposition cher à l'œuvre : « À moins de se trouver soi-même

formidable et dans cas, laissez tomber, y'a tout un tas de bouquins écrits exprès pour vous, venez pas m'écraser sous votre âme délicieuse » (p.200). Il s'agit alors de figurer, ensemble, une façon de tenir le coup. Dans *Chérie, de moins en moins*, le suicide est ainsi un spectre fermement rejeté : « J'étais contre le suicide. » (p.113) « je songeais même pas à me tuer » (p.113).

L'ambition littéraire ne porte donc pas sur les récits : intrigues, personnages, rien qui ne constitue un enjeu en soi, ce que note par exemple Eddie dans *37°2 le matin* tandis qu'il interroge le narrateur à propos de sa démarche d'écriture : « J'aime vraiment bien ta manière d'écrire, il avait conclu, mais pourquoi y'a pas d'histoire ...? » (p.343). La nature métalittéraire de l'œuvre est alors constamment rappelée afin de ne jamais perdre de vue le véritable objectif des romans comme des nouvelles : illustrer une philosophie pratique. L'influence cinématographique et l'imaginaire qui en découle soulignent ainsi régulièrement la nature artificielle de l'œuvre qu'il est déjà possible d'apercevoir au détour de certaines expressions : « son cerveau refusa d'enregistrer la scène » (p.17, BE), « il voyait ça à travers un grand angle » (p.352, BE). Dès *Bleu comme l'enfer*, la comparaison entre le déroulement des événements romanesques et celui d'un film est régulièrement employée : « c'était comme au cinéma » (p.60), « tout ça c'est du CINEMA » (p.290), « c'est comme dans les films » (p.326). La dimension kitsch de cette influence cinématographique révèle d'autant plus cette dimension élaborée, préconstruite des récits : « L'ambiance était un peu comme dans les films catastrophes, quand on entend plus que le tic-tac de la bombe. » (p.303, 37°2), « Dans le genre abominable, c'était une série A et j'étais tout seul dans la salle » (p.412, 37°2). L'humour, la connivence s'appuient sur la reconnaissance de ces codes dont l'emploi tient de la surenchère étudiée : « j'avais envie de gueuler : MONTREZ-VOUS, TAS D'ENCULÉS, ET QU'ON EN FINISSE !!! » » (p.130-1, 37°2), « -CHARLES, MON VIEUX !!... IL NE TE SERA FAIT AUCUN MAL !!! » (p.220, MM). Les personnages eux-mêmes semblent alors parfois conscients de leur appartenance à une œuvre, une conscience elle-aussi exprimée selon un imaginaire cinématographique omniprésent : « j'ai cru que je me retrouvais dans une scène de ce film d'horreur » (p.199, 37°2), « j'ai cru qu'on tournait un film ou un documentaire sur la vie du couple. » (p.219, 37°2).

Mais c'est avant tout la narration qui expose cette dimension métalittéraire de l'œuvre. Les termes employés afin d'évoquer les différentes péripéties appartiennent très souvent aux champs lexicaux du cinéma, voire de la série : « les autres regardaient la scène avec un sourire aux lèvres » (p.297, ZE), « l'épisode bungalow » (p.252, 37°2), « La séquence de l'arbre qui s'était abattu sur le toit » (p.115, MM). Parmi tous ces termes, le plus explicite est sans doute celui de « décor » que les différents narrateurs emploient tous fréquemment : « le décor restait flou » (p.232, BE), « j'aurais pas été étonné que tout ce bazar explose et qu'un décor géant bascule dans la poussière » (p.334, ZE), « Cette scène paraissait tellement incroyable [...]. Le décor avait basculé une fois de plus » (p.68, 37°2). Si ce terme renvoie donc au cinéma, il dresse également un parallèle avec le théâtre : « je considère machinalement le décor de la pièce » (p.278, MM). Nous avons mentionné l'existence d'échanges entre les personnages rédigés à la manière de dialogues théâtraux ; ces derniers sont propices au dévoilement de la facticité de scènes réglées comme du papier à musique : « Ah, Dieu sait que je ne méritais pas de jouer ce rôle ...! », « *(et juste à cet instant précis, Hermann entre en scène.)* » (p.276-7, E). Les personnages évoluent parfois dans un registre dramaturgique (« elle jouait son rôle à la perfection. », p.236, ZE) et, comme au sujet du kitsch cinématographique, cette composante dramaturgique rejaillit d'autant plus lorsque les acteurs jouent mal : « ça pouvait pas être pire, sauf si c'était pour tourner le truc au ralenti. » (p.140, 37°2), « c'était assez théâtral sauf qu'il semblait avoir oublié son texte » (p.142, 37°2).

III. 2) ... et du partage d'une expérience...

Philippe Djian rappelle donc constamment la nature artistique de son œuvre et les principes de composition qui la structurent. Les différentes mises en scène vont permettre à l'auteur de justifier ses conclusions sur le monde, tirées de son expérience de la vie. En cela, sa posture d'observateur est résolument shakespearienne : « la fascination que j'éprouvais pour mes semblables et pour tout ce qui touchait au Grand Théâtre du Monde. » (p.266, E). Mais si l'artificialité de l'œuvre est explicitée, cette explicitation ne doit pas pour autant conférer un aspect rhétorique à ces différentes observations : c'est tout l'intérêt de l'omniprésence de l'auteur dans son œuvre. À travers la fiction, c'est bien l'étude d'une âme authentique et de son évolution qui est offerte au lecteur, comme le rappelle la mention régulière de l'âge

grandissant des narrateurs écrivains qui vieillissent en même temps que Philippe Djian : « je me suis tenu bien droit sur mes jambes, vingt ans d'expérience dans chaque cuisse. » (p.50, MM).

Cette observation se doit d'être sincère, impartiale, presque détachée afin d'espérer se révéler utile : « Dans l'ensemble, j'étais assez curieux des changements qui s'opéraient dans mon comportement » (p.123, E). C'est dans cette mesure que les études scientifiques sont systématiquement tournées en dérision et ce dès la nouvelle *50 contre 1* : un personnage stéréotypé de « Professeur » y emploie deux hommes afin que ceux-ci criblent les passants de fléchettes. Observant que peu d'entre eux réagissent, il conclut : « LES GENS SONT DEVENUS COMPLETEMENT INSENSIBLES !!! » (p.185). Dans *Lent Dehors*, c'est le narrateur adolescent qui se livre à de minutieuses observations afin d'en apprendre davantage sur la gent féminine qui l'obsède ; la tonalité parodique est là encore évidente : « je fus récompensé, au cours de mes observations, par de vrais bonheurs d'entomologiste. Muni d'une loupe, je découvrais des pellicules [...] tâches de sperme séché » (p.371), « l'occasion de poursuivre mes relevés *in situ* [...] comme un savant attendri par ses étoiles, ses microbes » (p.372).

Les récits illustrent donc une vision du monde tirée d'une véritable observation, à travers une expérience profondément subjective mais bien réelle : en cela, ils diffèrent de simples outils rhétoriques qui auraient pour fonction de véhiculer un discours prédéterminé. Chez Philippe Djian, la littérature n'est pas une science ; si elle se rapproche d'une autre forme de connaissance, c'est davantage de la philosophie. C'est d'ailleurs une philosophie bien spécifique que les différents récits ont pour vocation de transmettre : une sagesse asiatique traditionnelle, marquée par une conception positive du renoncement.

III. 3) ... nourrie d'un savoir ancestral

Plusieurs ouvrages et auteurs fondateurs de la philosophie asiatique traditionnelle sont régulièrement mentionnés dans l'œuvre de Philippe Djian. Leurs mentions étoffent ainsi une première intertextualité (davantage littéraire quant à elle) porteuse de sagesse (nous évoquions Shakespeare un peu plus haut) : on peut principalement nommer Lao-Tseu et son

Tao-Te-King, *L'Art de la guerre* de Sun Tzu ainsi que le *Yi-king*, un livre divinatoire. D'autres citations plus ponctuelles émaillent également l'œuvre, comme celle de Huang-Po qui ouvre *Maudit manège* : « Ne permets pas aux évènements de ta vie quotidienne de t'enchaîner mais ne te soustrais jamais à eux. Ainsi, seulement tu atteindras la libération. ». Cette citation ainsi que sa reprise dans le texte (le narrateur les qualifie de « bonnes vieilles paroles », p.71) illustrent parfaitement la volonté de transmettre une sagesse ancestrale et l'idéal de détachement prôné par cette sagesse.

Ainsi, Philippe Djian distille dans son œuvre des maximes tirées des ouvrages précédemment mentionnés ; leur citation peut être explicite et indiquer au lecteur un ouvrage ou un auteur s'il souhaite en approfondir la connaissance mais elle peut également prendre la forme d'une paraphrase dénuée de guillemets. La sagesse asiatique ancestrale imprègne alors réellement le texte au point de se confondre avec lui ; le lecteur est progressivement conduit à distinguer ces emprunts dont la reconnaissance est facilitée une fois les références philosophiques intégrées. Ainsi, *L'Art de la guerre* est d'abord explicitement cité dans *37°2 le matin* (« l'homme courageux doit connaître ses limites », p.180) ; dans la nouvelle « Crocodiles », cette référence, désormais connue, est devenue implicite : « celui qui connaît son ennemi l'emporte sans peine. » (p.134). La transmission de cette sagesse passe également par les reformulations plus personnelles des différents narrateurs. Ces reformulations épousent les codes des auteurs de référence dont ils conservent les codes et les images. L'observation de la nature, des animaux, des évènements climatiques illustrent un relativisme que cette observation inspire : « Et rappelle-toi ceci : « Quand il pleuvrait toute l'année, est-ce que l'eau de mer deviendrait douce ...? » » (p.136, « Crocodiles »), « Vous ne pouvez empêcher les oiseaux de la tristesse de voler au-dessus de vos têtes, mais vous pouvez les empêcher de faire leur nid dans vos cheveux. » » (p.126, LD). L'imaginaire des narrateurs est alors irrigué de cette sagesse asiatique ancestrale qui leur inspire des images empreintes de la sérénité souhaitée : « avec le sourire d'un bouddha glissant sur des pétales de roses. » (p.144, MM), « comme la fleur de lotus dans les mains du Bouddha. » (p.433, MM).

La référence la plus importante demeure sans doute celle au *Yi-King* : celui-ci est régulièrement tiré par les différents narrateurs et personnages qui souhaitent, à travers un livre, en apprendre davantage sur leur vie, les évènements à venir et l'attitude à adopter. Le parallèle avec l'ambition de l'œuvre est d'autant plus évident que les citations tirées du *Yi-*

King incitent toujours au relativisme, à l'humble hauteur d'esprit que l'œuvre de Philippe Djian aspire à transmettre : « Si un homme se laisse accabler par quelque chose qui ne devrait pas l'accabler, son nom connaîtra sûrement la honte. » (p.198, *50 contre 1*), « Tu as fait ce que tu croyais être le mieux, alors ne baisse pas la tête. N'oublie pas que tu as tiré le neuf à la deuxième place : « *Si l'on est sincère, il est avantageux de présenter une offrande, même petite.* » » (p.248, E), « Il y avait de quoi s'étrangler, mais pas une seule fois je ne bronchai. Comme il est dit au numéro 33 : « *Ainsi l'homme noble tient le vulgaire à distance, sans colère mais avec mesure.* » » (p.336, E). Enfin, un dernier élément fondateur de la philosophie asiatique ancestrale illustre également cet idéal de passation littéraire : la réincarnation. Le narrateur de *Maudit manège* survit par exemple plusieurs fois à la mort dans le temps du récit au cours duquel il évoque également ses multiples vies à venir : « je me serai déjà réincarné sept fois ! » (p.356).

Nous allons maintenant voir comment Philippe Djian transpose cette philosophie dans ses récits : des différentes intrigues aux narrations internes en passant par le style, tout est conçu pour illustrer et transmettre un modèle concret, une posture immédiatement applicable pour faire face à la vie, ses désillusions, ses épreuves. Cette posture nécessite en premier lieu une attitude réceptive, disposée à la contemplation.

III. 4) La sagesse incarnée

Les différents narrateurs des premiers récits font régulièrement l'éloge d'une capacité d'ouverture, d'accueil : « Tout n'est qu'une question de disponibilité ici-bas » (p.161, 37°2). Cette disponibilité est essentielle puisque c'est elle qui permet d'appréhender les différents éléments qui éclairent l'existence, lui confèrent un but et empêchent de la subir : « Je suis toujours sensible aux choses qui donnent un sens à la vie. » (p.122, ZE). Cette attitude est symbolisée par les différentes activités que les narrateurs effectuent afin d'entretenir cette attention : travaux manuels, pêche, jeux avec des nœuds ou une balle rebondissante... Le narrateur de *Lent Dehors*, la version la plus âgée et expérimentée de l'instance narrative dans la limite de notre premier corpus, multiplie ces occupations qui l'aident à entretenir une forme de paix intérieure (« Le maniement de la canne était heureusement un plaisir qui se suffisait à lui-même, et sans doute l'une des rares choses au monde à laquelle je pouvais

m'adonner sans penser à rien. », p.123) ainsi que sa sensibilité à la beauté des choses, comme ici celle d'un simple nœud : « Il y en avait d'absurdes, de mystérieux, d'horribles, mais aussi de magnifiques, de délirants, de lumineux, d'une perfection et d'une sublimité à vous couper le souffle. » (p.135). Ces différentes activités soulignent enfin la nécessité d'une âme apaisée, nécessité symbolisée par les multiples appels à la méditation et au recueillement : « Je fis certains exercices de respiration, d'autant plus que le coin se prêtait à la méditation, à la recherche de la paix intérieure. » (p.362, MM). Disposés à la contemplation, les narrateurs sont alors enclins à communiquer la beauté du banal, de l'ordinaire : « c'était les couleurs de la rue, c'était la présence des gens, c'était la transparence de l'air » (p.37, E), « Du fond du jardin on avait une vue magnifique sur toute la ville qui s'étendait un peu plus bas, ça valait le coup d'y passer cinq minutes pour regarder les lumières, surtout qu'il y avait un banc. » (p.46-7, MM). Cette contemplation du quotidien tient bien de « la douceur du zen » (p.333, MM) qui gagne l'ensemble des actions effectuées par les narrateurs, de la préparation du thé, décrite dans *Maudit manège* comme un art de vie, à la simple confection d'une omelette : « Je n'avais pas très faim, mais j'éprouvais beaucoup de plaisir à déambuler dans la cuisine, ouvrir les tiroirs, casser les œufs et les battre, puis mélanger les herbes du bout des doigts. Il était difficile d'imaginer quelque chose de plus reposant [...] je regardais tout ça d'un oeil satisfait. » (p.32, MM).

Cette posture est présentée à de multiples reprises comme un choix que permet précisément l'attention accordée à l'ensemble des facettes d'un même événement : « J'avais beau avoir l'esprit contrarié, je ne pouvais pas m'empêcher d'attendre ma glissade silencieuse et solitaire sous les jupes des arbres, plus tendre qu'un vol plané, plus reposante que l'immobilité complète » (p.365, MM). Ce choix se définit par son accessibilité qui découle de la nature universelle des lieux et activités où la contemplation peut s'exercer (une rue, la cuisine, etc.) et se présente comme la réponse à une appétence pour l'harmonie : « j'en ai ressenti une profonde satisfaction, esthétiquement parlant. » (p.37, MM). Les narrateurs partagent les miracles quotidiens que l'adoption de leur posture permet d'observer (« J'ai entendu un cri de joie et pendant quelques secondes j'ai vu une règle se tenir tout debout sur un bureau. », p.112, MM) sans se départir pour autant de leur autodérision habituelle : trop de sérieux, de gravité pourrait nuire à la transmission, donner au lecteur le sentiment d'être confronté à un savoir inaccessible. Le narrateur d'*Échine* propose ainsi plusieurs caricatures de son statut de sage (« -Rien, c'est trois fois rien, au regard du grand mystère de la vie..., soliloquai-je. »,

p.227), de ses interprétations philosophiques (« « PENSEZ TOUJOURS À LA QUALITÉ DE L'EAU », et j'y voyais une remarque profonde, du genre : « PENSEZ TOUJOURS À LA PURETÉ DE VOTRE COEUR. » Bref », p.165) ou encore de ses observations minutieuses, clairement parodiques : « je sentis sa déception, sa peine, son humiliation et son irritation subséquente, à la manière dont elle lâcha mon bras. Subjugué par l'infinité du phénomène [...] comme j'avais perçu toutes les nuances de son émoi quand justement elle *retirait* sa main ...! Et en conséquence étais-je aussi misérable que je le prétendais, moi qui pouvais saisir d'aussi délicats prodiges, était-ce accordé au premier quidam venu ...? » (p.268).

La dimension rhétorique sur laquelle se conclut cette dernière occurrence rappelle l'importance déterminante de la connivence que les narrateurs recherchent toujours avec le lecteur : grâce à elle, ils s'assurent de pouvoir lui confier leur principale observation, décisive dans l'élaboration d'un renoncement positif, à savoir le constat de l'alternance.

III. 5) Des hauts et des bas

La connaissance du monde que les narrateurs souhaitent avant tout partager et illustrer repose en effet sur un constat sans cesse renouvelé : l'alternance des hauts et des bas qui caractérise et rythme toute existence humaine. Les récits illustrent cette alternance, amplifiée par la rapidité des enchaînements ainsi que les réactions excessives des narrateurs : « Le ciel était d'un gris à vous dégoûter de tout. [...] Lorsqu'elle est enfin apparue, j'ai failli m'étrangler. J'en aurais versé des larmes sur ma condition d'homme » (p.148, MM). Chaque péripétie est l'occasion pour eux de renouveler le constat toujours vérifié de la nature passagère des événements, des situations, des états. Ils en tirent alors un détachement salvateur : « Quelques instants plus tôt, j'aurais juré que je touchais le fond et voilà que je tombais sur un ange, voilà que mes soucis s'envolaient dans un souffle. Au fond, je n'ai jamais désespéré très sérieusement de la vie, j'ai simplement connu des moments difficiles, comme tout le monde. » (p.204, MM), « Ce n'était qu'une mauvaise passe que nous traversions, j'en étais pratiquement convaincu et jour après jour je m'attendais à ce que nous vissions enfin la sortie du tunnel. » (p.184, E).

Là encore, une telle attitude relève bien d'un choix qui consiste à apprécier le positif même lorsque celui-ci succède au négatif. En l'espace de quelques pages, le narrateur de *Zone érogène* peut ainsi passer de la plainte à la gratitude : « j'ai juste arraché ma chemise en passant au milieu des éclats de verre, c'était le bouquet » (p.111), « Il y a une chose importante dans la vie, il faut savoir remercier le ciel de temps en temps, si on veut pouvoir continuer. » (p.114). Il s'agit de constituer un contrepoids à une inclination pessimiste qui peut parfois sembler naturelle. Dans *Maudit manège*, le narrateur rééquilibre immédiatement sa pensée après s'être laissé aller à formuler une vision négative de la vie, liée au passage du temps : « une bande de rigolos de son âge [...] le genre persuadé que la vie est une partie de plaisir et qui ne se doutait de rien. » (p.89), « Ça tombait comme ça, parfois on a le goût de vivre, parfois on jette sur le monde un regard désenchanté. » (p.90). Cette alternance représente donc à la fois une possible définition de la vie et une posture efficace à adopter afin de faire face à celle-ci : « Je crois que c'est une bonne formule d'alterner le plaisir et la douleur, ça met tout de suite dans le bain. » (p.228, ZE). Le constat de cette symétrie tient alors même d'une satisfaction de l'ordre de l'esthétique : « -Une fois de plus, je suis heureux de constater que le plaisir et la douleur s'équilibrent. » (p.307, ZE).

Cette esthétique de la symétrie est bien celle des récits de Djian, conçus pour illustrer l'alternance. Après qu'Elsie l'ait soudainement rejeté, le narrateur d'*Échine* aperçoit la récurrence des revirements qui scandent son existence : « La vie est ainsi faite qu'un jour vous êtes dans une terre inondée et qu'un autre vous voilà traversant de vos pieds nus le grand désert sans la moindre petite goutte de flotte. » (p.165). Cette alternance gagne jusqu'à la conception de la littérature. Dans *Zone érogène*, c'est ce qu'illustre l'intermittence selon laquelle le narrateur écrivain se consacre à son roman... ou à ses conquêtes : « J'avais pas trouvé de petit mot, ni quoi que ce soit d'écrit au rouge à lèvres sur les murs [...]. D'une certaine manière, c'était peut-être mieux comme ça, je me suis dit, tu vas pouvoir continuer à travailler, tu vas faire avancer ton roman » (p.18), « Je m'étais pas encore remis à mon roman, la seule chose que je faisais c'était de vivre avec elle » (p.126), « comment je pouvais faire pour écrire et vivre avec une femme en même temps ? » (p.180). Les premiers romans mettent donc en récit un discours que les premiers écrits de Philippe Djian, comme la nouvelle *J'ai enfoncé tous les autres (50 contre 1)*, véhiculaient de façon bien plus directe, notamment par le biais d'adresses explicites au lecteur : « Mais y'a quand même des bons moments. Joie, ennui, bonheur, malheur, le rire et les larmes, ça va, ça vient, on change, c'est

vraiment dingue, y'a jamais rien de définitif, le jour, la nuit, l'été, l'hiver, chacun son tour, ne vous endormez pas, je vous dis ça gentiment, ne vous endormez pas. » (p.35). Le principe d'alternance est donc progressivement intégré à une diégèse : elle s'y retrouve symbolisée par le déroulement du récit, l'enchaînement des événements ainsi que les réflexions formulées par les narrateurs à propos de ces derniers. Elle possède également différentes expressions thématiques que leur récurrence rend aisément repérables.

La plus évidente d'entre elles concerne le temps auquel nous avons déjà vu que Philippe Djian consacre une attention particulière (enjeux de la coloration du ciel, etc.). Dans les différents récits, le temps est systématiquement détraqué (« Le temps paraissait détraqué. », p.340, 37°2) ; le froid et la chaleur y sont extrêmes, démesurés : « une chaleur épouvantable, je me souvenais pas d'avoir connu quelque chose ça » (p.385, 37°2), « Un beau matin, on s'est réveillé sous cinquante centimètres de neige. Personne avait jamais vu un truc comme ça » (p.261, MM). Cette disproportion souligne l'importance de ce motif dans la compréhension de l'œuvre : « Le lendemain matin, il y avait un mètre de neige devant l'entrée. [...] Ils racontaient à la radio qu'on n'avait pas vu ça depuis deux cents ans » (p.205, E). Le sens de cette représentation singulière des températures finit par être explicité dans *Maudit manège* : illustrer le constat de l'alternance ainsi que la posture à adopter afin d'appréhender sereinement cette alternance. Le narrateur confie en effet : « Quand il faisait chaud, on crevait, et l'hiver, toutes les canalisations sautaient. On pouvait rester des mois sans voir une seule goutte d'eau et dans la seconde qui suivait, le ciel devenait d'un noir effrayant et un océan vous arrivait sur la tête. [...] on se tenait prêts à recevoir une nouvelle leçon à chaque fois. J'en suis venu à considérer que c'est une bonne attitude à adopter dans la vie. Car rien n'est jamais joué comme on peut le vérifier tous les jours. » (p.177, MM).

Une autre expression thématique de cette alternance réside dans une conception de la Terre successivement voire simultanément considérée comme le Paradis et l'Enfer. Dans *37°2 le matin*, le narrateur et Betty multiplient les parallèles imagés : « on croirait que t'as trouvé le Paradis dans ce désert miteux. » (p.33), « C'était un avant-goût de l'Enfer. » (p.70). Ces parallèles résument aussi bien le principe de cette alternance que sa soudaineté : « Elles ont vraiment le chic pour vous faire passer de l'Enfer au Ciel » (p.62). Paradis et Enfer finissent alors par se confondre (« Je rattaquais mon job en croyant à l'Enfer et au Ciel », p.37) et leurs symboliques respectives terminent renversées afin d'illustrer la nécessaire acceptation du

caractère éphémère des situations dans lesquelles se trouvent les personnages et, à travers ces situations, de l'alternance du Bien et du Mal : « une veine de tous les diables » (p.76), « deux doigts sous sa jupe et je m'apprêtais à descendre en Enfer » (p.104), « pour aller au Ciel, ça devait être encore pire. » (p.122). Cette expression thématique de l'alternance est redoublée d'une expression stylistique ; le traitement singulier du Paradis et de l'Enfer s'accompagne par exemple naturellement de l'emploi d'oxymores : « comme un Ange de l'Enfer » (p.169, 37°2), « un ange des ténèbres » (p.215, 37°2), « On aurait dit un moine luciférien égaré sous une pluie d'hosties. » (p.200, E).

La singularité des expressions de l'œuvre peut donc être mise au service de l'illustration de cette alternance. Les multiples comparaisons avec les serpents suggèrent ainsi qu'une possible trahison guette toujours les personnages, comme ici celle de Gloria qui s'apprête à fuguer : « elle sifflait comme un serpent » (p.91, MM). Certaines occurrences prennent la forme de maximes, soulignant ainsi la volonté de transmettre une forme de connaissance tirée de l'expérience : « « Quiconque démolit un mur peut être mordu par un serpent. » » (p.84, LD). Autre singularité stylistique caractéristique de l'œuvre, les métaphores culinaires peuvent elles aussi symboliser la succession du Bien et du Mal : « ces visions détraquées qui vous font voir la vie comme un horrible piège [...]. Parfois c'est le contraire et vous débarquez sur une tartine de miel sans la moindre raison. » (p.36-7, MM). À travers ces images, les narrateurs explicitent ainsi leur vision du monde et l'observation à partir de laquelle cette vision s'est élaborée : « elle n'était pas très fraîche mais c'était de la bonne, l'un rattrapait l'autre, parfois la vie avait ce goût-là, amer et tiède, il faut aimer. » (p.87, BE), « Tu vois pas que d'une main tu me sors la tête de l'eau et que de l'autre tu me la replonges ? / J'ai failli lui dire que c'était une bonne image de la vie mais je me suis retenu. » (p.93, 37°2), « une vie en miniature, avec ses hauts et ses bas » (p.172, 37°2). Dans un même roman, des expressions peuvent même être répétées afin de constituer un écho aisément repérable, de figurer la trace visible d'une alternance diamétrale. Ainsi, dans *Zone érogène*, une même image renvoie d'abord à la paix intérieure puis au chaos extérieur : « mon âme traversait un champ de blés mûrs à peine courbés par le vent, dans une vallée inaccessible. » (p.182), « Il y a des matins où la vie est une herbe folle torturée par le vent. » (p.215).

Cette explicitation de l'observation par l'image est cruciale : le constat de l'alternance débouche sur la réelle philosophie transmise par Philippe Djian : un relativisme enthousiaste, un renoncement positif.

III. 6) Apprendre à s'en tirer...

Ces premiers récits ressassent en effet l'idée d'un accommodement vertueux qu'une expression populaire cristallise : « s'en tirer », une locution verbale que Philippe Djian lui-même emploie à l'occasion de certains entretiens (« Enfin, nous nous en sommes plutôt bien tirés. », p.80, *Philippe Djian revisité*). Si les narrateurs des premières nouvelles, comme *Chérie, de moins en moins*, emploient également le verbe « accommoder » (« dans l'ensemble, on s'accommodait plutôt bien. », p.107), dès *Bleu comme l'enfer*, c'est l'expression « s'en tirer » qui incarne la modestie de l'ambition : « ce qu'ils voulaient, c'était s'en tirer le mieux possible » (p.364). Dans *Zone érogène*, le nombre d'occurrences est saisissant. L'expression y est répétée comme un mantra : « je m'en suis toujours tiré » (p.81), « je m'en suis pas mal tiré » (p.122), « jusque-là on s'en tirait pas mal » (p.126), « je m'en tirais bien comme ça » (p.129), « je m'en suis bien tiré » (p.170), « on s'en tire toujours, plus ou moins bien » (p.202), « tu t'en tires pas mal » (p.221), « chacun voulait s'en tirer le mieux possible » (p.222), « je m'en tirais pas trop mal dans l'ensemble » (p.255). Elle est également reprise par les narrateurs des romans suivants : « je m'en tirais bien dans l'ensemble. » (p.258, 37°2).

Elle résume à elle seule toute l'ambition de l'œuvre, à la fois humble et essentielle : apprendre à « s'en tirer ». Les narrateurs rappellent ainsi régulièrement les difficultés passées surmontées : « j'avais eu une période un peu noire cette année-là mais je m'en étais sorti. », p.264 (ZE). Savoir que le sort finit toujours par tourner leur permet de relativiser leurs déboires : « -D'un autre côté, je m'en suis toujours sorti. » (p.11, MM). Il ne suffit donc pas de constater que le bien succède toujours au mal : le renoncement positif consiste précisément à accepter ce mal et son caractère inévitable précisément grâce à la conscience de sa dimension éphémère. Les différents personnages ou narrateurs attendent alors sereinement le retour à l'équilibre, campés sur une confiance tirée de leur expérience de la vie : « La vie m'avait toujours donné et pris en même temps. » (p.41, MM). Cette philosophie

relève d'une croyance en un karma, dogme central du bouddhisme : « Je me suis demandé en passant si j'avais payé pour quelque chose ou si c'était plutôt une avance » (p.34, ZE). Les récits servent à illustrer la connaissance acquise par les narrateurs au cours de leur existence : cette expérience se transmet alors sous la forme d'une sagesse exprimée par le biais de maximes personnelles, favorisée par l'emploi du présent de vérité générale : « quoi qu'on fasse il y a toujours de mauvais moments, c'est presque impossible de passer au travers » (p.21, ZE), « ce que la vie vous arrache d'un côté, elle vous le redonne de l'autre » (p.57, BE). Enfin, pour être fonctionnel, ce relativisme se caractérise également par sa permanence : les différents narrateurs et personnages appliquent leur détachement dans le bien comme dans le mal. Ainsi, lorsqu'ils se trouvent dans une bonne situation, ils se préparent à la suite : « la merde c'est qu'il arrivait en haut de la vague et qu'il le sentait » (p.40, BE).

Il convient de préciser que cette conception du renoncement est considérée comme positive : en définitive, ce relativisme est présenté comme un optimisme. Le narrateur de *37°2 le matin* explicite cette valeur qu'il illustre grâce aux images habituelles : « il faudrait qu'elle comprenne que le Bonheur existe pas, que le Paradis existe pas, qu'il n'y a rien à gagner ou à perdre et qu'on peut rien changer pour l'essentiel. Et si tu crois que le désespoir est tout ce qu'il te reste après ça, ben tu te goures une fois de plus, parce que le désespoir aussi est une illusion. Tout ce que tu peux faire, c'est te coucher le soir et te relever le matin, si possible avec le sourire aux lèvres » (p.321). On retrouve la dimension choisie d'une attitude considérée comme bénéfique. Cet optimisme est viable à condition d'être mesuré, réaliste. Il permet alors d'atteindre l'équilibre souhaité : « sans penser que tout est perdu d'avance et sans nourrir d'espoirs insensés » (p.95, ZE).

Ainsi, les narrateurs dédramatisent leurs déboires afin de ne pas se laisser submerger par eux. Celui de *Maudit manège* pratique constamment l'art de la nuance : « il me suffisait d'imaginer toutes les merdes qui peuvent dégringoler sur la vie d'un homme pour me sentir épargné. » (p.14), « Au fond il n'y avait rien de dramatique, ce n'était pas la mort. » (p.58), « Pour quelques trucs vraiment mortels dans la vie, que de catastrophes évitées, que de sauts magnifiques par-dessus les flammes !... » (p.243). Cette nuance lui permet d'accepter les inévitables ennuis : « il fallait se résigner à en croiser quelques-uns le long du chemin, de ces individus dont la seule présence vous énerve » (p.27). L'enjeu est d'exhiber au lecteur les attraits de cette posture en dépit de sa nature de compromis. À cet effet, les narrateurs

rappellent fréquemment les vertus de leur rapport au monde, un monde dont ils ne se lassent pas de s'émerveiller : « Je me demande comment je pouvais garder le sourire avec des idées pareilles, n'empêche que j'avais le moral au beau fixe. » (p.270, ZE), « Par chance, de si amères pensées ne m'étaient pas de ces visiteuses quotidiennes qui m'eussent étendu pour le compte, et j'étais encore si curieux de la vie que je pouvais passer une journée entière à sourire pour rien. » (p.233, E).

Cet émerveillement gagne en effet l'observation du monde lui-même : une des fonctions de l'écrivain consiste également à le célébrer.

III. 7) ...et célébrer le monde

La célébration du monde est en effet la conséquence logique d'un renoncement dont elle souligne en retour la vertu : ne pas se laisser distraire et corrompre par la négativité permet de s'ouvrir plus facilement au versant positif de la vie qui se caractérise chez Philippe Djian par la beauté et l'harmonie décelables en tout chose. Cette célébration du monde se caractérise en effet par une modestie similaire à celle de la posture dont elle découle ; les narrateurs sont ainsi sensibles aux plus petits plaisirs et encensent ces joies accessibles à tous : « Plaisanter après une nuit blanche ça fait partie des bons moments et bâiller dans le soleil et s'envoyer des crêpes dans le petit matin avant de glisser en pleine lumière [...] un sourire à la saveur du monde, à ces instants de pureté qui vous font frissonner le temps d'un éclair. » (p.96, ZE), « Je l'ai adoré. La limonade était pleine de bulles, elle était fraîche, j'entendais le gaz grésiller et résonner dans le gobelet. Je l'ai aimée à la folie. » (p.111, MM). Cette attention aux détails témoigne aussi bien de l'accessibilité chère à l'œuvre que de la nécessité d'une certaine exigence, construite en opposition comme souvent : « Quand je suis sorti dehors, le ciel était d'un rouge étourdissant et les derniers rayons envoyaient une lumière poudrée. [...] il y avait personne dans la rue, personne pour voir ça. Enfin il y avait moi. » (p.297, 37^o2).

Inspirée de la philosophie asiatique traditionnelle, cette célébration du monde lui emprunte notamment l'importance accordée à la contemplation de la Nature, propice à une réconciliation avec l'univers : « la lenteur de leur chute était d'une délicatesse infinie. [...] C'était merveilleux. J'étais si content de me trouver dehors que je me serais arrangé d'une

pluie de grêlons. Le trottoir me chantait un negro-spiritual. [...] Ah, la neige qui tombait en silence, l'éternel éblouissement de l'homme devant les beautés du monde. » (p.216-7, E). L'inspiration asiatique transparait également des images employées pour traduire la beauté harmonieuse des choses : « Des épis d'herbes hautes [...] avaient choisi leur place avec une perfection et un sens de l'harmonie désarmants. [...] de vraies bénédictions pour l'œil, du travail de jardinier zen durant les derniers jours de sa vie. » (p.234, LD). Certaines visions évoquent la composition d'un haïku, genre poétique qui repose sur la saisie d'une impression fugace (« J'étais trop loin pour comprendre ce qu'ils disaient mais le murmure de leur conversation ajoutait à la beauté du paysage. », p.137, LD), un rapport à l'illumination que les narrateurs rattachent également parfois à leur propre pratique de l'écriture : « j'alignais quelques phrases dans un carnet, je notais une image dans l'attente de la révélation du tout. » (p.126, MM).

Cette célébration du monde est essentielle puisqu'elle contribue elle aussi à contrebalancer une certaine inclination au pessimisme. Le narrateur de *37°2 le matin* se laisse ainsi régulièrement aller à une forme de défaitisme qui englobe son époque : « ô ma pauvre génération qui avait encore accouché de rien, qui n'avait connu ni l'effort ni la révolte et qui se consumait intérieurement sans trouver une seule issue. » (p.325), « Ma génération était en train de se suicider » (p.326). C'est alors la conscience de la beauté des choses qui lui permet de retrouver l'équilibre essentiel au renoncement positif : « Heureusement qu'il restait les bons moments, tout le monde sait de quoi je veux parler et rien qu'avec ça, la vie valait quand même le coup » (p.98), « Ce qui faisait le charme de cette génération, c'était une bonne expérience de la solitude et de la profonde inutilité des choses. Heureusement que la vie était belle. » (p.281). La disponibilité joue là encore un rôle essentiel : « Parfois la vie était belle, surprenante et aussi douce qu'une femme peut l'être par moments, c'est pour ça qu'il faut se tenir toujours prêt. » (p.150).

La célébration du monde tient ainsi d'une forme d'honnêteté intellectuelle. On repense aux propos de Nancy Huston cités en introduction alors que les différents narrateurs écrivains des premiers récits de Philippe Djian se refusent à dénigrer les charmes de l'existence qu'ils se font une mission de partager : « je reconnais que ce monde est parfois touché par la beauté. » (p.120, ZE), « si je le fais pas, qui est-ce qui dira l'étrange beauté d'une canette de bière pour un type en train de se demander ce qui vaut vraiment la peine, au fond ...? » (p.330, 37°2),

« Il faut reconnaître que la vie est illuminée par des éclairs de paix hallucinants » (p.48, MM). Le narrateur d'*Échine* théorise même l'immoralité d'un pessimisme excessif : « Et le seul véritable péché qu'on pouvait commettre était de perdre espoir. » (p.260). À l'inverse, celui de *Maudit manège* énonce l'intégrité artistique dont relève la célébration du monde : « je me dis que je suis un écrivain [...] que je suis pratiquement OBLIGÉ d'en parler. » (p.201, MM). Cependant, cette dimension morale demeure contrebalancée par une légèreté essentielle : les narrateurs ne laissent jamais un sérieux trop écrasant prendre le dessus. Ainsi, même cette célébration du monde n'échappe pas à une tendre dérision : « la lumière était purement et simplement dorée et je n'éprouve pas la moindre honte à l'écrire, c'est ce qui fait la différence entre un auteur constipé et moi, c'est le signe de l'incroyable pureté de mon style qui laisse la plus belle part à la lumière et que d'aucuns n'ont pas manqué de comparer à du vif-argent. » (p.59, MM), « je rentrais de bonne humeur, avec un air d'imbécile heureux et du genre intarissable sur les saisissantes couleurs de l'aube, la divine fraîcheur du petit jour et tout le bataclan. » (p.319, E).

Comme tout procédé important chez Philippe Djian, la célébration du monde se redouble d'une expression stylistique : les procédés et les images, dont la récurrence rend l'identification aisée, permettent d'illustrer, de donner corps à cette célébration de la beauté harmonieuse des choses. On peut par exemple relever un grand nombre de synesthésies qui évoquent une composition calme et savamment équilibrée : « le grand silence bleuté » (p.78, BE), « la lumière glissait de l'aigu dans le médium » (p.379, 37°2), « la nuit était délicatement acidulée » (p.48, MM). Ces synesthésies possèdent toutes une connotation agréable, comme dans les différentes nouvelles du recueil *Crocodiles* : « la lune sentait bon » (p.21-2, *Six cents pages*), « le ciel sentait bon » (p.57, *Hier était un grand jour*). Elles rappellent également la nécessité d'une observation attentive : « un *do*. [...] je l'ai suivi des yeux à travers le magasin » (p.176, 37°2). Ces synesthésies gagnent enfin la notion d'écriture elle-même : « Cette phrase [...] avait une couleur particulière » (p.412, 37°2). C'est bien au style de rendre compte de l'harmonie d'une atmosphère ou d'un paysage, comme ici grâce aux allitérations qui composent cette phrase de la nouvelle *Six cents pages (Crocodiles)* : « les chardons cliquetaient ou crissaient selon que le vent tournait. » (p.21).

Les différentes personnifications traduisent elles aussi cette harmonie universelle que l'œuvre s'évertue à dévoiler. Les animaux se retrouvent humanisés par les différents narrateurs qui entretiennent toujours de bons rapports avec eux (les narrateurs de *Zone érogène* et *37°2 le matin* sauvent ou nourrissent des oiseaux par exemple) : « On était sûrement les deux seules personnes éveillées de toute la rue. C'était un jeune chat. » (p.280, *37°2*). Mais c'est surtout avec les objets que les narrateurs entretiennent des relations extrêmement complices puisqu'ils leur témoignent un respect (« je suis allé rendre visite au tracteur », p.68, MM) équivalent si ce n'est supérieur à celui qu'ils réservent aux humains, comme à propos d'un arbre que le narrateur est contraint d'abattre (« On s'est regardé une dernière fois dans les yeux », p.68, MM) ou d'une chaise pliante avec laquelle un autre personnage se débat (« je ne savais pas lequel des deux avait commencé. », p.156, MM,). Les narrateurs vont jusqu'à adresser la parole aux différents objets qui les entourent, comme celui de *37°2 le matin* qui s'adresse aux pianos qu'il a besoin de vendre pour continuer de vivre avec Betty : « je sentais que j'étais tombé sur une bonne équipe. [...] Je compte sur vous, les gars, j'ai dit. » (p.232). La tendresse est alors réciproque : les objets, sensibles aux attentions des narrateurs (« C'était un caoutchouc reconnaissant et je venais de lui offrir une seconde chance. », p.248, *37°2*), leur prodiguent des soins en retour (« En rentrant, j'eus le sentiment que la baraque nous accueillait. », p.307, E). On retrouve là l'idée de karma chère à la philosophie asiatique traditionnelle dont Philippe Djian s'inspire.

Ce rapport aux objets témoigne lui aussi de la singularité d'une vision qui s'exprime à travers des images toujours aussi extravagantes (« les morceaux de verre [...] sur le carrelage comme une équipe de poissons volants. », p.216-7, *37°2*) et qui assure l'ouverture bienveillante et réciproque au monde : « Ce couteau et moi, on était deux copains. » (p.408, *37°2*). Ces relations entre humains et objets, qui connaissent elles aussi leurs hauts et leurs bas, illustrent également la philosophie de l'œuvre et le principe d'alternance sur lequel cette philosophie se fonde : de la rencontre (« j'ai passé un petit moment à regarder autour de moi, à faire connaissance avec tout ce qui me tombait sous les yeux, sa coiffeuse, ses produits, ses brosses », p.178, MM) à l'abandon (« un fauteuil que j'avais chéri autrefois et pratiquement érodé à mes formes. J'ai senti qu'on l'avait utilisé en mon absence, qu'il avait subi comme un lavage de cerveau. », p.398, LD), des reproches (« -Tas de dégonflés ! grognai-je à l'endroit des objets qui m'entouraient et se détournaient d'un air fuyant. », p.385, E) aux remerciements (« j'ai replié tous les transats et je suis allé les ranger sur le trottoir avec une

pensée pour tous les bons moments qu'ils nous avaient accordés et qui montaient au ciel, tandis que j'empilais leurs dépouilles sur les poubelles. », p.427, E).

Ces relations participent également à la célébration du monde en contribuant à l'élaboration d'une forme d'unité du vivant (humains, animaux, Nature) comme de l'inanimé (objets). Ainsi, les différentes figures de style (personnification, animalisation, réification) tendent à niveler toute forme d'existence : la voiture est humaine (« Ma bagnole venait d'avoir quinze ans », p.15, ZE), l'humain est une voiture (« il ne me restait plus assez de carburant pour revenir. », p.83, « Je me sentais comme un moteur tournant au ralenti », p.122, MM). Ce nivellement est positif puisqu'il témoigne d'une complicité et d'une harmonie transcendante : « ô monde incroyable avec tes lumières et ton jeu de jambes. » (p.74, ZE), « les morceaux de verre qui brillaient sur le sol semblaient terriblement amusés par la situation, c'est tout juste si on les entendait pas rigoler » (p.61, MM). Cette tendresse universelle gagne alors les images (« Mon oreille était une espèce de petit oiseau avec les deux pattes cassées et une aile à moitié brisée. », p.55, MM) et jusqu'à la composition romanesque elle-même : les narrateurs écrivains entretiennent ainsi une relation tantôt amicale, tantôt maternelle, tantôt amoureuse avec leurs manuscrits (« prenant l'enfant dans mes bras. », p.207, MM) comme avec leurs machines à écrire (« j'avais fini par succomber au charme de sa compagnie et j'aimais bien voir les lignes lui sortir du ventre une par une, j'avais le sentiment d'avoir son approbation. », p.172, « j'attrapai ma machine et retournai dans les jupes de mon roman. », p.386, MM). Ces différentes personnifications de l'objet littéraire renvoient aussi bien à l'idéal d'ouverture attentive et modeste, comme lorsque le narrateur de *Maudit manège* prête l'oreille à son propre roman (« je ne voyais pas encore où il voulait en venir. », p.127), qu'à une célébration de l'activité d'écriture et de la littérature en général : « Mon manuscrit claquait au vent sur le siège du passager, la seule chose qui valait la peine, après tout, peut-être la seule et unique chose vraiment réelle dans tout ça. » (p.264, ZE). Précisons enfin que cette célébration littéraire et ses traductions stylistiques n'échappent pas à la dérision habituelle des narrateurs : « J'éprouve réellement une sainte horreur pour ce genre d'expression, il faut bien reconnaître que je suis un écrivain que la facilité dégoûte, mais il ne m'a pourtant fallu qu'un seul coup d'oeil pour comprendre qu'on avait mis les pieds dans un petit matin tout neuf, blanc et fragile comme une hostie. » (p.22, MM), « les bruits du dessus étaient comme un coffret de pierres précieuses dégringolant jusqu'à mes pieds. J'exagérais à peine. » (p.31, MM).

III. 8) De l'acceptation de sa condition...

« L'homme supérieur, en pratiquant la loi (qui est l'expression de la raison céleste) attend (avec indifférence) l'accomplissement du destin ; et voilà tout. »

Confucius, *Maximes et pensées*

Ce rapport enthousiaste au monde favorise aussi bien qu'il illustre la nature positive du renoncement que Philippe Djian développe dans ce début d'œuvre. Son relativisme est celui d'un être humain qui accepte sa condition avec joie et humilité : ce relativisme est alors un réconfort qu'il s'agit de transmettre au lecteur en lui prouvant, toujours par le biais des récits et de l'attitude des différents narrateurs vis-à-vis des événements qui composent ces récits, que ce relativisme permet de surmonter les différentes épreuves de la vie.

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises la dimension métalittéraire des récits de Philippe Djian : il n'est donc pas étonnant que la notion de fatalité y soit omniprésente. L'observation de cette fatalité tient elle aussi d'une posture, d'un effort qu'il est nécessaire de produire, comme le rappellent les différents narrateurs qui témoignent régulièrement de leurs difficultés à interpréter les signes avant-coureurs (« j'arrivais pas à me débarrasser de l'idée que j'avais reçu un message que je parvenais pas à déchiffrer. », p.272, 37°2) et concèdent parfois un relâchement coupable (« comme cette phrase était prophétique ! [...] Au lieu de ça je feuilletais une revue d'homme », p.282, MM). Cette option repose alors sur l'acceptation du principe d'alternance : tout bonheur est destiné à passer et les complications, à défaut d'être aisément ou précisément prévisibles, sont tout simplement inévitables (« Je savais que ça n'allait pas durer [...] il était inutile de prêter l'oreille pour entendre le tic-tac de la bombe. », p.71, MM). Cette acceptation permet aux différents narrateurs, comme celui de *Zone érogène*, d'entretenir un rapport détaché et même enthousiaste avec la notion de destinée : « ça sert jamais à rien de se torturer la cervelle, ça fait frémir le destin » (p.25), « en fait j'aime bien croire au destin. » (p.105). Le narrateur de *Maudit manège*, tout aussi fataliste (« Je ne pouvais que courir au-devant de mon destin. », p.354), trouve même un plaisir d'ordre esthétique dans la contemplation du déroulement des événements, aussi négatifs ces événements soient-ils : « Je regarde aujourd'hui l'inexorable enchaînement des

faits avec une terreur émerveillée. » (p.164).

L'expression de cette fatalité est ainsi esthétisée, modernisée sous la forme d'une machine ou d'une bombe (« la machine se détraquait pour de bon à ce qu'il semblait. », p.91, MM) ou comparée de façon plus classique d'un jeu, une partie de cartes le plus souvent : « je devais prendre les cartes qu'on m'avait données » (p.330, ZE), « N'avait-elle pas traversé nos vies en coup de vent et réussi malgré tout à distribuer de nouvelles cartes ? » (p.212, MM). Ces images facilitent le repérage de la résignation saine dont savent faire preuve les narrateurs ainsi que certains personnages principaux : que la partie puisse être perdue d'avance (« Je savais que de toute manière, la partie était jouée. », p.174, MM) n'entraîne aucun pessimisme. Au contraire, c'est précisément la conscience des inévitables défaites réhausse les victoires : « -Toi et moi, c'était une partie perdue d'avance, reprit-elle. Mais avoue que nous avons eu des moments magnifiques... Il faudra jamais rien regretter ! » (p.424, MM). C'est alors avec une complicité partagée que les différents personnages acceptent le caractère pré-écrit de leur destin : « -C'est comme qui dirait qu'on y est obligé, n'est-ce pas ?... / -Ouais !... Le chemin était tracé d'avance. » (p.57, MM).

L'enjeu est d'illustrer et de transmettre une attitude qui permet aux narrateurs et doit permettre au lecteur d'envisager sereinement la fin de toute chose. Le roman *Échine*, qui se conclut sur le départ d'Hermann, le fils du narrateur, est un exemple typique d'apprentissage, d'acceptation de l'inéluctable. Le roman regorge ainsi d'occurrences exprimant cette inéluctabilité qui caractérise toute existence et son passage : « La vie est pleine de ces pénibles étranglements par lesquels il faut bien passer » (p.406). Cette inéluctabilité n'est jamais exprimée avec autant de force dans le récit que lorsqu'elle détermine l'évolution des relations familiales, comme lorsque le narrateur remarque que son fils est de moins en moins enclin à l'accompagner en sortie le week-end : « Ça ne sert à rien de lutter contre l'ordre des choses. » (p.30). La lucidité peut alors être douloureuse et son partage poignant : « Je fis grimper Hermann sur mes épaules. Il était si lourd que je fermai les yeux et souffris en silence, car c'était sans doute la dernière fois que je le portais ainsi. Il y avait déjà tant de choses que je ne referais plus jamais avec lui, tant de petites flammes qui s'éteignaient avec le temps que j'en étais presque effrayé. » (p.206). Cependant, la plainte ne constitue pas un enjeu à elle seule : au contraire, cette plainte a pour unique fonction son propre dépassement. Sans escamoter ni la difficulté ni l'exigence pour l'atteindre, il s'agit d'exposer la possibilité

profondément joyeuse de ce dépassement que seule la conscience de l'inéluctable permet précisément : « Chaque fois que je débusquais le petit garçon qui restait en lui, ça me rappelait que j'avais eu une femme et en ces occasions je ne ressentais aucun amertume mais au contraire un bonheur très particulier » (p.68), « J'avais une conscience aiguë de la fragilité de l'édifice et je savais bien que ces périodes de vacances n'étaient que les dernières répétitions avant l'effondrement final. [...] Plus l'on conçoit l'étendue et l'absoluité de sa solitude, et mieux on se porte. » (p.338).

Dans *Échine*, ce dépassement concerne donc l'acceptation du départ d'Hermann, mais également de Franck, la femme du narrateur dont le lecteur comprend d'abord le départ puis devine le décès qui n'est véritablement révélé qu'en toute fin de récit. Là encore, le narrateur n'évade pas la souffrance d'abord éprouvée au souvenir de la vie passée, tandis qu'il feuillette un album de photographies par exemple : « Ce n'était pas moi. Je n'avais pas de femme. Plus d'enfant à faire sauter sur mes genoux. Je n'avais pas le même sourire que ce type-là. » (p.41). Les personnages éprouvent même parfois la volonté de ne plus ressentir aucun désir : « Parfois j'aimerais ne plus avoir de sexe, tu m'entends » (p.54). Mais cette forme de renoncement, qui est moins une acceptation qu'un refus de la souffrance, n'est pas tenable. Le narrateur, qui s'était juré de ne plus jamais tolérer la présence d'une femme chez lui, finit par revenir sur cette décision absurde : « le rempart que j'avais patiemment édifié autour de moi, qui tant m'avait coûté en sacrifices est dont l'histoire n'était que l'écho de déchirantes ruptures et de renoncements, tout soudain s'effondra. » (p.65). Le roman devient alors le récit de l'acceptation de la relance perpétuelle du désir ; celui-ci s'accompagne du retour inévitable de la souffrance mais également de celui du plaisir, toujours selon le même principe central de l'alternance : « Après le départ de Franck, j'avais succombé à l'amertume et j'avais bien juré de ne plus m'y laisser prendre, mais j'étais allé à l'encontre de ma véritable nature, j'avais sciemment brisé mes liaisons une à une pour écarter tout danger, mais me préservant du pire, je m'étais également privé du meilleur » (p.315).

Le narrateur se définit donc comme apprenant et invite le lecteur à suivre avec lui son apprentissage et à en partager les bienfaits. Ainsi, il est d'abord certain que sa relation avec Elsie est destinée à s'achever : « J'étais curieux de savoir combien de temps notre lune de miel allait durer » (p.291), « J'étais bien conscient que le temps m'était compté » (p.350). Il confère à l'inéluctabilité de cet échec une dimension rationnelle : « elle a tout juste quinze

ans de moins que moi et je ne suis pas un type célèbre » (p.317). Anticipant la douleur de la rupture, il souhaite alors que cette fin se précipite : « J'en étais à souhaiter que l'inévitable advint au plus vite et qu'elle filât avec le premier type venu, même si je devais y laisser des plumes. Ce n'était rien à côté de la chair et du sang qui me pendaient au nez, ne fût-ce que si elle me plaquait d'ici quelques mois. » (p.368). Son discours se caractérise alors par un pessimisme et un cynisme tout aussi caricaturaux : « en type qui s'y connaît, en malheureux habitué de ces choses. » (p.409). Pourtant, même lors de la séparation (qui n'est finalement que temporaire), le narrateur parvient à célébrer cette relation en érigeant la conscience de l'inéluctable en sagesse : « il n'y a rien de définitivement acquis ici-bas [...]. Je savais très bien ce qui m'attendait. Mais je ne considère pas ça comme une folie, je n'éprouve pas le moindre regret, au contraire... [...] la seule vraie folie, la seule erreur impardonnable aurait été d'envisager une autre issue à cette histoire... » (p.409). Surtout, le récit se conclut sur le départ d'Hermann mais également sur le retour d'Elsie, revenue vivre chez le narrateur, et l'hésitation hautement symbolique de concevoir un nouvel enfant avec elle.

III. 9) ...dépend le triomphe des épreuves

« Il faut savoir que l'on vit de peines et d'épreuves, et que l'on périt par le repos et les plaisirs. »

Confucius, *Maximes et pensées*

Ainsi, les différents narrateurs et personnages finissent toujours par triompher des différentes épreuves auxquels les récits les confrontent et qui permettent d'éprouver leur foi en leur posture. La vertu de ces épreuves réside justement dans la possibilité d'une rédemption : « Dieu n'aime pas l'homme qui n'a pas souffert. » (p.380, E). Les narrateurs, toujours dans une volonté de transparence avec le lecteur, ne cachent pas la difficulté de ces épreuves. Dans la nouvelle *Comme à la mort de mon père (Crocodiles)*, le narrateur, ici adolescent, souffre aussi bien d'un amour impossible que de son incapacité à se résigner : « je retombais à genoux devant cette sacrée porte aussi sûrement que si j'avais été enchaîné. Ce misérable acharnement me rendait perplexe. Y avait-il de ces manies qu'on ne pût réprimer ici-bas ? »

(p.42). De même, le narrateur de *Maudit manège* confie ses nombreux doutes au cours de son difficile apprentissage : « mes certitudes s'ébranlaient » (p.180), « Rien ne nous était épargné. Et chaque leçon était dure à avaler. » (p.202). Ces doutes sont d'autant plus forts qu'ils s'associent au constat d'une faiblesse qui caractériserait la nature humaine : « Que se passe-t-il, par moments ? Qu'avons-nous dans la tête ? Quelles sont ces forces obscures contre lesquelles nous ne pouvons pas lutter ? » (p.199, MM).

Pour autant, ces constats n'aboutissent jamais à un désespoir définitif. Si le narrateur de *Zone érogène* observe également cette faiblesse et exprime lui aussi un doute qui découle de cette observation (« Je me demande comment un type peut choisir la souffrance de la paix intérieure, je regrette de pas être un type détaché, je me demande si le résultat sera à la mesure de mes efforts, je me demande si je vais pouvoir arracher un bout de paradis. », p.195), il ne se résigne jamais pour autant (« mais ça fait rien, j'essaierai de m'en tirer autrement, ça fait rien. », p.195). De même, le narrateur de *Maudit manège* se refuse à interrompre son voyage métaphorique : « TU DOIS CONTINUER TA ROUTE. » (p.222, MM). Si le destin des personnages est pré-écrit, leur liberté réside alors dans l'attitude qu'ils choisissent d'adopter face au déroulement des événements : au lecteur est offert le choix d'une posture salutaire, celle d'un renoncement positif, celui qui permet de « s'en tirer ». Ainsi, les personnages de *Bleu comme l'enfer* évoquent un jeu truqué avant de parler d'une partie dont ils peuvent triompher en définitive : « tout est faussé dès le début » (p.247), « Ça va, tu as un bon jeu dans les mains, tu verras, ça va aller tout seul » (p.357). Les épreuves sont acceptées, ce que les images se chargent d'illustrer : « je m'allongeais là-dessus comme sur un champ de braises. » (p.432, 37°2), « Tout le monde sait que la vie est un brasier, pour ne pas dire un torrent de flammes. » (p.30, MM).

Comme toujours dans l'œuvre, les fils métaphoriques, que leur singularité et leur redondance rendent aisément repérables, facilitent la transmission du discours de l'auteur. Ainsi, les images de la partie mais également de la guerre sont régulièrement employées afin de caractériser les relations amoureuses : celles-ci constituent autant de symboles d'une lutte exigeante, devant être constamment menée afin de perdurer dans un renoncement positif et non une résignation passive, un abandon stérile, foncièrement inhumain. Le narrateur de *37°2 le matin* décline ces analogies afin d'évoquer sa relation avec Betty, ainsi rendue ludique même au plus haut des difficultés : « je me suis approché de Betty pour jouer ma deuxième

carte » (p.45), « Je voulais bien me contenter d'un match nul » (p.214). Bien que la folie de Betty rende en effet tout dénouement heureux impossible, jamais le narrateur ne cédera au défaitisme : « j'avais encore deux ou trois bonnes cartes dans ma manche [...] il fallait jouer serré. » (p.206), « J'étais en train de mener le jeu d'une main de maître. » (p.251). La relation peut alors être célébrée jusqu'à son terme, une célébration à laquelle participe la tendresse enfantine que revêtent parfois les images : « je me suis dit accroche-toi [...] elle aurait crié pouce » (p.218). Cette lutte est aussi celle de la séduction, du désir encensé, sans cesse renouvelé. Dans *Échine*, le narrateur livre une véritable guerre amoureuse à Elsie : « Sa minijupe de cuir noir me fit l'effet d'un coup de couteau. » (p.43), « regarder une femme dans les yeux après avoir abattu ses propres cartes. » (p.45). Bien que le narrateur se promette de ne plus succomber après une énième rupture avec Elsie, il rechute inmanquablement, illustrant le caractère interminable de la lutte : « Mais où trouver les forces nécessaires ...?! [...] jamais elles n'abandonnent, jamais elles ne respectent les règles, *jamais* partie n'est terminée » (p.280). Car en réalité, c'est moins le désir amoureux en lui-même qui est glorifié que la capacité de l'être humain à ne jamais renoncer à vivre malgré les inévitables déceptions. Ainsi, le narrateur de *Zone érogène* est tout à fait conscient que ses déboires amoureux le privent d'une existence éthérée, entièrement consacrée à la littérature (« C'est souvent à cause d'une fille que je suis incapable de faire le vide dans mon esprit, c'est parce qu'il y a toutes ces filles que j'ai pas la force de me retirer dans un monastère zen et de passer aux choses sérieuses », p.195) ; malgré cela, il demeure le premier à admirer les trésors d'invention déployés par ses différentes compagnes pour l'attacher à elles. Dès lors, il ne peut se résigner à les ignorer bien longtemps : « Avec toi j'ai confiance. Je connaissais ce coup-là, une prise simple mais pratiquement mortelle, c'était bien joué. » (p.38), « des filles qui savent abattre leur jeu au bon moment... » (p.225), « c'était une super carte qu'elle tenait dans son jeu, une espèce de joker lumineux. » (p.244). Il embrasse sa condition humaine, accepte sa faiblesse, et aussi bien ses propres romans (qu'il parvient malgré tout à écrire) que ceux de Philippe Djian lui-même attestent en définitive le succès de la démarche : « Cette fille, quand elle sourit vous avez l'impression que ses yeux changent de couleur et j'aime ce genre de gadget malgré que ça fasse de moi une proie facile, disons que je porte ma croix. » (p.39).

Comme le souligne la dimension christique de cette dernière occurrence, la fonction ultime des narrateurs réside bien dans leur exemplarité : acceptant leur destin, triomphant des épreuves, réfutant le défaitisme, ils indiquent au lecteur le chemin à suivre s'il souhaite lui aussi se convertir à ce renoncement positif et salvateur.

III. 10) Religion et humanisme : la conversion au renoncement

La figure christique est omniprésente dans l'œuvre : le narrateur de *Zone érogène* multiplie les références au Christ (« comme la couronne du Christ » p.88, « une fille était capable de vous clouer sur La Croix » p.197) et à sa souffrance exemplaire (« Je crois qu'ils essaient de faire de moi un martyr. », p.130). L'image de la croix illustre aussi bien l'inévitable souffrance qui accompagne toute existence (« Franck derrière qui portait sa croix, c'était un monde de douleur, il fallait souffrir dans presque tous les cas. » p.206, BE) que l'abnégation nécessaire pour y faire face : « chacun doit porter sa croix ici-bas. » (p.108, LD), « Mieux vaut porter sa croix que de la trainer. » » (p.122, LD). Symbole de la condition humaine, cette croix se transmet, comme l'illustre la relation entre le narrateur d'*Échine* et son fils : « Hermann semblait décider à porter sa croix » (p.182). Pour autant, là encore, ce constat n'est aucunement désespérant et sa formulation ne se fait pas sans tendresse : « Je les ai doucement regardés et ils m'ont arraché un sourire. / -Ah...! Vous me faites bien rigoler, tous les deux... Vous êtes à peine en train de venir au monde. [...] Ils me trouvèrent encore plus drôle. Mais ça ne m'ennuyait pas qu'ils rigolent de moi, je les regardais rire et ils avaient ma bénédiction. » (p.192-3). Dans une société contemporaine où la place de la religion est devenue plus incertaine, la littérature peut alors à son tour accomplir un objectif suprême : se substituer à l'échange divin, remplacé par le rapport entre lecteur et auteur. À travers des récits exemplaires, Philippe Djian cherche bien à proposer une aide, à transmettre son expérience et ses réflexions pour guider son lecteur, à partager avec lui une philosophie de vie, un renoncement positif dont les vertus peuvent l'aider à vivre en dépit d'épreuves et de souffrances que ce renoncement contribue à relativiser.

La relation à Dieu dans l'œuvre est pour le moins ambiguë : la religion est ainsi régulièrement écornée, par le biais des innombrables jurons proférés par l'ensemble des narrateurs et des personnages par exemple. L'époque, dans laquelle nous avons vu que

l'œuvre s'ancre résolument, se prête moins à une célébration qu'à une dégradation religieuse, opérée par un nivellement des valeurs. La nouvelle *Slip ou culotte (50 contre 1)* l'illustre parfaitement : « j'ai sorti mon paquet de cigarettes comme d'autres leur flingue, leur chéquier ou la bible, c'est tellement dur d'y arriver sans un minimum d'accessoires » (p.62). Ce procédé de dévaluation est récurrent dans l'œuvre : « que ce soit de l'or, de l'héro, un morceau de La Croix ou une autre connerie. » (p.69, BE). Cette dévaluation ne résume pas pour autant le rapport à Dieu, un rapport lui aussi régi par le principe d'alternance. D'un côté, les narrateurs s'adressent parfois directement à Dieu pour se plaindre de la difficulté des épreuves, comme dans la nouvelle *Le prix à mettre (50 contre 1)* : « La vie, c'était jamais tout, je savais ça, c'était même souvent un petit peu et fallait se démerder avec, c'était O.K., mais quand même, des fois, je trouve que Tu en fais trop, on mérite pas tout ça » (p.82). L'échange se limite alors à l'expression d'une misère et d'une détresse angoissées : « oh Seigneur, j'ai juste les jambes un peu molles et j'ai peur de mourir, est-ce que ça va suffire ? » (p.19, BE), « oh mon Dieu, je veux simplement m'allonger un peu » (p.21, BE). De l'autre, lorsque le récit s'y prête, les narrateurs n'oublient jamais de remercier Dieu dont l'existence assure la possibilité d'une joie terrestre : « j'aurais rien trouvé de plus à demander au Ciel. » (p.72, 37°2), « j'avais l'impression qu'il y avait une erreur quelque part et qu'un de ces jours quelqu'un s'en apercevrait et s'en irait me dénoncer au Tout-Puissant » (p.349, E). Alors qu'il contemple les hanches d'Elsie, le narrateur d'Échine résume parfaitement ces retours en grâce cycliques qui débouchent sur le renouvellement de la foi : « leur vue m'emplissait d'un sentiment quasi religieux, d'un bonheur purement esthétique [...]. J'étais abasourdi comme un pêcheur traversant les jardins d'Eden » (p.313), « Aussi bien la seule véritable multiplicité ne se trouvait-elle pas dans l'Un ? » (p.315). Cette réaffirmation de la croyance concorde avec une préoccupation esthétique qui s'affirme également dans cet imaginaire religieux dont elle se nourrit : « Je ressentais presque une espèce d'attirance sexuelle pour cette image de la coupe qu'on boit jusqu'à la lie. » (p.26, MM). Enfin, même le rapport à Dieu n'échappe pas à la dynamique de dérision qui prévient de sombrer dans une gravité contreproductive : « Je baisais les pieds du Seigneur, je les rebaisais, je les mouillais de larmes, je voulais qu'il me pardonne pour mon ingratitude en cette soirée bénie » (p.247, E).

Le rapport à Dieu est donc régi par les mêmes principes qui structurent l'ensemble de l'œuvre et le parallèle entre les deux modes de création, divine et littéraire, peut alors être dressé : « Dieu sait comme les messages du ciel sont délicats et fragiles et dans quel recueillement sacré un auteur doit assister à la naissance de son roman. » (p.127, LD). Dans *Échine*, le narrateur écrivain fait de sa vocation littéraire, née de la lecture de *Moby Dick*, une profession de foi : « C'est ce jour-là que j'ai voulu devenir un écrivain et le soir même j'ai transformé mon ancienne prière par Dieu tout-puissant, je ne Te demanderai plus rien d'autre mais fais de moi un écrivain pour l'amour de Jésus-Christ, tout le reste m'est égal, mais fais de moi un écrivain ! » (p.344). Le plaisir de la lecture, et notamment celle de *Moby Dick* (« *il m'arrive de jubiler dans un calme muet tandis que les planètes néfastes gravitent sans fin autour de moi sans toucher la place profonde et intime où baigne l'étincelle de ma joie.* », p.426), lui permet de renouer avec Dieu malgré ses doutes : « « Dieu tout-puissant tourne Ton regard vers moi, ne m'abandonne pas cette fois, j'ai besoin de Toi ...! » (p.426). En effet, la croyance en Dieu n'échappe pas non plus aux doutes, une incertitude religieuse qui naît de la dimension populaire, laborieuse que l'œuvre entend inclure, comme l'illustre la nouvelle *Grandeur nature (50 contre 1)* : « Je voudrais bien savoir si Dieu est BEAU, je veux dire une des gueules à crever l'écran comme Son Fils, ça serait sympa pour ceux qu'ont pas eu de bol, les tordus, les boiteux, les sales gueules et les monstres, ceux qui ont continué à chialer toutes les nuits, qui voulaient un miracle et qui baissaient les yeux. » (p.53). Sur le modèle christique, les différents narrateurs (et l'auteur à travers eux) vont alors profiter de leur substitution à Dieu pour proposer un modèle plus modeste, auquel tout lecteur pourra s'identifier sans ressentir de honte : une croyance profondément humaniste. Nous avons vu que ce début d'œuvre se caractérise par sa générosité et sa volonté d'inclusion ; nous allons maintenant voir que ces dernières se manifestent dans la nature des relations que les narrateurs entretiennent avec leurs semblables.

Le narrateur de *Zone érogène* souhaite aux autres personnages la même réussite qu'à lui-même : « j'espérais qu'il allait s'en tirer » (p.229), « j'espère que tu t'en es bien tiré. » (p.246). Sa générosité désintéressée est celle qui définit l'écrivain : « En tant qu'écrivain, je trouve tous les gens formidables mais en tant que chauffeur-livreur je tombais la plupart du temps sur des cons. » (p.248-9). Il se fait alors le porte-parole littéraire des « tordus », « boiteux », « sales gueules » et autres « monstres » évoqués plus haut, qu'il est le seul à reconnaître mais également à célébrer : « il y avait juste une grosse fille sur la piste et à part

moi personne la regardait » (p.9), « je l'ai regardée, elle dansait juste pour elle, seulement pour le plaisir et elle semblait touchée par la grâce. C'était quelque chose de formidable à voir. » (p.34). Cette générosité est concrète (quoique burlesque) puisque le narrateur propose des rapports sexuels aux filles délaissées qu'il croise sur sa route, en dépit de toute aversion : « La fille était assez grosse [...] c'était assez écœurant [...] elle était grosse et molle comme un loukoum [...] -T'as de la chance d'être tombée sur moi, j'ai ajouté. Je suis complètement indifférent à la beauté physique. Je trouve ça chiant. » (p.140-7). Le dégoût cède alors aux louanges : « La fille était de bonne humeur [...] elle avait même noué ses cheveux en arrière et quand elle riait, vous pouviez trouver à son visage un certain charme, ne serait-ce que pour la brillance du regard » (p.148). Quoique de façon humoristique là encore, le narrateur manifeste ainsi une humilité et un détachement qui permettent le don désintéressé : « -Mon record, j'ai dit, c'est une femme de 102 kilos. Assez vieille. » (p.147), « d'une manière générale je suis partant avec les neuf dixièmes des femmes un peu vivantes. » (p.148).

Le narrateur de *Maudit manège* illustre lui la tendresse dont témoigne cette posture, une tendresse avant tout destinée à ceux qui souffrent. La conscience de la souffrance commune ne provoque pas le désespoir mais l'empathie et même un certain enthousiasme, la reconnaissance de la condition humaine incitant à un relativisme salvateur : « Je me suis baladé au milieu des gens. Je ne cacherai pas tout ce que cela pouvait avoir de rassurant pour moi, de vivifiant. Il était clair qu'il n'y avait pas que moi à me faire du souci, à marquer le pas sous les coups, la douleur était finalement le lot commun, je n'en croisais pas un seul qui ne portait pas sa croix, je les aurais tous embrassés si je ne m'étais pas retenu. » (p.85-6). Le narrateur suspend alors tout jugement (« Dans la vie chacun se débrouille comme il peut, il n'y a pas de recette idéale pour s'en tirer. », p.31) au profit d'un émerveillement pour le courage de l'espèce : « J'ai senti qu'elle allait tenter quelque chose. Les gens de cette espèce n'en finissaient pas de m'étonner, j'éprouvais une sorte d'amour pour eux [...] pour cette affirmation de la vie face au néant total » (p.29). Chez Philippe Djian, renoncer à se croire au-dessus des autres ou à échapper à sa condition ne signifie pas renoncer à vivre, espérer ou s'émouvoir, bien au contraire ; comme à son habitude, l'écrivain propose alors une incarnation symbolique et répétée de son discours afin d'en faciliter le repérage et la compréhension par le lecteur. Deux motifs, qui finiront par prendre chez Philippe Djian les allures de scènes cultes, traduisent ainsi son humanisme généreux et attendri : les récits des soirées et des rapports sexuels.

Les soirées, d'abord : gigantesques fêtes dont la description s'étend parfois sur plusieurs dizaines de pages, elles représentent « un échantillon parfait de l'humanité toute entière » (p.234, BE). Il s'agit d'observer les êtres évoluer dans un milieu révélateur de leur nature et des paradoxes de cette nature : dans ce chaos organisé, les masques tombent, les instincts se révèlent et les envies s'accomplissent. De longues énumérations ordonnent ce désordre cathartique : « Des corps étaient allongés sur la moquette du couloir [...] une bande de barbus qui cramaient le tapis en toussant des shiloms plus brûlants que les poumons d'une locomotive, [...] trois types qui s'enculaient derrière une porte, d'autres avaient transformé une chambre entière en salle de méditation » (p.235, BE). Ces kaléidoscopes d'existences hétéroclites transmettent une sensation vertigineuse de liberté ; tout paraît possible, chacun semble accessible : « Allais-je me mêler à ceux qui entamaient une partie de cartes, me sentais-je de taille à affronter une théorie sur l'avenir du roman, avais-je envie d'aller respirer dans le jardin et de chanter *Return to tender* avec la chorale de Marc ? » (p.129, E). Symbole ultime de ces îlots de liberté : les contre-soirées dans les cuisines où les personnages dévorent des sandwiches (« Les plus malins avaient déjà fait main basse sur les douceurs, ils avaient pas trop forcé sur le pain de mie et les tartines s'entassaient sur la table, des rondelles luisantes, des triangles mous », p.236, BE). Dans la nouvelle *Chérie, de moins en moins (50 contre 1)*, la contre-soirée offre l'opportunité d'un échange humain enrichissant : « Je suis allé faire un tour dans la cuisine. Dans ce genre de soirée c'est tout juste l'endroit où vous rencontrez les gens intéressants, ceux qui continuent à vivre » (p.109). La vitalité qui se dégage de ces scènes exsude des dialogues : les plus beaux exemples des échanges loufoques (que nous avons évoqué lors de notre étude des caractéristiques stylistiques de l'auteur) s'y trouvent. Toujours dans *Chérie, de moins en moins* : « -Il s'est coupé le doigt avec un couteau. / -On en est tous là. / -Libérez B.H. Lévy. » (p.114). Ces soirées possèdent une dimension universelle, intemporelle, transcendante, contiennent en elles chaque pan et instant de l'existence : « Gloria dansait avec les plus jeunes, tandis qu'Henri s'était écroulé dans les coussins avec les vieux loups. » (p.45, MM). L'humanité en présence y atteint une forme de symbiose organique : « lorsque les conversations étaient bien rodées, que les groupes s'étaient formés et que tout le bazar ronronnait » (p.46, MM), « Ça dansait dans le jardin, ça se tenait à deux dans mes transats, ça s'allongeait dans l'herbe en regardant le ciel ou ça rigolait, ça palabrait » (p.124, E). Les narrateurs expriment alors leur tendresse pour l'ensemble de cette vie : « parfois ils mettaient de la bonne musique, c'était des gens de mon âge et on était tous coincés dans cette fin de siècle, peut-être qu'eux aussi ils faisaient tout ce

qu'ils pouvaient » (p.84, BE). L'enjeu de ces épisodes narratifs réside dans le partage de cette tendresse, la passation de cet humanisme émouvant : « Je m'étais moi aussi régala de ce genre de soirées [...] j'avais le même sourire que lui, j'aimais voir les gens, les observer et discuter avec eux [...]. Ce qu'Hermann était en train de découvrir, je l'avais pratiqué pendant vingt ans [...]. Je levai mon verre au-dessus de mon nez et bus discrètement à la santé de mon fils (p.122-3, E).

Un second type de scène récurrente traduit cet humanisme enthousiaste et généreux de l'œuvre : les récits des rapports sexuels. Parfois le sujet de chapitres entiers, leur description s'opère dans un emportement très imagé : « J'ai attrapé son paquet de poils comme un scalp encore fumant et je l'ai approché de mes lèvres. » (p.283, ZE), « J'étais comme une locomotive déraillée, agonisante, éructant ses derniers jets de vapeur avec un entêtement dérisoire et perdue en pleine campagne » (p.171, LD). Si cette transcription passionnée tend parfois inévitablement vers l'exagération humoristique habituelle (« Jamais con grand ouvert ne vit un tel acharnement. », p.393, MM), il s'agit moins ici de décliner une exubérance burlesque que de rendre compte d'un émerveillement qui tient quasiment de l'illumination, de la suspension poétique : « Elle a basculé sur le lit et rien de tout ça n'avait été préparé à l'avance mais deux ou trois rayons de soleil passaient à travers les volets et à présent ils glissaient sur son corps [...] j'ai avancé une main au milieu des fils de lumière et je l'ai branlée doucement à travers son fuseau, je me suis laissé étourdir par l'odeur de sexe qui parfumait délicatement la chambre et petit à petit le soleil a commencé à grimper sur les murs et je l'ai pénétrée en prenant tout mon temps. » (p.136, ZE). Le sexe exprime alors lui aussi la fusion universelle, en réalité plus aimante qu'amoureuse : « Elle plongeait ses doigts dans mes cheveux pendant que je continuais à explorer sa bouche, fleurs, pétales, forêts, rivière, animaux à fourrure, cimes des arbres tournoyant dans la lumière, or, argent, sucreries, boucles, gisements de pierres précieuses, mers, océans, villes, tourbillons, que sais-je ! » (p.284, MM). Certaines occurrences explicitent la dimension sacrée de cette fusion dont la nature (sexuelle et sentimentale) est avant tout profondément humaine : « Je faillis lui dire que je l'aimais, et aussi le moindre objet qui se trouvait dans cette chambre, et la maison tout entière, et toute la ville, tout le pays, tout ce sacré monde et aussi tous les gens qui l'habitaient, cette nuit-là. » (p.168-9, LD).

Notons enfin que la notion de pardon représente une déclinaison plus discrète mais tout aussi symbolique de cet humanisme de l'œuvre. Dans *Maudit manège*, Henri pardonne avec une simplicité inattendue le narrateur qui lui a caché une aventure avec Marlène (l'ancienne femme d'Henri). L'expression de ce pardon rappelle la fameuse expression employée par Montaigne pour évoquer son amitié avec La Boétie : « Mais c'est parce que c'est toi. » (p.319). D'autres citations viennent étayer cette référence au parangon littéraire de l'intertextualité fertile et du partage généreux, comme dans la nouvelle *Hier était un grand jour* (*Crocodiles*) : « le pardon est comme le grain d'encens emballant le feu qui le consume » (p.56).

Ce parallèle avec Montaigne n'est pas anodin : cités dans notre introduction au moment de définir la notion d'intertextualité, ses *Essais* demeurent un modèle de partage littéraire concret, d'élaboration sincère d'un échange effectif. L'expérience du monde, la connaissance qui découle de cette expérience, la posture qui résulte de cette expérience : Philippe Djian entend les offrir, pas les imposer. Lieu d'interrogation et parfois même de remise en question, son œuvre formule alors un remarquable éloge du doute.

IV. Des vertus du doute

« C'était rare de rencontrer un écrivain qui ne se prit pas pour une espèce de génie, un écrivain qui doutait de son travail et qui ne puait pas à des kilomètres. »

Philippe Djian, *Échine*

Tout au long de ces trois premières parties, nous avons longuement insisté sur la cohérence de l'œuvre de Philippe Djian afin d'en dégager la singularité : avant toute chose, il semble nécessaire d'apporter une nuance à ce constat, sous peine de paraître contradictoire au moment d'évoquer la dimension polyphonique de l'œuvre.

Comme nous l'avons démontré, la cohérence de cette œuvre se fonde principalement sur l'uniformité stylistique qui traduit l'existence d'une personnalité originale, déclinée sous la forme de plusieurs narrations ; ces narrations composent en réalité une instance unique qui figure un double de l'auteur. Pourtant, bien que rares, certaines occurrences impliquent que les narrateurs, ici celui d'*Échine*, s'alignent parfois sur les expressions linguistiques singulières d'autres personnages, et ce sans toujours le préciser, dans un souci de fluidité déjà abordé au cours de notre étude du glissement de discours direct à discours indirect : « Harold [...] me demanda qui était ce type qui transbahutait Marianne de son fauteuil roulant à son siège. [...] / -C'est son père, lui dis-je. Si tu as l'occasion de lui parler, ne lui dis pas qu'il *transbahute* sa fille. » (p.353).

Si l'uniformité stylistique traduit la singularité d'une vision du monde, ces écarts aboutissent logiquement à une multiplicité de focalisations ; cette multiplicité se fait particulièrement visible dans *Lent Dehors*, roman structuré selon une alternance entre récit au présent et à la narration interne (Henri-John) et récit au passé et à la narration externe (lecture du journal d'Édith). La superposition de ces deux récits, dont les modalités d'écriture diffèrent à plusieurs égards (temporalité, niveau de langue, typographie), permet ainsi plusieurs lectures en offrant par exemple une divergence interprétative au sujet d'un unique événement : « Édith qui ne connaissait que la bagarre et qui pour un sourire qu'elle vous donnait le matin vous gratifiait le soir d'un coup de poing dans la gueule. » (p.215), « *De temps en temps, comme ce soir, il a des illuminations « ... ». Mais je ne me fais pas d'illusions, demain il sera sûrement insupportable* » (p.222).

Derrière son apparente unité, le début d'œuvre de Philippe Djian dévoile ainsi une forme de complexité de l'ordre de la nuance mais également une forme d'humilité qui se teinte alors de fragilité ; toutes deux relèvent du doute. Aussi bien cette richesse que cette hésitation s'exprimeront à travers une polyphonie décisive puisqu'elle va permettre un questionnement enrichissant de l'enjeu principal de l'œuvre, au cœur du discours de cette dernière : le renoncement. Dans un premier temps, nous observerons donc l'élaboration et les manifestations de cette polyphonie.

IV. 1) Dissociations, oppositions, dédoublements : l'élaboration de la polyphonie

a. La dissociation narrative

Nous avons vu que Philippe Djian illustre notamment grâce à ses romans (réflexions des narrateurs, trajectoires des personnages, thématiques récurrentes, etc.) l'utilité concrète d'un renoncement positif, une posture contemporaine inspirée d'une sagesse antique. Si nous avons parfois illustré certains de nos développements par le biais d'occurrences également tirées de nouvelles, leur mention était plus rare, leur brièveté induisant une versatilité générique plus importante que la forme romanesque.

Une étude plus approfondie de la structure des deux premiers recueils de nouvelles de Philippe Djian, *50 contre 1* et *Crocodiles*, va maintenant nous permettre d'éclairer une première forme de dissociation narrative et donc de manifestation du doute dans l'œuvre. Nous verrons également que cette dissociation affecte la stabilité de la définition du renoncement et de la valeur qui lui est attribuée.

La dissociation narrative dans *50 contre 1*

En introduction de cette étude de la première partie de l'œuvre de Philippe Djian, nous avons attesté la présence autobiographique de l'auteur dans son œuvre et ce dès les premières nouvelles du premier recueil : dans *Grandeur nature*, le narrateur se nomme « Philippe » ; dans *Slip ou culotte*, il est un écrivain simplement appelé « Phil ». Pourtant, l'instance narrative est moins homogène qu'elle ne le semble au premier abord ; le renoncement est au cœur de l'enjeu de cette disparité.

La première nouvelle, *Les Anciens Combattants*, narre un amour surnaturel avec une femme-oiseau : le narrateur et sa bien-aimée évoluent dans un univers fantastique, aérien, presque céleste. Le narrateur profite de cette position pour émettre la critique d'une modernité glaçante, une critique que condense la description symbolique d'un hypermarché, de ses consommateurs et de leur quotidien : « Y'avait surtout des jeunes femmes, elles ressemblaient plus à grand-chose, elles fonçaient vers les baraques, le mari crevé, les mômes, la bouffe et la vaisselle, elles luttèrent contre la folie. L'horreur, je vais vous dire, c'est que ça

reprenait le lendemain matin [...] leur vie me donnait des sueurs froides. » (p.15). Si la première partie de la nouvelle propose au lecteur (auquel le narrateur s'adresse directement comme on peut l'observer dans l'occurrence précédente) un écart subversif avec cette existence (sa compagne et lui multiplient les vols dans ce même hypermarché), la seconde partie de la nouvelle relate la capture de la femme-oiseau. Le narrateur est alors contraint d'aller travailler pour survivre et son renoncement final est ici un défaitisme sans appel, inspiré par une réalité à laquelle personne ne paraît devoir échapper : « Je pense plus à tout ça, je veux plus me faire chier. J'ai trouvé un boulot. J'aime les boulots crevants. Le soir, je suis mort. Je pense à rien du tout. » (p.20).

La seconde nouvelle, *J'ai enfoncé tous les autres*, corrobore cette première définition du renoncement dont elle renforce même la négativité puisqu'elle lui confère une dimension naturelle, quasiment biologique, l'érigeant ainsi en fatalité. Le narrateur enchaîne ici les petits boulots et le découragement qui finit inmanquablement par le gagner tient alors de l'évolution universelle : « En sortant, j'avais la même gueule que tous les autres. Ça allait vite. » (p.25), « C'était à chaque fois la même chose. Quand je prenais un boulot, je démarrais toujours comme un lion. [...] Ensuite, y'avait quelque chose qui se brisait en moi ou plutôt qui se détendait, qui me rendait complètement indifférent et y'avait plus rien pour me faire revenir en arrière. » (p.27). La troisième nouvelle, *Grandeur nature*, ne dit pas autre chose : le détachement du narrateur quant au déroulement des événements (« pour une fois, les choses sont bien comme elles sont et si c'est du vent, j'ai rien contre ça, j'ai l'habitude. », p.45) incite uniquement à une négativité dépressive (« je crois pas que je sois à la hauteur. J'ai jamais rien fait pour les autres, j'y arrive pas. Je fais jamais ce qu'il faut ou alors c'est trop tôt ou trop tard, ça colle jamais. Je sais bien pourquoi, mais ça change rien. », p.52).

Il importe de noter que la littérature brille par son absence dans ces trois premières nouvelles : son unique mention (dans *J'ai enfoncé tous les autres*) est trop légère pour figurer une véritable dégradation. Alors que le narrateur dévisage trois collègues féminines, il note non sans sarcasme : « je devais désigner la plus belle sans rien avoir en retour » (p.28). La littérature n'apparaît vraiment dans ce recueil qu'à partir de la nouvelle *Slip ou culotte* et subit ici en revanche une réelle dévaluation : le narrateur écrit en effet des nouvelles pornographiques et ses ambitions littéraires s'en retrouvent nécessairement affectées (« Je me suis demandé un moment combien de mecs allaient se branler en lisant ce truc-là, quand

même quelques-uns, j'espérais, je pouvais pas faire tout ça en vain, sinon qu'est ce qu'il me restait ? », p.71). Si nous développerons plus longuement la représentation de la société capitaliste chez Philippe Djian ainsi que son rôle central dans l'élaboration du discours de l'œuvre, il est déjà possible de noter le caractère problématique associé au libéralisme moderne. Aux métiers dégradants des nouvelles précédentes s'ajoute ici la dimension commerciale de la littérature contemporaine, cyniquement cristallisée par une correction du rédacteur en chef qui refuse que le narrateur rédige le sauvetage fictif d'une prostituée avant que celle-ci ne termine son rapport avec un client : « Vous comprenez... cet homme a dû payer d'avance et le lecteur n'apprécierait sûrement pas... » (p.66). Le narrateur accepte aussi aisément cette correction que la nature profondément dégradante de son travail d'écriture, qui ne manque pas de l'affecter pour autant : « Je me croyais intouchable, là-haut, en fait j'étais déjà abîmé. Je croyais voir les gens tout en bas, en tout petit, alors qu'ils étaient à côté de moi ou au-dessus, plutôt au-dessus dans l'ensemble. Ça m'a passé. Je m'intéresse plus au ciel, sauf pour les oiseaux et j'essaye d'éviter leur merde. » (p.65). Pourtant, et ce de façon d'autant plus remarquable que le contexte littéraire de la nouvelle rend ce constat inattendu, le narrateur développe pour la première fois une vision plus positive du renoncement. Le partage d'un relativisme salvateur s'effectue alors sans le moindre détour puisqu'il prend la forme d'un conseil directement adressé au lecteur : « La vie vous accorde parfois ce genre de petite consolation. Ne vous laissez pas aller. » (p.61).

Les nouvelles suivantes élaborent alors progressivement un renoncement qui épouse davantage les caractéristiques de la définition que l'on retrouvera étoffée dans les romans à venir. Dans *Le gros bâton*, on observe par exemple les premières manifestations de la fonction christique de l'instance narrative (« chacun portait sa croix, ici-bas, et j'avais changé d'épaule pour un moment. », p.159), la figure humaine et généreuse amenée à remplacer un Dieu parfois trop cruel, « Ce Qui Est Derrière Tout Ça » (p.174). Mais surtout, c'est dans la nouvelle centrale *50 contre 1*, qui donne son titre au recueil, que l'on observe la consécration d'un renoncement positif. Son narrateur s'est définitivement approprié un détachement optimiste : « Malgré quelques nuages et toutes les horreurs qui se passaient dans le monde, on pouvait dire que c'était une belle journée. » (p.178). On retrouve alors les procédés stylistiques caractéristiques de l'œuvre et de sa générosité enthousiaste : des images délirantes (« rien que deux lèvres qui glissaient comme des savonnettes folles sur le carrelage infini de la salle de bains. », p.201) à la description d'un monde où Nature, humains et objets

vivent en osmose (« Entre eux, y'avait le tissu défoncé et des paquets de crin qui pendaient jusque par terre, une barbe de dix ans. », p.182, « la brume semblait aspirée par le ciel, comme un type qu'on soulève par les cheveux. », p.189, « Les morceaux de bois ont volé à travers la pièce, comme des oiseaux affolés. », p.205) en passant par les récits sublimés des relations sexuelles (« Au bout d'un moment, l'intérieur des cuisses est devenu luisant comme du papier d'argent », « quelques prodigieux centimètres », p.202). Le pessimisme à outrance, le défaitisme systématique se retrouvent ridiculisés. C'est ici le personnage du Professeur qui promeut le versant négatif du renoncement, celui des premières nouvelles du recueil : « les guerres, les catastrophes, la famine, les kilomètres de mensonges, les flics qui cognent comme des cinglés, et la gueule des chefs [...] l'anesthésie est parfaite. Du bon travail. Deux ou trois millions de morts seraient très bien supportés en échange de quelques concessions, du style augmentation générale de un pour cent des salaires » (p.186), « À force d'avoir les restes, les gens ont perdu courage. Ils n'y croient plus. Et ils se sont mis à aimer les restes » (p.187). Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, son discours s'étaye d'une expérience loufoque dont la teneur parodique évidente discrédite le discours pessimiste du Professeur. Enfin, c'est dans cette nouvelle que s'affirme justement le glissement d'une relation à Dieu ici particulièrement tournée en dérision (« oh oui Mon Dieu, encore, tant que je peux compter, Seigneur [...] Jésus, à quoi ressemblent dix millions de dollars, Seigneur, [...] Oh Vous Savez Comme C'Est Difficile, Amen. », p.191) à un échange avec l'instance narrative : cette dernière peut alors tenir à son lecteur une série de recommandations pragmatiques qui concilient une vision désillusionnée de l'existence terrestre et une foi en la possibilité de s'y trouver heureux à condition d'adopter la bonne posture (« il y a des femmes comme ça et ça peut vous arriver une ou deux fois dans toute votre vie, soyez vigilants, j'ai dit UNE OU DEUX FOIS ! », p.191). Non sans une certaine ironie là encore, la dimension sacrificielle de l'écriture atteint alors son comble : « C'est ça ou l'usine ou pire encore, faire de la peinture, écrire des bouquins » (p.195).

Cette affirmation d'une instance narrative davantage encline à transmettre un renoncement positif est d'autant plus notable que si certaines nouvelles continuent de véhiculer un renoncement négatif, la narration y devient systématiquement externe. Dans *La vie en pleine forme*, le personnage principal « S. » et son ami Georges établissent leur connivence autour d'observations défaitistes : « tout le monde cavale pour des miettes, je ne vous apprends rien » (p.97). Ils tissent alors le fil métaphorique d'un piège existentiel ; l'osmose universelle

s'enracine ici dans la capitulation : « les mensonges qui vous rendent furieux et ivres de lumière, d'oiseaux, de fleurs, de télé, de bagnoles et de crédit sur vingt ans. [...] Dans ce monde, on avait tous un bras ou quelque chose écrasé dans un piège, mais ça faisait rien. Y'avait que les renards pour se bouffer la patte. Des petits malins. » (p.99). Dans *Le truc qui tenait tout seul*, le narrateur externe réduit son observation du monde au constat d'une déroute généralisée (« Toutes ces vies qui ressemblaient plus à rien », p.130) et d'une impossible tension vers le sublime symbolisé par « le ciel descendu trop bas » (p.132). L'absence de l'instance narrative habituelle débouche donc systématiquement sur l'expression d'un renoncement négatif, d'une inéluctabilité du malheur que symbolise un penchant naturel, d'ordre physiologique, à privilégier les mauvais choix : « le corps espère toujours, vous avez remarqué ? » (p.142), « les putains de mécanismes qui se mettaient en branle dans sa tête d'homme, faut dire qu'il y a une espèce d'esclavage là-dedans » (p.143), « Qu'est ce qui lui avait pris ? Il avait même pas eu envie de se farcir cette cinglée. » (p.144). Ces nouvelles réaffirment ainsi en contrepoint la nécessité d'un partage intersubjectif et d'une entraide commune ; enfin, elles contiennent en elles-mêmes leur propre critique, celle d'une vision du monde déformée. La conscience du caractère abusif de leur pessimisme s'apparente alors justement à une résurgence de l'instance narrative habituelle dont les adresses au lecteur s'apparentent ici à un sursaut de conscience : « voyez-vous c'est souvent comme ça dans la vie, certaines choses vous paraissent importantes et tout le monde s'en fout, on joue dans son coin avec une loupe et le premier qui devient cinglé a perdu. » (p.139).

L'étude de la structure de ce premier recueil témoigne donc d'une affirmation progressive d'un renoncement positif incarné par une instance narrative singulière qui s'affirme elle aussi au fil des nouvelles. Cependant, cette étude dévoile également une hésitation qui affecte la stabilité de la définition du renoncement : l'influence d'éléments extérieurs négatifs est notamment susceptible d'entraîner un glissement vers une conception plus pessimiste. L'instance narrative se retrouve alors symboliquement davantage en retrait et le partage d'une philosophie de vie bénéfique s'en retrouve affaibli, incertain : dès ses prémices, l'œuvre paraît donc douter de sa réussite. En dépit des romans à venir et d'un discours globalement plus assuré, ce doute est amené à perdurer : c'est ce que nous allons maintenant observer grâce à l'étude de la structure du second recueil de nouvelles de Philippe Djian, *Crocodiles*. Dans un mouvement inverse à celui du premier recueil, cette structure favorise l'émergence d'une remise en question qui affecte directement la notion de transmission littéraire, de son

succès à sa possibilité même ; si le renoncement demeure l'enjeu principal, la question de sa nature est désormais directement corrélée à la problématique hautement symbolique de l'héritage.

La dissociation narrative dans *Crocodiles*

Les premières nouvelles de *Crocodiles* s'accordent sur une conception extrêmement positive de la littérature et plus spécifiquement de la transmission littéraire. Dans *Une raison d'aimer la vie*, le narrateur encense Richard Brautigan dont la mort l'affecte profondément : « Depuis, je ne suis plus le même. Je me réveille la nuit. Et vous non plus, vous n'êtes plus mêmes, que vous en soyez conscients ou non. » (p.12). Il présuppose l'existence d'une communauté littéraire unie dans le chagrin : « Je donnerai dix milles vies pour la vie de Richard Brautigan. [...] Est-ce qu'on pense à ses millions de lecteurs » (p.13). La seconde nouvelle, *Six cents pages*, évoque ensuite la relation tumultueuse entre deux écrivains (dont le narrateur) qui se trouvent être voisins : alors que leur haine respective atteint son paroxysme, une catastrophe naturelle qui entraîne la perte d'un manuscrit rapproche soudainement les deux hommes que cette perte rend solidaires.

Hier était un grand jour apporte alors une première nuance : le père du narrateur y tient le rôle de l'écrivain et celui-ci adhère au versant négatif du renoncement. Le spectre du pessimisme plane de nouveau sur l'œuvre et renoue avec l'inéluctabilité que lui confère le vieillissement : « Mon père considérait la vie avec un désespoir tranquille. Pas moi. De ce point de vue je ressemblais plutôt à ma mère, je résistais. » (p.58), « Je venais juste d'avoir trente ans et brusquement la vie prenait un goût de vieille gomme à mâcher. » (p.61). La nouvelle suivante, *Tango*, appuie ce développement d'une transmission négative axée sur une approche défaitiste du renoncement. Si la figure de l'écrivain est de nouveau attribuée au narrateur, celui-ci constitue, selon ses propres mots, un écrivain médiocre dont la conception de la littérature est particulièrement sombre : « ces bouquins que personne ne lit... » (p.73), « je ne me souvenais de rien qui eût valu la peine [...] ni même ces livres que j'avais écrits » (p.74). Ici, la littérature désunit : « ces livres que j'avais écrits, qui bien que n'ayant jamais éveillé d'intérêt chez quiconque, n'en demeuraient pas moins un sujet de méfiance à leurs yeux. » (p.88). La caractérisation de ce narrateur, détonante dans ce début d'œuvre, annonce

deux trajectoires sur lesquelles nous reviendrons largement : l'évolution de l'instance narrative chez Philippe Djian d'abord, un modèle qui sera consacré par Michel Houellebecq dans ses propres écrits ensuite. Pour le moment, ce narrateur demeure une exception : on constate un écart visible avec les narrateurs habituels de l'œuvre qui se définissent eux par leur appétence originale pour un effort physique dont ils tirent une grande fierté (« une dépense physique à laquelle je n'étais pas habitué. », p.87, « Je n'avais ni leur force, ni leur endurance, j'étais incapable de soulever un sac d'engrais pour le jeter sur mon épaule », p.88). Ce narrateur se définit lui-même comme dépressif et son renoncement ne figure pas l'acceptation nécessaire pour vivre mais au contraire un refus de la vie : « J'étais trop lâche, trop faible, trop découragé pour partir. Sans argent, sans talent, sans ambition, le monde m'apparaissait comme un gouffre encore plus sombre auquel je ne voulais pas me frotter davantage. » (p.80), « l'ennui, le désespoir, le mépris et l'infinie désillusion que m'inspirait la vie. » (p.89-90). Son désinvestissement le prévient de réaliser toute action décisive comme le meurtre passionnel de sa sœur sur lequel la nouvelle paraissait devoir se conclure, un projet soudainement avorté et dont l'échec clôt le récit : « Mais décidément, j'étais vraiment trop lâche. » (p.102). Le narrateur diffuse alors son pessimisme dont il présume l'universalité : « je savais fort bien de quelles prières monstrueuses la plupart de ces âmes se berçaient. » (p.77), « nous partagions la même solitude, la même désolation, le même ennui. Les quelques soucis que nous donnait l'exploitation des terres étaient sans doute, comme pour beaucoup de nos voisins, le seul moyen d'oublier que cette vie ne rimait à rien. » (p.78). Cette posture prend naissance dans un héritage indésirable : « vendre cette fichue maison et ces maudits hectares qui avaient empoisonné mon enfance et que je haïssais. » (p.72).

Pourtant, à l'instar de *50 contre 1*, la nouvelle centrale du recueil, celle qui lui donne son titre, (ici *Crocodiles*) va réaffirmer une conception positive du renoncement à travers la possibilité renouvelée d'une transmission et la célébration de la filiation justement : « Libre à eux d'élever des enfants si le cœur leur en disait, mais quelle drôle d'idée, quel impénétrable et donc absurde désir c'était pour moi. Mais ce jour-là, alors qu'avec Noé j'étais arrêté devant une vitrine [...] et me tenais comme hébété avec sa main dans la mienne, je pensai à ces amis disparus et je voulais leur dire, si jamais le genre de vie que j'avais menée leur avait après coup paru plus belle et plus enviable, eh bien ma foi, ils n'avaient rien perdu au bout du compte. » (p.127). Des propos auxquels peuvent faire écho ceux tenus par Philippe Djian lui-même dans ses entretiens, comme *Philippe Djian revisité* : « Ne pas avoir d'enfants devrait

être interdit. [...] avoir des enfants permet de garder le sens de l'humour et nous épargne un dessèchement prématuré. » (p.137).

Si, pour le moment, un renoncement positif prévaut toujours en définitive, l'étude de ces deux recueils de nouvelles dévoile une tension qui affecte la nature de ce renoncement : le sujet principal de transmission de l'œuvre voire la possibilité même de cette transmission littéraire se retrouvent interrogés à travers une polyphonie qui s'élabore en premier lieu par une forme de dissociation narrative. Si la structure narrative propre aux recueils de nouvelles se prête naturellement davantage que les romans à ce morcellement narratif et au dédoublement du sens qui jaillit de ce morcellement, c'est pourtant bien dans les romans que peut être observée une seconde modalité d'élaboration de la dimension polyphonique de l'œuvre de Philippe Djian : la nature du renoncement transmis demeura l'enjeu de cette polyphonie construite par les différents personnages, favorisée par leurs échanges et leurs oppositions.

b. Les oppositions

Le narrateur de *Maudit manège* est un écrivain dans la force de l'âge. À de nombreux égards, ce roman constitue une forme d'apogée de l'instance narrative : elle y figure le prolongement le plus cohérent de l'identité développée dans les romans précédents (le narrateur fait régulièrement référence aux événements et aux personnages de *37°2 le matin*), son succès littéraire y atteint son zénith avant le déclin des romans à venir (dans *Échine*, le narrateur est un ancien écrivain à succès) puis l'accentuation de la dissociation narrative (dans *Lent Dehors*, le narrateur ne s'appelle plus Philippe mais Henri-John et n'est plus écrivain). Si cette situation idéale ne prévient pas le narrateur d'éprouver un certain nombre de doutes au sujet de son travail, ces doutes demeurent ténus en comparaison des romans précédents (*Zone érogène* ou *37°2 le matin* notamment). Cette relative assurance se traduit par une exigence extrême au sujet de la littérature, une exigence qui prend la forme d'une véritable rage éprouvée vis-à-vis des écrivains que le narrateur considère comme mauvais, des écrivains notamment caractérisés par leur succès commercial, ici la coqueluche littéraire Véra : « lorsqu'un livre de cette femme tombait à mes pieds [...] je marchais dessus ou je l'envoyais glisser mine de rien. Il ne faut pas se gêner pour adopter une attitude saine avec certains

livres, il faut refuser de se laisser emmerder et se débarrasser de ces machins-là sans sourciller. » (p.133).

Un second personnage nuance alors cette exigence littéraire et ce en dépit d'un statut hautement valorisé par ailleurs : il s'agit d'Henri, poète et meilleur ami du narrateur qui lui voue une admiration sacrée. Le personnage d'Henri introduit une seconde attitude, bien plus détachée, ici toujours au sujet des mauvais écrivains : « Au début, je n'éprouvais que de l'ennui pour ces écrivains à la con, et puis, chemin faisant, je me suis mis à les détester pour de bon, à sentir la rage m'étrangler quand j'essayais de lire plus de trois pages. [...] Henri prétendait qu'on ne s'en souciait plus au bout d'un moment. » (p.42). La fin de l'occurrence indique moins une opposition qu'une évolution liée au vieillissement : cette évolution, dès lors considérée comme inévitable, affecte en conséquence la conception du renoncement. Tandis que pour le narrateur, un certain détachement n'est pas incompatible avec une forme de résistance, Henri semble lui gagné par une résignation plus importante, une opposition qui s'exprime à l'occasion de leurs nombreux échanges : « -Toi tu es encore jeune, tu as encore quelque chose à défendre... / -Il faut bien résister quelque part, tu crois pas ?... » (p.151). Le renoncement positif, le détachement salvateur, l'acceptation bénéfique sont-ils voués à se transformer en un abandon plus pessimiste, et le relativisme volontaire à se muer en un défaitisme subi ? Ce spectre planait sur les recueils de nouvelles ; les romans intègrent également cette menace qu'illustrent les nuances apportées par les différents personnages, de façon d'autant plus frappante dans *Maudit manège* que ce doute est instauré via un personnage établi en modèle littéraire par le narrateur lui-même. Le personnage d'Henri présage-t-il d'une transformation inéluctable de l'instance narrative ? Les dernières paroles que lui adresse le narrateur affirment-elles la permanence d'une résistance ou trahissent-elles au contraire un doute quant au dénouement de cette résistance ? (« il y a quelque chose en moi qui ne veut pas mourir... Je prie pour que ça soit la passion de l'Écriture... hum, dans le fond, je n'en sais rien... Il y aussi se balader dans rues, écouter de la musique... se faire couler un bain... oh c'est difficile à dire... », p.436).

Si la fonction d'écrivain attribuée aux deux personnages qui débattent de la nature du renoncement rend le cas de *Maudit manège* particulièrement symbolique, d'autres sujets ou relations cristallisent également ce doute : dans *Échine*, il s'agit par exemple du désir éprouvé par le narrateur envers Sarah, sa meilleure amie. Cette dernière le contraint à une abstinence

sexuelle extrêmement symbolique elle aussi : cette sujétion illustre parfaitement l'ambiguïté d'un renoncement que le narrateur décrit tout au long du roman comme une sagesse choisie avant d'avouer sa frustration, davantage subie que réellement souhaitée. Ainsi, le renoncement figure d'abord une sagesse sereine : « Je me tenais prêt à agir pour le cas où j'aurais senti qu'imperceptiblement elle écartait les jambes, mais il ne fallait pas rêver et je me contentais de ce qu'elle m'apportait. » (p.146). Cependant, certaines occurrences sous-entendent déjà une frustration déguisée sous l'apparence de l'ironie : « L'acte sexuel est-il de nature à tout flanquer par terre ...? Si c'était le cas je préférerais m'incliner et grappiller quelques bons moments ici et là et dans mon cœur continuer à cultiver le doux piment de l'Inaccessible qui n'est qu'un pur velours aux palais avertis. » (p.148). En définitive, le narrateur finit par admettre la véritable nature de son renoncement qui résulte d'un compromis imposé : « J'ai marché dans ce truc de l'amitié parce que je n'avais pas d'autre alternative. » (p.403). Si le renoncement demeure une posture viable dans le roman puisque c'est notamment son adoption qui permet au narrateur de surmonter le décès de son ancienne femme (« Au fond, plus rien n'avait vraiment tourné rond depuis que Franck m'avait quitté. Les résultats étaient là. Il fallait tâcher de faire contre mauvaise fortune bon cœur et ne plus s'attendre à découvrir l'eldorado. », p.233), il paraît plus périlleux de trancher quant à la véritable nature de ce renoncement qui oscille entre abnégation désirée et contrainte camouflée.

Enfin, il est possible de distinguer une troisième modalité d'élaboration de la polyphonie de l'œuvre, une modalité hybride qui combine les caractéristiques des deux précédentes : celle-ci tient à la fois de la dissociation narrative que nous avons observée lors de notre étude des recueils de nouvelles et de l'opposition entre les différents personnages d'un même roman. Nous avons évoqué les relations idéales entretenues par le narrateur avec certains de ses amis ou de ses amantes ; à travers une étude détaillée de la relation fusionnelle vécue par le narrateur de *37°2 le matin* avec sa compagne Betty, nous allons maintenant voir que jusque ces osmose abritent en elles une tension qui porte toujours sur la définition et la valeur du renoncement.

c. Les dédoublements

Le roman *37°2 le matin* représente le plus grand succès de Philippe Djian, un succès notamment dû à une adaptation cinématographique extrêmement populaire ; ce succès a conduit de nombreux critiques à proposer une analyse de ce roman. Plusieurs d'entre eux, comme Mohamed Boudjedra, ont suggéré une hypothèse de lecture selon laquelle le narrateur et Betty ne seraient en réalité qu'un seul et même personnage. Nous allons dans un premier temps justifier cette lecture avant d'en proposer un approfondissement relatif au débat portant sur le renoncement.

Dans son essai *Philippe Djian*, Mohamed Boudjedra s'appuie notamment sur les symboliques respectives de l'eau et du feu, ce dernier étant attribué à Betty tandis que l'eau revient au narrateur. Ces symboliques contraires semblent d'abord dessiner une opposition destructrice : « Moi, la vie m'endormait. Elle, c'était le contraire. Le mariage de l'eau et du feu, la combinaison idéale pour partir en fumée. » (p.104). Mais cette opposition se mue progressivement en complémentarité et dans les dernières pages du roman, aussi bien le narrateur que Betty sont rattachés aux deux éléments contraires : « Tantôt le besoin d'agir m'enflammait comme une touffe d'herbes sèches, tantôt la paralysie filait dans mes veines comme une poignée de glaçons bleus. [...] j'étais dans ma période froide. » (p.389), « l'image que j'avais gardée de Betty, un torrent bouillonnant » (p.428). Cette possible unicité paraît également justifiée par un épisode, celui du travestissement, épisode au cours duquel le narrateur se métamorphose en véritable beauté fatale afin de réaliser un cambriolage : la transformation est déroutante, réussie au point de rendre un des gardes amoureux (« Vous pouvez pas savoir comme je vous admire, il a bafouillé. Faut avoir un drôle de cran pour faire ça... », p.351, « Il me mangeait littéralement des yeux. », p.352). La nature féminine de la narration est alors sans équivoque : « je faisais ça aussi pour toutes les filles qui ont mal au crâne [...] toutes mes soeurs de misère, toutes celles qu'on forçait, toutes celles qu'on faisait chier dans le métro [...] je jure que si j'avais eu les miens sous la main je lui aurais fait bouffer toute une boîte de Tampax. » (p.358). Diverses expressions suggèrent en outre une possible dissociation de l'identité que la schizophrénie dont est victime Betty symboliserait : « ça ressemblait moins à un rêve, ça me donnait vraiment l'impression qu'elle était là » (p.180), « j'avais l'impression que je me parlais à moi » (p.204), « toi et moi, on est comme les deux doigts de la main » (p.422). Plusieurs occurrences de *Maudit manège* (le

roman suivant, qui se déroule après la mort de Betty) renforceront cette impression : « Elle se tenait rarement très loin de moi et on passait encore de bons moments ensemble. [...] on était comme ces jumeaux séparés qui gardent mystérieusement contact » (p.19), « Betty était sur la banquette arrière. » (p.85), « Etant d'une nature essentiellement liquide, j'ai toujours été impressionné par le feu. » (p.120), « je portais [...] un tee-shirt sans manches qui avait appartenu à Betty. » (p.158). Enfin, le langage employé par Betty et retranscrit au discours direct est en tout point similaire à celui du narrateur, de ses jurons caractéristiques (« -Oh Jésus Marie, je te crois ...! », p.18) aux expressions employées pour évoquer le rapport à la littérature et à la pratique de lecture notamment (« Tu crois que je tombe à genoux devant n'importe quel bouquin », p.179).

L'hypothèse de lecture selon laquelle Betty et le narrateur ne formeraient en réalité qu'un seul et même personnage ayant été justifiée, il est maintenant temps d'aborder notre propre hypothèse qui s'inscrit dans le prolongement de la première : selon nous, le couple formé par le narrateur et Betty induit moins une osmose qu'un dédoublement. La reconnaissance de ce dédoublement s'avère cruciale puisqu'il permet une remise en question nécessaire du savoir de l'instance narrative : la polyphonie qui en résulte alerte le lecteur sur les limites d'une parole et d'une vision du monde univoques ainsi que sur les possibles dérives du renoncement qui découle de cette univocité.

Ainsi, le personnage de Betty dévoile progressivement la véritable nature du renoncement adopté par le narrateur de *37°2 le matin*, seulement semblable en apparence au renoncement de l'instance narrative habituelle. Au début du roman, on retrouve ce narrateur volontairement exilé dans un endroit pratiquement désert qu'il est payé à entretenir, ce qui lui permet d'éviter toute relation humaine. Alors que le narrateur s'enorgueillit de ce détachement et de la paix qu'il lui apporte, l'arrivée de Betty le contraint à se justifier et à exposer un relativisme né de la déception : « -Mais qu'est-ce que tu racontes ? Qu'est-ce qu'il a de si horrible, ce coin ...? Tu vois pas qu'en fait c'est partout la même chose, tu sais pas qu'il y a que le paysage qui change ...? » (p.26). Les premières frictions apparaissent alors dans cette relation amoureuse à peine naissante et les échanges entre les deux personnages interrogent le détachement que prône le narrateur et que Betty assimile à un désespoir : « comment on peut vivre comme ça, sans espoir, sans rien » (p.52). Le narrateur oppose à Betty sa philosophie tirée de son expérience de la vie, une expérience dont

l'expression comporte de tragiques accents shakespeariens : « Le monde est une espèce de foire ridicule et nous, on s'est trouvé un coin tranquille » (p.52). L'inscription dans un imaginaire littéraire classique alimente ici le désenchantement : « J'ai toujours su que le monde était une sinistre plaisanterie. » (p.75). Le personnage de Betty fonctionne alors comme un miroir dont le reflet expose au narrateur la réalité de sa situation : « pour la première fois, ce coin m'est apparu comme un vrai désert, un trou infernal » (p.60).

Plus largement, l'arrivée de Betty sonne comme une mise en garde : celle d'une dérive du renoncement. Une trop grande passivité (« Quand on a le choix entre agir et subir, il faut pas toujours se précipiter sur la première solution, sinon ça devient très vite fatigant. », p.323), une acceptation irréfléchie ont conduit le narrateur à tolérer l'intolérable au prétexte fallacieux d'une sagesse. On retrouve la symbolique des éléments : Betty représente une résistance active et agressive, celle du feu, tandis que le narrateur évoque une flexibilité docile, celle de l'eau (« Vingt ans plus tôt, cette idée m'aurait enflammé, maintenant il fallait que je fasse un effort pour empêcher ce truc de me faire bâiller. », p.20). Betty pousse le narrateur à se remettre en mouvement, à reprendre cette « fameuse » route métaphorique que ce même narrateur enjoindra de ne jamais quitter dans *Maudit manège* (« TU DOIS CONTINUER TA ROUTE. », p.222) : alors qu'il s'apprêtait à accepter une charge de travail démentielle afin de se voir accorder le droit de rester avec Betty, en dépit de la conscience de sa propre lâcheté (« j'avais pas eu le courage d'en parler à Betty. Je savais qu'elle aurait tout envoyé promener, elle se serait jamais laissé baiser de cette manière, elle aurait foutu le feu à tout ce bazar. Seulement les emmerdes qui viendraient après me paraissaient tellement plus épouvantables qu'en fin de compte, j'avais choisi d'encaisser. », p.44), Betty va littéralement « foutre le feu à tout ce bazar » et le contraindre à s'enfuir et renouer avec son assurance, son intransigeance passées (« Quand je vois tous ceux de ta génération cavalier furieusement après un boulot et saliver comme des vaches devant LA SÉCURITÉ, je me demande si on ferait pas mieux de s'arrêter là. » p.164, ZE).

Ce rappel à l'ordre s'accompagne de tensions et l'opposition entre Betty et le narrateur perdure tout au long du roman ; cette opposition traverse des thématiques centrales de l'œuvre, comme le rapport au travail. Betty refuse tout emploi dégradant et toute forme d'humiliation en général : « Le patron finit par vous glisser une main entre les jambes et tout est à recommencer à zéro. » (p.15). À l'inverse, le narrateur accepte ces emplois dégradants

ainsi que le désespoir qui les accompagne, un désespoir amplifié par sa banalité et son universalité : « la fatigue accumulée depuis plusieurs jours. J'étais pas beau à voir. Dans un embouteillage, j'ai pu reconnaître tous mes frères de misère, on se ressemblait tous, les blessures étaient les mêmes, à quelque chose près. Toutes ces gueules étaient ravagées par une semaine de boulot sans intérêt, la fatigue, les privations, la rage et l'ennui. » (p.90). Alors que la nature du renoncement diffusé dans l'œuvre de Philippe Djian ne connaîtra de véritable mutation qu'une fois l'intertextualité houellebecquienne attestée, la noirceur d'une telle narration, prise entre la fraîcheur de celle *Zone érogène* et la maîtrise de celle de *Maudit manège*, détonne. Le péché de désespoir auquel a succombé le narrateur résulte d'une observation prolongée du genre humain : « Son visage avait une expression douloureuse, comme la plupart des gens qu'on croisait dans la rue » (p.77), « qu'est-ce que je voyais derrière tous ces visages sinon la folie, l'inquiétude, l'angoisse, sinon la souffrance et la peur, l'abandon, sinon l'ennui, sinon la solitude, sinon la rage et l'impuissance » (p.324). Comment envisager une dimension positive au travail lorsque l'on reconnaît pour ne l'avoir que trop vue « cette étincelle dans le regard qu'on rencontre chez ceux qui touchent les salaires minimaux. » (p.372) ? Comment ne pas céder à la tentation de dire le mal (« Et que je sois pendu si je suis pas désolé de le dire [...] j'ai jamais vu quelque chose d'aussi noir et d'aussi puant. », p.421) lorsque l'on a tant fréquenté « ceux qui font trimer les gens, ceux qui vous maintiennent la tête par terre, ceux qui vous blessent, ceux qui vous mentent, ceux qui veulent se servir de vous » (p.421) ? Seul, le narrateur ne parvient plus à enrayer la mécanique du désespoir : « n'empêche que par moments, la vie vous offrait un spectacle abominable [...] ce qu'il fallait vivre en attendant la mort, la vieillesse, la maladie [...]. Mine de rien, ce genre de réflexions vous entraîne dans une chute sans fin » (p.270), « J'avais capitulé devant la Machine Infernale, je voulais pas me faire broyer. » (p.390). Alors qu'il généralise son pessimisme, le renoncement trahit un échec : « Il y a le goût de défaite qui sommeille en chacun de nous. » (p.130).

C'est alors que ressurgit avec d'autant plus de force la nécessité du dialogue, les vertus de cet échange que l'œuvre s'évertue à mettre en place : le désespoir se conjure à deux et la bienveillance s'accompagne de l'exigence. Le personnage de Betty figure ce sursaut d'orgueil nécessaire d'individus pris au piège d'une société profondément décourageante. Elle n'hésite pas à invectiver le narrateur lorsque celui-ci retombe dans ses travers (« -BON DIEU, ESPÈCE DE SALAUD, POURQUOI TU TE LAISSES TOUJOURS FAIRE ...??!!

[...] ON DIRAIT QU'IL Y A RIEN QUI TE TOUCHE DANS LA VIE ...!! », p.143) et à lui rappeler, à lui qui entend offrir au lecteur sa vision du monde, son devoir d'exemplarité : « Pourquoi tu crois que je suis avec toi, à quoi ça rime si je peux pas t'admirer, si je peux pas être fière de toi... » (p.52), « ça me fait chier de vivre avec un type qui rentre à sept heures du soir et qui pose sa boîte à outils sur la table en soupirant, ÇA ME FOUT LE MORAL À ZERO ...! », (p.92).

Le narrateur de *37°2 le matin* est en effet lui aussi un écrivain, bien qu'inaccompli en tant que tel au début de roman. Son statut est l'occasion de débats houleux qui cristallisent les compromis du narrateur : « C'est pas un grand écrivain qui va nous faire manger. », « Tu comprends pas qu'un type comme toi devrait pas avoir à se baisser » (p.91). La symbiose amoureuse pousse le narrateur à exposer son sentiment d'illégitimité, d'abord symbolisé par une forme de dissociation : « j'ai bien peur que tu me prennes pour quelqu'un d'autre. » (p.91), « Merde, j'aurais voulu t'y voir, je me répondais, tu crois que c'est facile, tu crois qu'il suffit de s'asseoir derrière une table pour que ça vienne » (p.384). Le narrateur ironise même à propos de ce statut : « l'écrivain commençait à battre de l'aile. Deux petites bouteilles de vin et il tenait pratiquement plus sur sa chaise. [...] L'écrivain avait la répartie facile, ça faisait partie de son job », « Il était écrivain, il était pas devin. » (p.64-5). Mais tandis que le narrateur dénigre ses écrits, « seulement des papiers » (p.54), emploie les mots « truc » ou « machin » aussi bien pour désigner ses manuscrits (« Ce truc », « des vieux machins », p.54) que des pizzas (p.108), Betty est la première à leur accorder l'importance qu'ils méritent : « -C'est TOI qui as écrit ÇA ? » (p.54). Elle est la figure du lecteur idéal, figure dont nous avons vu l'importance décisive dans l'élaboration d'une relation littéraire effective : « Tu peux pas savoir ce que ça m'a fait. Bon Dieu, j'ai jamais rien lu de pareil ! Je suis tellement heureuse que ce soit toi qui aies écrit ça » (p.63). C'est elle qui proclame le discours assuré que tiennent habituellement les narrateurs écrivains eux-mêmes, l'ironie en moins : « C'est le plus grand écrivain de sa génération, est-ce que tu piges...? » (p.67). Betty permet de dépasser le doute stérile et donne à l'œuvre littéraire du narrateur sa légitimité : « mes carnets, MON BOUQUIN », « elle me couvait d'un oeil attendri et caressait ses mains d'écrivain. » (p.63), « elle lui aurait presque donné envie de relire tous ses carnets, elle leur avait donné une nouvelle dimension. » (p.64). En dépit de toutes les épreuves, toutes les difficultés qui feront souhaiter au narrateur que l'enthousiasme de Betty s'éteigne, « que l'espoir aurait fini par pourrir et tomber comme une branche morte un beau matin » (p.136),

il finira, grâce à elle, par être publié. En toute fin de roman, après la mort de Betty, le narrateur accepte enfin son statut d'écrivain, annonçant ainsi le sommet de *Maudit manège*.

Avant de conclure cette analyse de *37°2 le matin*, de ce dédoublement que constitue le couple formé par le narrateur et Betty et des enjeux de ce dédoublement, il importe de s'attarder un instant sur cette mort qui est en réalité un meurtre : alors que Betty, qui a fini par succomber à sa folie, se trouve dans un hôpital psychiatrique, le narrateur choisit de l'étouffer au cours d'une scène qui n'est pas sans rappeler le dénouement du film *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. En définitive, Betty incarne elle aussi un travers dont la démesure la mène à sa perte tandis que le narrateur survit : seul lui « s'en tire » (« toi et moi on va s'en tirer. », p.22). S'il éprouve une fascination pour l'acharnement exalté de Betty, comme après que cette dernière ait vandalisé les locaux d'un éditeur ayant refusé le manuscrit du narrateur (« Je frissonnais de colère et d'admiration. », p.126), il relève aussi l'excès de sa position : « Elle avait toujours dans l'idée que quelque chose nous attendait quelque part et quand j'avais le malheur d'introduire une petite nuance là-dessus [...] elle m'éclatait de rire sous le nez, elle me foudroyait du regard » (p.184). Le renoncement du narrateur, malgré ses dérives que Betty a mises en lumière, contient toujours certaines des réussites habituelles de la posture, et c'est d'abord sa résignation qui rend la relation amoureuse possible : « qui peut être assez fou pour penser qu'on peut vivre avec une fille et passer au travers de ces petits incidents ...? » (p.214). De même, sa capacité de contentement lui permet de ne pas succomber aux mêmes écueils que les autres narrateurs de l'œuvre : « Seulement j'étais pas complètement dingue, une fille c'était largement assez pour moi et je me demande où j'aurais trouvé la force quand je pense que des filles baisables couraient vraiment les rues. Contente-toi de les regarder danser, j'ai soupiré en me levant. T'arrête pas devant les vitrines où tout le monde fait la queue. » (p.327).

Si d'un côté l'expression de son renoncement peut sembler démesurément négative (« j'avais choisi de payer. Ça faisait partie de ces petites morts quotidiennes qu'il nous faut supporter. », p.334), de l'autre, ce renoncement coïncide toujours avec une capacité d'émerveillement (« La vie est remplie de petits riens qui vous réchauffent le coeur, il faut pas toujours demander la lune. », p.163), une capacité que ne possède justement pas Betty : « C'était le genre de balades qui pouvait remplir une vie, qui réduisait n'importe laquelle de vos ambitions à néant [...] capable de pousser un homme à avouer qu'il aime sa vie. [...] / -

Tu dis ça comme si quelque chose nous était arrivé... » p.247-248). Le narrateur distille un relativisme apaisant (« la perfection était pas de ce monde, tout ce qu'on pouvait faire c'était s'accrocher et apprendre à se rationner. », p.260, « Se fixer des buts dans la vie, c'est s'entortiller dans des chaînes. », p.322), auquel Betty n'est jamais sensible et c'est précisément son insatisfaction malade qui finira par causer sa perte : « je perdais pas de vue qu'on s'en était sorti en limitant les dégâts et je savais de quoi je parlais. Au lieu de me répondre, elle a regardé fixement par le carreau. » (p.266). Une telle trajectoire rappelle ainsi combien l'équilibre auquel invite l'œuvre est périlleux.

Notons enfin que si notre choix s'est porté sur *37°2 le matin* et le couple formé par le narrateur et Betty pour illustrer cette polyphonie construite sur le dédoublement que symbolise la relation amoureuse idéale, un autre exemple aurait été tout aussi pertinent : celui de *Lent Dehors* et de la relation non moins tumultueuse entre Henri-John, le narrateur, et Édith, l'écrivaine du roman. Le récit s'ouvre sur leur rupture, s'achève sur leur réconciliation et retrace entre les deux la naissance de leur amour. Cet amour se construit sur de multiples confrontations qui portent elles sur le caractère souhaitable (ou non) de la relation amoureuse : ce débat illustre parfaitement lui aussi la nécessaire remise en question d'un renoncement dont Henri-John incarne cette fois les travers tandis qu'Édith les révèle. Déçu par son premier amour, Henri-John décide de se cantonner aux relations sexuelles (« s'il y a moyen d'éviter les histoires et toutes les désillusions qu'on récolte au bout du compte », p.392) tandis qu'Édith, malgré ses propres désillusions, réfute ce pessimisme stérile : « Si tu choisis de te couper une jambe pour ne plus avoir de caillou dans ta chaussure, je vois pas quel genre de conversation on peut avoir... » (p.392). Dans *Lent Dehors*, Édith constitue une déclinaison de l'instance narrative habituelle : statut d'écrivaine, style d'écriture, prises de position... C'est alors à elle qu'il incombe de rappeler l'importance de l'échange, du dialogue qui seuls peuvent éclairer les limites et les dérives d'un discours : « -Nom d'un chien, Henri-John ...! Je te jure que c'est réconfortant de discuter avec toi, c'est un vrai plaisir ...! Je me rends compte que ça m'a manqué... » (p.395).

Grâce à ces différentes études, il apparaît donc clairement que la dimension polyphonique de l'œuvre lui permet de constamment s'interroger sur son propre discours : aucune vérité n'est assénée dogmatiquement, aucun enseignement n'est transmis sans avoir subi l'épreuve vertueuse du doute. La polyphonie est véritablement constitutive de ce début d'œuvre de

Philippe Djian puisqu'à propos de certains sujets, certains romans se contredisent. C'est ce que nous allons maintenant observer en évoquant le rapport à la filiation qui symbolise la problématique cruciale de la transmission.

IV. 2) D'enrichissantes contradictions

Le traitement de la filiation peut radicalement évoluer d'un roman à l'autre voire au sein d'un même roman : ainsi, si *Échine* développe une vision chaleureuse et optimiste de la paternité, le narrateur de *37°2 le matin* se montre beaucoup plus réservé à cet égard. L'extension de la négativité propre au narrateur à ce sujet justifie la corrélation entre filiation et possibilité voire pertinence d'une quelconque transmission : « Quand je regardais autour de moi, je voyais pas tellement l'intérêt de faire en sorte qu'un enfant puisse voir ça. » (p.294). Les rares personnages du roman à être parents entérinent cette vision : « pourquoi on fait des gosses ...? » (p.238), « Je passe mon temps à réparer les âneries du petit monstre... » (p.240).

À ce stade, la polyphonie se limiterait à une contradiction d'un roman à un autre ; en réalité, un seul et même roman peut parfaitement développer plusieurs points de vue sur un même sujet sans jamais véritablement trancher. Dans *Zone érogène*, le rapport à l'enfant est d'emblée sujet à caution puisque le narrateur se retrouve chargé contre son gré de la jeune fille d'une ancienne amante qui vient de retomber enceinte, à son plus grand regret : « J'ai une merde dans le ventre. » (p.37). Pourtant, en dépit d'une profonde appréhension initiale qui laisse présager d'un discours commun à l'ensemble des personnages du roman à propos de la parenté, le narrateur va rapidement se mettre à chérir cette relation inattendue : « je commençais à aimer la façon dont elle faisait déraiper ses yeux » (p.43), « je me suis senti vraiment bien avec elle » (p.44). Il renoue alors avec la tendresse caractéristique de l'instance narrative, ici après la confection d'un gâteau : « j'ai adoré ça, j'en ai pas laissé une seule miette et elle m'envoyait des coups d'oeil remplis de fierté, on se faisait un cinéma à tout casser, je me léchais les doigts, je levais les yeux au ciel » (p.45). Pour autant, le discours du narrateur ne demeure pas figé comme en témoigne son optimisme fluctuant concernant la génération future : « ouais j'ai envie de faire confiance à la nouvelle génération mais heureusement ça dure pas très longtemps. » (p.79-80). Le renoncement idéal, le juste équilibre entre détachement et résistance, acceptation et espérance, n'est jamais

définitivement acquis : c'est ce qu'illustre également l'évolution du discours au sujet de la filiation au sein d'un unique roman.

Dans *Lent Dehors*, le narrateur est le père de deux filles, Éléonore et Evelyne. Si son rapport avec la première est extrêmement complice, et peut-être même un peu trop (« Avec Éléonore, je filais le parfait amour, si l'on peut dire. Mon ombre ternissait le monde entier à ses yeux. », p.19), sa relation avec Evelyne, qui se révèle bien plus tumultueuse, le conduit à partager une vision résolument négative de la parenté : « Croissez et multipliez, et vos soucis ne prendront jamais fin. » (p.17). Le narrateur semble d'ailleurs enclin à préparer ses filles au versant décevant de l'existence uniquement : « Dans un magasin d'antiquités, j'avais choisi deux fers de harpons, beaux et cruels, en espérant que le message serait compris. C'est le devoir d'un père que d'éclairer ses enfants sur cette vie. » (p.294). Le renoncement auquel il cherche à les convertir paraît tenir du compromis précisément décrié par Betty ou Édith : « je lui ai dit que ce n'était pas comme si j'étais mort et qu'on ne choisissait pas toujours. » (p.185).

C'est un autre double, Finn, déjà mentionné au cours de notre étude des relations idéales dans l'œuvre (rappelons que son existence réelle est aussi douteuse que celle de Betty), qui va servir de miroir au narrateur afin de lui exposer le travers que constitue son exagération, ici sa vision limitée de la paternité : « -Avoir une femme et des enfants, c'est devenir inquiet, dépendant, vulnérable et paranoïaque. / -Vivre seul, c'est devenir égoïste, insensible, inutile et être coupé du monde. » (p.237). Les conséquences de cet échange sont rapidement visibles et c'est au cours d'une prière (un autre type d'échange qui possède par essence une certaine autonomie) que le narrateur va célébrer le renoncement positif retrouvé : « J'ai pensé : « Seigneur, je te remercie tout de même de m'avoir mis au monde. [...] Merci de m'avoir donné une femme et des enfants, car quoi qu'il arrive, je ne connaîtrai pas le même sort que tu réserves à ceux qui n'ont rien semé. Seigneur, j'admets que souffrir est bon, qu'il vaut mieux récolter des orties et des ronces plutôt que de raser un caillou, et je Te remercie du désespoir total et inévitable que Tu m'as si souvent épargné » » (p.341). La fin du roman multiplie alors les trajectoires de parentés réussies. Le narrateur adolescent situe la fin de son pessimisme à outrance au cours d'un échange avec le père de Meryl qui lui enseignera ce même renoncement positif perdu de vue au gré des épreuves de l'âge adulte : « je ne regrette pas d'avoir essayé... Bien entendu, je t'accorde que ce n'est pas facile, mais aurais-tu mieux à proposer ...? [...] Tu es un garçon intelligent, Henri-John. Mais ce n'est pas un compliment

que je te fais. Un type intelligent ne pisse pas en plein vent, mais il finit par faire dans sa culotte... », « ce qu'il venait de dire me foudroya sur place » (p.472-8). Enfin, ses rapports avec Evelyne s'améliorent alors qu'il parvient à ne plus juger sa fille à travers le prisme de ses relations amoureuses (« ce n'était pas moi qui sortais avec. », p.429) ; père et fille finissent par se découvrir de nombreux points communs. Par ailleurs, c'est le discours de la mère d'Henri-John qui achèvera de convaincre Édith de devenir écrivaine, un discours explicitant la nécessité de distinguer saine résilience et découragement : « *Ne sacrifie rien.* » (p.413). Précisons qu'elle lui donne ce conseil fructueux en dépit des critiques qu'Édith lui avait assénées vis-à-vis de son rôle de mère justement, comme un rappel de la générosité nécessaire à toute transmission : « *Tu n'as jamais été sa mère que de temps en temps* » (p.279). La parenté illustre alors parfaitement les vertus de la dissociation évoquée à propos des différents doubles (Betty, Édith, Finn) : « Il y avait en moi un être fabuleux, qui ne s'éveillait qu'en présence de mes filles. [...] le don de me transfigurer, d'éveiller en moi ce double sublime » (p.349).

Cette dissociation symbolise donc la nécessité d'une remise en question perpétuelle, d'un doute permanent, vertueux car fécond. Chez Philippe Djian, le doute ne représente pas une faiblesse : au contraire, il constitue une vertu. Ainsi, les narrateurs écrivains n'ont aucune honte à dévoiler leurs doutes au lecteur, à partager avec lui leur apprentissage constant de la vie. Cet apprentissage s'articule autour de deux temporalités distinctes : un apprentissage effectué à l'échelle d'un roman et un apprentissage effectué à l'échelle de l'œuvre, permis par les retours de l'instance narrative commune aux différents récits ainsi que son introspection.

IV. 3) Enseignants, apprenants

Dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau souligne l'importance structurelle du doute dans l'œuvre de Philippe Djian : « Voilà bien une autre constante djianienne : l'incertitude, le doute. Ce doute, qui est l'expression, tant dans l'idéologie du discours que dans la forme même de ce discours, d'un scepticisme fondamental, va aller jusqu'à prendre l'aspect, dans certains romans, d'un pyrrhonisme qui reste bien sûr plus que jamais lié aux questions identitaires. Ces marques d'indétermination principielle s'incarnent dans l'utilisation fréquente des formes interrogatives, des formes du conditionnel et du subjonctif

dans leur valeur optative, hypothétique. Peut-être est-ce en partie pour cela que l'aspect réflexif de l'écriture de Djian est aussi prononcé. Djian s'interroge, nous interroge, et pourquoi pas interroge la littérature. » (p.252).

Le doute dont l'œuvre fait l'éloge est fondamentalement fertile : il permet de dépasser la stérilité du constat négatif. Ainsi, dans *37°2 le matin*, le narrateur réalise que son apprentissage ne connaîtra jamais de véritable fin alors qu'il commence à faire le deuil de Betty : « C'est ce jour-là que j'ai compris que la leçon était jamais terminée et que les escaliers étaient sans fin. » (p.429). Mais comme les autres vertus de l'œuvre, le doute possède deux versants : les narrateurs écrivains exposent ainsi la tension permanente entre ces deux facettes de la même manière qu'ils ne cachent jamais la difficulté d'acquiescer et de conserver le bon rapport au renoncement. D'un côté, le narrateur d'*Échine* regrette parfois la remise en question permanente de son savoir : « Pourtant, moi qui d'ordinaire prenais toutes ces choses avec philosophie, moi qui me félicitais secrètement d'avoir passé l'âge, voilà qu'une d'une manière lamentable et pour quelque raison tout à fait mystérieuse, j'étais sur le point de me payer un coup de sang. » (p.161), « je me demandais à quoi servait tout ce que j'avais appris. » (p.182). Mais de l'autre, il n'occulte pas pour autant la fraîcheur louable qui caractérise un tel état d'esprit : son attente amoureuse, qu'il trompe difficilement par l'allumage d'un cigare destiné à lui donner une contenance, révèle par exemple un émerveillement attendri pour ce refus du désenchantement malgré l'expérience (« J'avais beau avoir quarante-cinq ans, je comptais chaque seconde qui passait en me tortillant sur mon siège [...]. C'était la seule différence entre un gamin de seize ans et un type de mon âge. C'était une espèce de philosophie de la vie. », p.221). Même la plus grande assurance, incarnée par le narrateur de *Maudit manège*, ne prévient jamais totalement du doute, que celui-ci soit une déception ou un soulagement : « mes certitudes s'ébranlaient, et je me demandais parfois à quoi rimait le trajet parcouru si on devait ainsi tout réapprendre » (p.180), « je ne comprenais toujours pas comment j'avais pu sortir victorieux de toutes ces épreuves, le mystère se levait entier. » (p.205). La dérision habituelle de l'œuvre contribue à dédramatiser cette lutte interne : « -J'espère que tu n'es pas idiot..., me dit-elle. / -Mmm, c'est un combat perpétuel... » (p.239, E).

Ce perpétuel apprentissage épouse l'idéal de transmission de l'œuvre : aucun enseignement n'est asséné de façon unilatérale, tout échange véritable se doit d'être réciproque. Le narrateur d'*Échine*, qui reconnaît ses lacunes en dépit de son expérience (« Par moments, bien que j'approchais de mes quarante-cinq ans, j'avais l'impression de ne rien savoir du tout. », p.291) apprend autant de son fils qu'il ne l'éduque lui-même : « j'avais de la chance de vivre avec lui, il savait couper court à toutes mes jérémiades. En fait, c'est grâce à lui que j'avais appris à serrer les dents. Entre autres. C'est incroyable tout ce qu'un père peut apprendre de son fils. » (p.74). La posture de l'enseignant est remise en question par les personnages, comme Betty, mais également par les narrateurs eux-mêmes. Bien qu'il ait retrouvé son chemin en toute fin de roman, le narrateur de *Lent Dehors* reconnaît volontiers la permanence de son imperfection : « elle a dit en riant que je devenais un père acceptable, enfin que j'en prenais le chemin. / -Je ne te cache pas que la route est longue..., lui ai-je murmuré. » (p.430). Impossible de triompher seul de sa faiblesse : « Y a-t-il de nouvelles difficultés, de sombres épreuves à l'horizon ...? Et viendront-elles de toi, Éléonore ? Ça ne fait rien, ma petite fille, mon amour, je suis prêt. » (p.430).

Cette posture d'enseignant est avant tout celle de l'écrivain, celui qui partage son expérience du monde et la vision de l'existence qui en découle : l'enjeu des notions de filiation et de parenté demeure toujours la figuration de l'échange que l'auteur souhaite établir avec son lecteur. Ainsi, le doute affecte également la représentation de l'écrivain, figure incarnée par des narrateurs qui doutent avant tout d'eux-mêmes en tant qu'auteurs et ce même lorsqu'ils se trouvent au sommet de leur art comme dans *Maudit manège* : « Et je n'étais pas toujours certain de mon talent d'écrivain. Je me demandais si j'atteindrai un jour le but. » (p.150). L'autodérision dont font preuve les narrateurs témoigne de leur capacité de remise en question ; elle participe également de la désacralisation du statut d'écrivain : « je suis con, presque tous les écrivains sont des cons » (p.121, ZE). On se souvient que cette désacralisation de la figure de l'auteur vise à assurer l'intégration du lecteur dans une relation littéraire décomplexée : ce rapport de confiance et de proximité permet d'inclure le lecteur dans une saine remise en question. Ce dernier se retrouve naturellement associé aux différentes remises en question par le biais d'une expression plurielle englobante : « je filais droit vers un coucher de soleil et des feuilles d'or se collaient sur le pare-brise et frissonnaient sous le vent, de quoi vous mettre un type à peu près normal sur les genoux [...] de quoi se sentir prêts à tout vouloir réapprendre » (p.326, ZE).

L'exposition de cette remise en question se redouble d'un apprentissage qui s'effectue sur un temps qui est celui de l'œuvre entière : de *Zone érogène* à *Lent Dehors*, une métamorphose est ainsi observable dans l'état d'esprit de la narration vieillissante dont l'évolution témoigne d'un possible dépassement du doute afin que celui-ci puisse bien constituer une valeur et non une limite. Tout d'abord, indiquons que l'instance narrative se présente parfois sous les traits d'un adolescent à l'occasion d'une narration spécifique à une nouvelle ou d'une évocation de l'enfance dans un roman. Un style adéquat souligne ces analepses : la nouvelle *Comme à la mort de mon père* du recueil *Crocodiles* regorge ainsi d'expressions qui traduisent la jeunesse du narrateur (« Je l'avais jamais fait avec une fille. », p.38). Les narrateurs adultes soulignent avec une distanciation attendrie l'écart qui les sépare désormais de leur état d'esprit juvénile : « Je continuai d'échanger mes impressions avec Oli, lesquelles se limitaient à la répétition de mots orduriers dont je sentais confusément les limites. » (p.53, LD). Certaines scènes se reproduisent alors aux différents âges de la vie du narrateur et ces échos d'un roman à l'autre attestent non seulement de l'évolution de l'instance narrative mais également de l'apprentissage effectué tout au long de son existence ; il s'agit pour ces narrateurs de démontrer que cet apprentissage, qui se concrétise par l'adoption d'un renoncement positif, rend le détachement souhaitable. Nous allons brièvement étudier un exemple de ces échos, de l'adolescence de *Lent Dehors* à l'âge adulte de *Zone érogène*.

Dans ces deux romans, les narrateurs sont confrontés à une épreuve extrêmement similaire : un jeu de piste en voiture auquel aucun des deux ne souhaite participer. Alors que le narrateur adulte de *Zone érogène* refuse de prendre au sérieux l'épreuve, au point de faire enrager son organisateur qu'il méprise ouvertement, le narrateur adolescent de *Lent Dehors*, Henri-John, va s'imposer le bizutage organisé par les amis de son amante malgré le peu de crédit qu'il accorde à leurs activités. Le détachement dont fait preuve le narrateur de *Zone érogène* le prévient de s'affliger pour une raison qui l'indiffère et une personne qu'il exècre (un écrivain à succès dont il déteste l'œuvre) : il se contrefiche de perdre et sabote lui-même sa participation, conférant ainsi à l'épisode une tonalité extrêmement burlesque. À l'inverse, le récit du narrateur d'Henri-John est aussi long que douloureux et la défaite finale, bien que prévisible, est dans un premier temps vécue comme une terrible humiliation. Pourtant, Henri-John finit par réaliser l'absurdité de la situation et parvient en définitive à inverser le rapport au mépris en refusant de payer la note du reste des participants en dépit de sa promesse initiale ; ces derniers, médusés, perdent immédiatement leur arrogance de jeunes cadres face

au lettré dont le dédain est bien plus grand encore. Il est intéressant de noter qu'Henri-John cite alors Sun Tzu pour justifier son revirement d'attitude, un auteur clé de la philosophie asiatique traditionnelle dont l'œuvre s'inspire et que le narrateur adulte de *Lent Dehors* convoquera lui aussi à plusieurs reprises en fin de roman, illustrant de ce fait la confiance acquise tout au long de sa vie.

L'expérience offre un avantage indéniable : c'est ce qu'illustre encore l'apprentissage d'Henri-John, retracé tout au long de *Lent Dehors*, et notamment son rapport à la littérature. Henri-John se montre d'abord peu intéressé par la lecture et les leçons d'Alice, sa professeure particulière : il possède à la fois les a priori (« Ramona lisait *Mort à crédit*, d'un type qui vivait près de chez nous à Meudon et qui nous effrayait un peu. », p.65) et le scepticisme caractéristiques de l'âge adolescent (« Et malgré qu'Alice nous eût enflammé la veille avec *La Prose du Transsibérien*, nous n'étions plus sûrs [...] que nous n'allions pas nous emmerder à mourir sur les traces de ce vieux Blaise. », p.207). Il manifeste ensuite une rapide disposition à son apprentissage littéraire : « on traînait Hemingway avec nous depuis bientôt six ans, elle y revenait comme par enchantement et ne nous avait épargné aucun détail. Et puis je retenais facilement les choses qui me plaisaient, aussi bien j'aurais pu leur réciter la dernière page d'*Ulysse* » (p.239). Rappelons qu'aussi bien Hemingway que Céline, qu'Henri-John finira par découvrir et apprécier (« La première fois que j'ai lu un de ses livres, j'allai trouvé Alice mais j'étais si excité que je ne parvins pas lui expliquer ce que je ressentais. », p.238), représentent deux des auteurs fétiches de Philippe Djian (tous deux sont mentionnés dans *Ardoise*) : l'apprentissage fictif des narrateurs possède donc une résonance réelle et atteste la possibilité d'une transmission de la connaissance en dépit des doutes ayant émaillé son acquisition.

Les analepses figurent précisément une genèse de ce partage : le récit de la jeunesse d'Henri-John marque la réception du savoir qui sera par la suite directement transmis par les instances narratives des différents romans. Ses parents lui inculquent en effet un détachement et un relativisme tirés de leur propre expérience et qui fondent la posture éprouvée dans le reste de l'œuvre par les doutes et les épreuves qui rythment les récits : « -Un jour riches, un jour pauvres... Quelle importance ...?! Et comme cette vie serait ennuyeuse si le soleil brillait à chaque instant, vous ne trouvez pas ...? / On ne savait pas trop. / -La richesse, on la porte en soi. Les objets qui nous entourent n'ont aucune valeur... / -Là, on ne comprenait plus rien du

tout. » (p.63). On note la tonalité humoristique de l'occurrence, qui renvoie aussi bien à la dérision habituelle de l'œuvre qu'à celle plus ponctuelle du regard porté par l'adulte sur ses errances adolescentes : dans les deux cas, l'enjeu demeure toujours de se prémunir contre une prétention contre-productive. Enfin, relevons un geste symbolique de cette genèse du partage littéraire : l'offre des livres et à travers eux la présentation des auteurs favoris, ce don que perpétueront les narrateurs adultes par la suite (aussi bien avec les autres personnages qu'avec le lecteur). C'est pour le moment Alice qui offre par exemple à Henri-John « un livre de poèmes, les *Feuilles d'herbe*, de Walt Whitman » (p.93) mais ce jeune narrateur, en intégrant des citations du recueil dans le récit de la réception de son présent, s'inscrit déjà dans le mouvement d'une transmission ininterrompue : « je découvrirais avec Alice le fameux ver de Whitman : « *All the men ever born are also my Brothers... and the women my sisters and lovers* » (p.96).

Le doute représente donc une étape nécessaire : il valide une connaissance, que celle-ci soit acquise au gré d'un enseignement ou découle de l'expérience, avant d'en perpétuer la diffusion. Éprouver régulièrement ce doute permet également aux narrateurs de constamment réactualiser leur posture, qui évolue et s'affirme au fil du temps ; il protège enfin des travers du renoncement, d'un désinvestissement et d'un désespoir stériles contre lesquels l'œuvre met fréquemment le lecteur en garde. Il s'agit de convaincre le lecteur qu'en dépit de saines hésitations, le savoir transmis par l'œuvre possède bien une vertu effective : c'est ce que qu'illustrent notamment les différents succès des narrateurs, acquis au prix d'une lutte permanente contre leurs instincts ainsi qu'une faiblesse profondément humaine. La posture prônée a pour voûte centrale une résistance active qui assure l'équilibre avec le détachement mais également une humilité qui consiste à reconnaître l'inéluctabilité de certains échecs ; cette posture s'inspire de la philosophie asiatique traditionnelle mais lui confère une dimension plus accessible, entre exigence et pragmatisme.

Dans la sous-partie suivante, nous étudierons les caractéristiques d'une sagesse ponctuelle qu'illustrent les différents romans auxquels nous avons circonscrit notre première étude : de *Zone érogène* à *Échine*, nous observerons comment cette sagesse ponctuelle se décline, évolue et se transmet. Nous ponctuons cette étude de citations tirées de deux ouvrages, le *Tao-Te-King* de Lao-Tseu et les *Maximes et pensées* de Confucius, afin d'illustrer aussi bien l'inspiration classique que la singularité moderne de l'œuvre de Philippe Djian qui se

caractérise par un humanisme aussi profond que concret. Dans un souci de lisibilité, nous retranscrivons ces citations en gras afin de les distinguer du reste de la sous-partie.

IV. 4) Humble résistance, succès honorables

« Il n’y a pas de plus grand crime que de se livrer à ses désirs. Il n’y a pas de plus grand malheur que de ne pas savoir se suffire. Il n’y a pas de plus grande calamité que le désir d’acquérir. »

Lao-Tseu, *Tao-Te-King* (XLVI)

« Cependant, que la force d’âme de l’homme supérieur qui vit toujours en paix avec les hommes et ne se laisse point corrompre par les passions, est bien plus forte et bien plus grande ! »

Confucius, *Maximes et pensées*

Zone érogène explicite la nécessité d’une forme de résistance, celle que des personnages comme Betty ou Édith défendent. Cette résistance n’est pas incompatible avec le renoncement : au contraire, elle est précisément permise par un certain détachement qu’elle prévient de se muer en pessimisme et permet alors au narrateur de lutter contre les nombreuses tentations qui, le plus souvent, prennent l’apparence de figures féminines désirables et du plaisir charnel qui compromet la tranquillité de l’esprit pourtant nécessaire à la création littéraire. Le narrateur souligne les vertus exemplaires de la résistance sentimentale dont il fait preuve et même de la frustration sexuelle qu’il accepte parfois afin de pouvoir se dédier à son œuvre : « Je mentirais si je disais qu’à ce moment-là je l’ai pas trouvée attirante et tout, mais c’était encore meilleur de la tenir à distance et j’étais prêt à mettre le paquet. Parfois je suis pas à prendre avec des pincettes. » (p.262). Cette résistance est un motif de fierté : le narrateur situe sa dignité dans sa capacité à ne pas céder à ses

pulsions. Plusieurs occurrences soulignent l'importance que revêt l'expérience et attestent aussi bien des vertus du renoncement adopté par le narrateur que des progrès réalisés au cours de son existence : « j'ai rien dit, j'ai fait comme si j'avais rien remarqué, y'a deux ou trois pièges que je sais éviter maintenant. » (p.51), « peut-être que cette lumière venait avec l'âge, quand on commençait à en avoir vu pas mal, que l'oeil s'est endurci et qu'il y a toute cette vie derrière, tout ce paquet d'années comme un mur où on peut s'appuyer. » (p.67). Le narrateur parvient ainsi à faire coïncider ses actes et sa volonté, à surmonter la faiblesse à laquelle sa nature humaine le prédispose : « ce que j'aurais dû faire, c'était de claquer la porte [...] mais je suis resté planté avec cette fille dans un monde de douleur, j'ai pas vraiment choisi et puis j'ai toujours été long à réagir, mon attitude m'a pas étonné. » (p.98), « à ce moment-là je suis devenu quelqu'un d'intelligent, j'ai fait demi-tour et je me suis tiré, j'ai claqué la porte sur cette histoire de merde. » (p.101).

« Il n'y a dans le monde que les hommes souverainement parfaits qui puissent connaître à fond leur propre nature, la loi de leur être, et les devoirs qui en dérivent [...] ils peuvent par cela même connaître à fond la nature des autres hommes, la nature de leur être, et leur enseigner tous les devoirs qu'ils ont à observer pour accomplir le mandat du ciel »

Confucius, *Maximes et pensées*

Cependant, si le narrateur de *Zone érogène* s'érige en modèle, c'est autant pour la capacité de résistance que lui confère sa posture que pour les inévitables échecs qu'il rencontre malgré tout. La sagesse tirée de l'expérience peut se révéler déficiente et la faiblesse naturelle reprendre ponctuellement le dessus : « Je me demande comment j'aurais pu faire pour ne pas m'approcher d'elle, je me demande si ça aurait servi à quelque chose [...] de me faire clouer sur le plancher, je suppose que non. J'ai pris un verre au passage et je lui ai amené. » (p.24), « Je me rendais bien compte que je jouais ma tranquillité contre une partie de baise et même ça c'était pas joué, c'était de la folie furieuse. Au fond, je suis un faible. » (p.55). La véritable exemplarité du narrateur réside alors dans l'acceptation et même la dérision dont il continue alors à faire preuve : « je riais de moi, de la manière dont toutes ces filles me possédaient »

(p.120). Le modèle instauré par l'œuvre se caractérise par son pragmatisme ; le renoncement transmis par le narrateur se définit par son réalisme et son accessibilité. Néanmoins, afin que le relativisme de ce renoncement conserve ses vertus, il importe, même dans l'échec, de conserver une part d'exigence et d'intégrité qui consistent à ne jamais nier sa responsabilité. Si penser que l'on ne succombera jamais est illusoire, user de ce constat pour excuser la faiblesse que le renoncement doit précisément servir à dépasser revient à céder au cynisme contreproductif : ce périlleux équilibre constitue un des centres de *37°2 le matin*.

Si le narrateur de *37°2 le matin* fait preuve d'un pessimisme démesuré en comparaison des autres narrateurs du début de l'œuvre, c'est également lui qui résiste le mieux et théorise le plus clairement la nécessité de cette résistance en dépit de son exigence : « J'ai souvent remarqué qu'on s'en tirait mieux dans la vie en évitant la facilité. Ça m'a jamais ennuyé de penser que j'avais une âme et que je devais m'en occuper » (p.241-2). Il explicite également la dimension morale de cette résistance qui confère à l'être humain sa dignité : « -Ça m'arrive de pas céder à mes envies, j'ai dit. Ça me donne l'impression d'être un peu libre. » (p.243). Il s'agit bien de dépasser sa condition humaine et triompher de toute force contraire à l'élévation : « Quand j'avais décidé de me lever, je m'étais traité de fou, une partie de moi avait essayé de me plaquer au sol mais je m'en étais débarrassé. Je me rendais compte à présent comme j'avais bien fait [...]. On regrette jamais d'essayer de se dépasser, c'est toujours bon pour le moral. » (p.258). Le narrateur est véritablement exemplaire dans la mesure où il s'affranchit de limites qu'il éprouve pourtant avec une acuité extrême dont il est le premier à souffrir ; il s'accomplit alors en modèle christique puisqu'il s'offre dans une souffrance humblement acceptée : « J'avais choisi de rester debout et de faire en sorte que ma vie ressemble pas à une poubelle. [...] C'était pas aussi facile que ça. Je crois que ma seule fierté dans cette vie, c'est que j'essaie de rester un type propre. » (p.277). Le récit de sa résistance possède d'ailleurs quelques accents religieux mâtinés d'un pragmatisme philosophique qui s'exprime par le biais d'images bien plus modestes : « il s'en est fallu de pas grand-chose [...]. Mais je me suis dit t'es un enculé si tu fais ça, tu mets ton âme à genoux pour une image. [...] L'homme n'est rien. Mais c'est cette conscience du rien qui fait de lui quelque chose. Ce genre de pensées me remontait à bloc, elle faisait partie de ma trousse d'urgence. » (p.243).

Si la tentation de la chair, à laquelle le narrateur de *37°2 le matin* est le seul à ne jamais succomber, demeure le symbole par excellence de l'épreuve, celle-ci est également rattachée à d'autres expressions plus traditionnelles de la tentation, comme l'appât du gain. Ces tentations plurielles restent étroitement reliées à une dignité qu'elles éprouvent sans cesse : « ça m'a jamais rien rapporté d'aller baiser à droite et à gauche, non, jamais rien. Je sais bien que tout le monde fait ça mais c'est jamais marrant de faire comme tout le monde. [...] Et puis ça fait du bien de vivre un peu en accord avec ses idées, de pas se trahir, de pas flancher au dernier moment parce qu'une fille a un beau cul ou qu'on te propose un chèque délirant [...]. Ça fait du bien de pas céder, c'est bon pour le moral. » (p.398-9). Le narrateur de *37°2 le matin* réaffirme autant la liberté humaine que la responsabilité dont cette liberté s'accompagne : l'œuvre réactualise la question du libre-arbitre, moins pour discuter de cette notion que pour en proposer un rappel à la fois encourageant et exigeant. Le narrateur réfute ainsi à plusieurs reprises l'existence pesante d'une fatalité insurmontable : « où était passée cette machine infernale qui nous broyait ...? » (p.346), « Il était écrit nulle part que je devais me relever et marcher d'un cœur léger vers la souffrance. » (p.441). Cette lucidité se redouble d'une conscience de la difficulté : une sagesse humaine, abordable, celle que l'œuvre entend transmettre, ne peut prémunir systématiquement de l'échec. Par son exemplarité, la narration se charge d'exposer avec honnêteté les limites de la posture tout en condamnant un emploi cynique et commode du relativisme : si l'offre philosophique est généreuse, elle est également ferme et ne tolère pas ses dérives.

Même au faite de sa gloire, l'instance narrative persiste à dévoiler ses failles et ses manquements : cette dynamique traverse et structure tout particulièrement *Maudit manège*. Pour autant, le narrateur du roman n'omet jamais de rappeler à son lecteur que le désespoir ne doit pas représenter une crainte et que le défaitisme ne constitue pas une voie envisageable puisque la rédemption est toujours possible.

« Tout homme qui dit : Je sais distinguer les mobiles des actions humaines, présume trop de sa science ; entraîné par son orgueil, il tombe bientôt dans mille pièges, dans mille filets qu'il ne sait pas éviter. »

Confucius, *Maximes et pensées*

Dans *Maudit manège*, l'instance narrative atteint le sommet de sa maîtrise mais également le faite de sa gloire littéraire. Ayant fait le deuil de Betty, le narrateur vit désormais avec son meilleur ami Henri, un poète qu'il adule malgré son absence de succès. Pourtant, le narrateur ne pourra s'empêcher de coucher avec Marlène, l'ancienne femme d'Henri, en dépit des conséquences de cet acte ; des conséquences que le narrateur anticipe pourtant. Il semble alors céder à une forme de fatalisme : « Plus ça allait, plus j'étais certain qu'on marchait vers l'abîme. » (p.74). L'acceptation du caractère inévitable de sa trahison tiendrait alors du bon sens (« il ne fallait pas être grand clerc pour savoir que toute tentative était perdue d'avance. », p.76) et il ne lui resterait qu'à ironiser sur la dimension prévisible des événements : « et comme de bien entendu » (p.81). Pourtant, suivant le précepte qu'il formule lui-même dans le roman précédent, le narrateur rappelle qu'il est l'unique responsable de ses actes : « plongé dans la plus belle connerie de ma vie. [...] J'étais saoul. Je ne cherche pas la moindre excuse » (p.77), « Une petite voix m'a crié N'Y VA PAS !! Je me suis pointé en sifflotant » (p.79). Comme le démontre également la fin de l'occurrence précédente, la dérision du narrateur n'est jamais dirigée qu'envers lui-même : « Je perdrais mon temps à essayer d'expliquer pourquoi je l'ai soulevée dans mes bras [...]. Pendant que j'y étais, je lui ai trituré aussi les épaules pour la décontracter » (p.82). La lucidité du narrateur l'enjoint de ne jamais se plaindre du déroulement des événements et celui-ci se contente de constater son propre sabotage : « j'étais une espèce de kamikaze » (p.82). Sa dimension christique est alors subvertie puisqu'il ne doit ses épreuves qu'à lui-même : « je marchais vers ma croix sans me retourner » (p.83). Il est le créateur de son enfer sur Terre : « les flammes étaient rouges comme le ciel [...] je voyais des flammes sortir de sa tête. » (p.78), « j'aurais été capable de vendre mon âme au diable » (p.83).

Maudit manège rappelle ainsi la profonde faiblesse humaine à laquelle aucune posture, aucune sagesse, aucune expérience ne peuvent pallier : « nous avons tous un défaut dans la cuirasse, une fente par lequel le démon peut glisser la main » (p.84). L'attitude du narrateur demeure exemplaire dans la mesure où cette exemplarité est devenue sacrificielle. Il renoue alors avec une dimension christique positive et son péché est offert au lecteur aussi bien pour illustrer la dangerosité de la tentation que pour rappeler l'immoralité condamnable du défaitisme face à la difficulté : « j'étais vraiment un salaud, peu importait de savoir si l'épreuve avait été au-dessus de mes forces, si j'avais eu la moindre chance de résister, peu importait de savoir à quel point un homme est maître de ses actes » (p.84). La faiblesse

humaine représente l'unique fatalité envisagée en ce début d'œuvre. Lorsque Gloria, la fille d'Henri et Marlène, punit le narrateur après avoir appris sa relation avec sa mère en étalant cette relation au grand jour, il reconnaît dans cette sanction la juste conséquence de ses actes : « -J'arrive pas à lui en vouloir... j'ai murmuré. J'ai l'impression qu'elle a obéi à un ordre venu d'en haut. [...] Et Gloria n'y était pour pas grand-chose. » (p.400). Gloria symbolise également une filiation problématique et ce dès le début du roman puisque son comportement fragilise la relation idéale entre le narrateur et Henri : « elle va finir par nous rendre cinglés, tu le sais aussi bien que moi. » (p.53). Cette filiation problématique souligne le véritable enjeu de l'exemplarité du narrateur : peut-on prétendre transmettre en dépit de ses imperfections ? La question paraît légitime alors que le narrateur prodigue à son lecteur des conseils que lui-même ne suit pas : « Si vous n'y prenez garde, on ne pouvait plus donner très cher de vous. Ces filles-là, il fallait s'en méfier comme de la peste, mais c'était tout ce qui m'attirait. Ma politique, en la matière, c'était de regarder sans toucher, et c'est une attitude dont je ne vanterai jamais assez les avantages à tous ceux qui veulent garder la tête froide. » (p.61).

L'exemplarité du narrateur est aussi humaine que la posture qu'il défend : faillible, il plie mais ne rompt pas. Ses succès en attestent, comme son refus de participer à une mascarade littéraire malgré la promotion qu'elle lui assurerait ou d'adopter le pessimisme d'Henri (« -Tu vois à quoi ça ressemble un entonnoir ? [...] Quand tu auras mon âge, tu seras arrivé dans le petit bout, il a enchaîné. Tu verras qu'il ne reste pas beaucoup de possibilités. », p.175) au moment de dresser à son tour le bilan de son existence : « par moments j'ai la sensation d'avoir fait le plein de ce côté-là. » (p.257), « j'ai une mémoire terrible pour tous les bons moments que j'ai vécus, personne pouvait m'enlever ça. » (p.439). Ces refus témoignent d'une capacité à ne pas se laisser submerger par le constat de la difficulté, une capacité nécessaire afin de conserver son intégrité et mener sa vie selon des préceptes choisis : « Mais existe-t-il quelqu'un d'assez malin pour éviter tous les pièges ? J'ai l'impression qu'on ne peut pas tout le temps lutter. » (p.140), « j'étais le seul juge de mes actes » (p.142). Le narrateur de *Maudit manège* et l'instance narrative des premiers romans en général incarnent cette lutte offerte au regard du lecteur : « chaque seconde était le champ d'une lutte infernale entre ma volonté et le K.-O final. » (p.209). Ces romans, si empreints de la personnalité de leur auteur, ménagent simultanément un espace de réflexion pour l'écrivain et d'interrogation pour le lecteur, invité à ne pas reproduire les erreurs du premier. Les monologues illustrent

parfaitement la nature double de cette adresse : « D'une manière générale, je m'en voulais de laisser le monde me toucher, me distraire, m'accaparer [...]. S'enchaîner au lieu de se libérer, voilà ce qu'on faisait, voilà ce à quoi la vie nous réduisait. [...] L'humanité est en train de basculer dans l'abrutissement général, qu'y a-t-il de plus facile à voir ? Es-tu décidé à te laisser faire ? Vas-tu continuer à gaspiller ton temps en lisant le journal, en écoutant la radio, en t'installant devant ta télé ? Vas-tu enfin te débarrasser de tout ça ?? Et te préoccuper de ton salut ? Ou bien préfères-tu creuser ta tombe comme le dernier des attardés et baver devant les vitrines du monde comme le dernier des glands ? Aiguise ton esprit au lieu de l'é mousser » (p.183).

Comme le pardon d'Henri le suggère, à condition de ne jamais abdiquer, une rédemption finale demeure toujours envisageable. Accepter ses faiblesses avec humilité tout en cherchant constamment à les vaincre : la vertu suprême de l'enseignement prodigué par l'œuvre réside dans cette tension éternelle vers le Bien. En dépit d'une exigence supérieure à celle de l'œuvre de Philippe Djian qui la réactualise, la philosophie asiatique traditionnelle encense elle aussi davantage la volonté de perfectionnement que la perfection en soi, inatteignable par essence. Dans ses *Maximes et pensées*, Confucius invite chaque être humain à « placer sa destination définitive dans la perfection, ou le souverain bien » (p.7) au cours d'une quête spirituelle qui constitue un devoir moral universel : « devoir égal pour tous : corriger et améliorer sa personne ; ou le *perfectionnement de soi-même* est la base fondamentale de tout progrès et de tout développement moral. » (p.11). Cependant, le maître chinois lui-même affirme qu'« il n'est donné à personne, pas même à ceux qui sont parvenus au plus haut degré de sainteté d'atteindre la perfection morale ; il reste toujours quelque chose d'inconnu qui dépasse les plus nobles intelligences sur cette terre. » (p.24). La vertu du perfectionnement réside dans le renouvellement constant qu'il induit ; cette capacité à progresser tout en continuant à se remettre en question afin de ne jamais endiguer cette progression, c'est elle et non une perfection illusoire qui caractérise et légitime l'enseignant : « Rendez-vous complètement maître de ce que vous venez d'apprendre, et apprenez toujours de nouveau ; vous pourrez alors devenir un instituteur des hommes » (p.96). En dépit des inévitables échecs, constater les progrès permis par l'expérience et l'adoption d'un renoncement mesuré ; sans jamais céder au défaitisme, admettre ses lacunes afin de renouveler sans cesse sa volonté de perfectionnement : voilà la résistance définitive, le parti pris de l'élévation ambitieuse contre l'inclination naturelle. Faciliter ce choix par l'enseignement et l'exemplarité : voilà

toute l'ambition de l'instance narrative en ce début d'œuvre. Avec *Échine*, nous allons maintenant pouvoir conclure cette étude de la sagesse ponctuelle exercée par cette instance narrative : à la lueur de l'idéal de perfectionnement, la nature ainsi que les enjeux de cette sagesse ponctuelle seront alors définitivement clarifiés.

Échine module le chant du cygne de l'instance narrative du début de l'œuvre, avant le début d'une dissociation véritablement amorcée par *Lent Dehors* (le narrateur ne s'appelle plus Philippe, il n'est plus écrivain, etc.) ; dans *Échine*, le narrateur est un ancien écrivain à succès qui se contente désormais de rédiger des scénarios de série B. Ce narrateur représente la version la plus expérimentée de l'instance narrative des premiers romans et son rapport au renoncement s'en ressent : bien que son détachement n'ait jamais été aussi grand, il ne verse jamais dans le défaitisme et sa maîtrise de soi est supérieure à celle des narrateurs de *Maudit manège* ou encore *37°2 le matin*. Il célèbre ainsi la moindre de ses victoires et, à travers elles, sa détermination à faire preuve de la résistance nécessaire : « Oh, rien de tel que remporter une petite victoire sur soi-même, de temps en temps. » (p.85), « il faut savoir se refuser certaines choses dans la vie et ne pas céder à tout bout de champ. » (p.190). Ces succès sont d'ailleurs explicitement reliés à sa grande expérience comme plusieurs occurrences en attestent : « Mais quoi de plus naturel que de connaître le prix des choses, ce serait tout de même un monde si à quarante ans on avait encore de la merde dans les yeux. » (p.66), « Avec l'âge on acquérait une bien meilleure maîtrise de soi » (p.147), « Heureusement, j'avais fini par comprendre que tout ne pouvait pas aller comme je voulais dans cette vie et m'épargnait ainsi une occasion de me geler stupidement la langue. » (p.237). Enfin, ces succès sont particulièrement nombreux dans ce roman, proportionnels à la sagesse accumulée au fil de l'existence fictive de l'instance narrative : « Maintenant elle avait l'air furieuse, mais à mon âge on en avait vu d'autres, il fallait bien que toutes ces années servent à quelque chose [...]. Je me sentais comme un seau d'eau qui regarde brûler une allumette. » (p.38-9), « j'étais content d'avoir pris de l'âge, j'avais l'impression de tenir nettement mieux sur mes jambes. » (p.346), « S'il y a une chose qu'on peut cultiver, les années aidant, c'est la force intérieure. » (p.390).

Pour autant, le narrateur ne se départit pas de son humilité et de son humour habituels. Son autodérision formule un rappel de sa faiblesse face à l'ampleur de la tâche : « En fallait-il du courage pour rembarquer une fille aussi jolie [...] je m'applaudissais sans réserve [...] j'étais

certain qu'un autre aurait flanché à ma place, d'autant que sa robe était fendue jusqu'au milieu du ventre, de la plus déloyale façon qu'il fût. » (p.242). Cette autodérision rappelle également la prééminence du libre-arbitre ; il ne s'agit pas simplement d'illustrer la difficulté des épreuves mais également de dédramatiser ces dernières. La distance humoristique établie avec ces épreuves illustre le détachement accru du narrateur : « Mais pour quelle sorte de superman m'étais-je donc pris, comment aurais-je pu songer une seconde que je pourrais tenir le coup et me ficher d'elle » (p.244), « Au fond ce n'était qu'une question de volonté. [...] Ah comme il est doux pour une âme de ne pas succomber à la tentation » (p.245). L'instance narrative est ainsi parvenue à un tel stade de maîtrise qu'elle peut figurer un idéal, incarner un absolu qui n'est pas sans rappeler celui de figures littéraires françaises traditionnelles comme Cyrano de Bergerac : « Bon sang, mais tu ne trouves pas ça beau de voir un type qui résiste ...?! / -Mais contre quoi, grand Dieu ...!? Contre *quoi*... ???! » (p.261).

De *Zone érogène* à *Échine*, l'évolution de l'instance narrative illustre les vertus d'un idéal de perfectionnement ; elle témoigne également de l'accessibilité de ce perfectionnement qui représente un idéal pragmatique. La sagesse ponctuelle dont les différents narrateurs font preuve est la manifestation de ce pragmatisme : elle évoque à la fois les possibles succès et les inévitables échecs dont l'alternance est acceptable tant qu'elle s'accompagne d'une tension vers le Bien. Le doute qu'expriment constamment ces narrateurs évoque quant à lui un perfectionnement continu et la lutte interne que ce perfectionnement nécessite. Exposer ce doute, c'est également s'interdire de transmettre une vision unique du renoncement : si l'honnêteté caractéristique des narrateurs leur prescrit d'admettre les risques de leur posture afin d'en prémunir le lecteur, ils refusent pour autant d'ériger le versant négatif du renoncement en objet de connaissance ou de transmission. Préparer aux épreuves, mettre en garde des difficultés ne doit pas revenir à diffuser le défaitisme combattu ; si le doute n'est jamais stérile dans ces premiers récits, c'est parce qu'il se cantonne à un humble aveu. La sagesse transmise par Philippe Djian réside également (et peut-être avant tout) dans ce refus de véhiculer le pessimisme que l'expérience incline à développer : afin de prétendre enseigner, il faut savoir laisser vivre. C'est ce que nous allons maintenant observer avec les cas de transmissions concrètes.

IV. 5) Le refus de décourager

Deux modes de transmission coexistent dans l'œuvre : d'un côté, une diffusion générale de la connaissance de l'écrivain à travers la narration, les thématiques abordées dans les récits ou encore la stylistique employée pour la mener ; de l'autre, une diffusion plus ponctuelle et spécifique qui s'opère dans les dialogues entre les narrateurs et les personnages secondaires.

En effet, l'instance narrative réserve principalement ses doutes au lecteur ; elle les exprime au travers de monologues internes à la destination double. En revanche, lorsque les narrateurs s'adressent aux autres personnages, ils s'astreignent le plus souvent à défendre une vision réconfortante de l'existence et ce en dépit de leurs propres accès de découragement : « -Est-ce que la vie a un sens ? [...] -Bien sûr, j'ai dit. Putain, bien sûr que oui ! » (p.165, ZE). Si, au cours de ces dialogues, les narrateurs ne cachent pas la difficulté et l'exigence de leur posture (« -Tu verras, j'ai dit, c'est pas toujours très facile de pas être aussi con que les autres. On peut pas être parfait. C'est trop fatigant. », p.370, 37°2), au bout du compte, leurs conseils se révèlent encourageants, stimulants : « Il faut que tu saches saisir ta chance, j'ai dit. » (p.446, 37°2). Leur bienveillance consiste donc à mettre en avant le versant positif de l'existence sans occulter pour autant son versant négatif : « Il faut reconnaître que de quelque manière qu'on s'y prenne, c'est chacun son tour ici-bas. Vous prenez le jour et la nuit, la joie et la douleur, vous secouez de toutes vos forces et tous les matins vous en avalez un grand verre. Eh bien, vous voilà devenu un homme. Ravi de vous accueillir, mon petit vieux. Vous verrez que la vie est d'une incomparable et triste beauté. » (p.393, 37°2). Cette bienveillance exige d'eux une transparence parfois pénible, qu'illustre par exemple le difficile aveu du narrateur de *Zone érogène* à la jeune enfant pour laquelle il se prend d'affection : « elle souriait, elle se donnait à fond dans tout ce qu'elle faisait, c'était un truc facile à comprendre. Bien sûr, en vieillissant, elle perdrait cette habitude, la vie lui apprendrait deux ou trois petites choses, oui dans ce monde il fallait pas faire le malin, il fallait essayer d'assurer » (p.43), « -Ça sera pas toujours comme ça. C'est plus dur que tu crois. » (p.46). Lorsqu'il s'adresse aux adultes, si son discours est sensiblement le même, son expression est beaucoup plus crue : « -Comment veux-tu traverser cette vie sans être brisé au moins une fois ? » (p.184). Plus largement, ces dialogues dénotent une volonté de préserver les apprenants d'une désillusion prématurée. Afin d'étudier cette fonction, nous nous appuyerons sur *Échine* et la relation entretenue par le narrateur avec son fils Hermann.

Bien que cette relation se construise sur de nombreux échanges ainsi que sur la sincérité de ces derniers, le narrateur refuse d'évoquer avec son fils les contingences de la vie d'adulte comme les problèmes d'argent qu'il rencontre pourtant régulièrement : « Je pensais à tout ce qu'il avait encore à découvrir, toutes les beautés insensées de ce monde, tous les grands secrets » (p.232). À plusieurs reprises, le narrateur se contient et s'empêche d'inspirer une négativité précoce : « j'ai immédiatement senti qu'il était arrivé à un âge où la vie allait s'occuper de lui sans demander mon avis et j'ai eu très envie de lui crier : MÉFIE-TOI, HERMANN, FAIS TRÈS ATTENTION MAINTENANT ...! » (p.111), « Je n'avais pas voulu le décourager, je ne lui avais pas dit en parlant des femmes : « Quoi que tu fasses en pensant leur être agréable, il y a toujours un risque. » » (p.270), « ce n'était plus mon avis depuis longtemps mais je ne la ramenaient pas attendu qu'il y a de ces vérités que l'on découvre toujours bien assez tôt. » (p.292). Pour autant, le narrateur ne se soustrait pas à son rôle de père et tâche de préparer au mieux le départ de son fils qu'il n'hésite pas à responsabiliser quitte à le désillusionner : « Ne crois pas qu'il me suffise d'apparaître pour que tout s'arrange. Je pouvais faire ça lorsque tu étais un petit enfant, mais j'espère qu'à présent tu sais à quoi t'en tenir... » (p.407). Il s'agit donc de dire sans décourager : le narrateur cherche un équilibre entre la prévention nécessaire et l'alarmisme dispensable. Pour cela, il n'hésite pas à feindre l'ignorance : « je crois que ce n'est que le *début* de tes soucis... [...] Il n'y a rien de très simple dans cette vie, quoi que tu puisses imaginer... [...] je voyais très bien dans quel genre d'histoire il avait pu se fourrer. J'en bâillais d'avance. / - Mais qui ça ...? fîs-je par pure bonté d'âme. » (p.178). Cet équilibre est nécessaire afin qu'il puisse dispenser son relativisme apaisant : « Je ne prétends pas qu'elle va aussitôt se jeter à ton cou et que tu vas t'en tirer aussi facilement, mais le gros de l'orage sera passé et le pire sera dans ton dos, voilà ce que je veux dire. Tu vas pouvoir reprendre ton rocher et te le rouler jusqu'au sommet. Enfin ça, personne n'y échappe... » (p.179).

La générosité de cette transmission se traduit également dans l'espoir de voir son prochain échapper à ses propres tourments et ceux-ci ne sont jamais souhaités autrement qu'avec ironie et légèreté : « Ah comme par moments l'on voudrait que pèle cette insolente jeunesse, comme l'on aimerait que leurs os grincent et qu'ils tâtent un peu à tous nos petits ennuis. » (p.134). Cet optimisme s'accompagne d'une acceptation dans laquelle réside peut-être le comble de la sagesse de l'enseignant : celui-ci doit prendre le risque de voir son apprenant reproduire certaines de ses propres erreurs, passer par des souffrances similaires afin qu'il

puisse également goûter aux mêmes joies. Le narrateur d'*Échine* choisit notamment de ne pas mettre en garde son fils contre le succès qui a pourtant causé sa perte et de le laisser profiter de sa gloire : « Hermann, je sais ce que tu ressens pour y avoir goûté [...] c'est la pire et la meilleure des choses qui puisse t'arriver mais n'y pense pas. » (p.357). Le narrateur demeure ainsi fidèle au principe d'alternance et applique son propre enseignement lorsqu'il décide d'observer avec confiance les errances sentimentales de son fils : « il grinçait avec son chagrin d'amour. « D'un autre côté, comme c'est bon d'être amoureux », me dis-je, enfin autant que je pouvais m'en souvenir. » (p.179).

Afin que le doute ainsi que le relativisme auquel ce doute est inhérent demeurent vertueux, l'instance narrative s'efforce donc de ne jamais ériger en modèle le versant négatif du renoncement contre lequel elle met en garde son lecteur : les narrateurs se chargent d'incarner les travers de leur posture et leur exemplarité réside moins dans une perfection définitive et inaccessible que dans une volonté sans cesse renouvelée, une capacité inépuisable à dépasser ses propres limites ; il s'agit de désenchanter sans décourager, d'insuffler un courage pragmatique dont la diffusion est symbolisée par les échanges entre les personnages. Cette quatrième partie nous aura donc permis de montrer l'importance d'un doute raisonnable et raisonné : le souci du progrès constant de l'instance narrative la conduit logiquement à ne pas asséner son discours tiré de sa connaissance et de son expérience afin que le lecteur puisse non pas simplement reprendre mais plutôt parfaire la posture qui lui est offerte. Du début de l'œuvre de Philippe Djian ruisselle un humanisme généreux et bienveillant, contenu dans cette humilité qui invite au dépassement ainsi que l'optimisme auquel tâchent de s'astreindre les narrateurs en dépit, parfois, de leurs sombres inclinations. Nous avons également observé l'importance d'une polyphonie aussi concrète que protéiforme dans l'élaboration de cette ouverture revendiquée de l'œuvre ; cette polyphonie symbolise l'acceptation de l'altérité par une instance narrative qui, pour revendiquer le droit d'enseigner, se prive de celui de sermonner.

Afin de conclure cette quatrième partie, nous montrerons que la structure même de ce début d'œuvre participe de son essence polyphonique en favorisant l'indécision : pour cela, nous allons nous concentrer sur l'étude de quelques excipits. Ces derniers subvertissent le développement romanesque et nuancent la nature implacable de son déroulement en y intégrant une hésitation, une suspension de nature profondément poétique.

IV. 6) Développements romanesques, suspensions poétiques

Les premiers romans intègrent une mention régulière du genre poétique. Dans un premier temps, cette mention paraît dépréciative, comme c'est le cas dans le premier roman, *Bleu comme l'enfer* : « Le poète [...] avait gribouillé tout un mur, il finissait d'encadrer son foutu machin rouge [...] les gens sont assez malins pour ne plus lire de poésie. » (p.210-1). On comprend rapidement que cette dévaluation repose sur l'insuccès commercial que les différents narrateurs associent à la poésie contemporaine : « Henri était un fabuleux écrivain, sûrement un des meilleurs de tous, mais il faut se lever de bonne heure aujourd'hui pour se vendre un bouquin de poèmes, la plupart ne savent même pas que ça existe encore. » (p.34, MM). Cependant, nous avons indiqué la méfiance voire le mépris qu'affiche l'œuvre envers cette notion de succès commercial. Dans *Maudit manège*, la relation entre le narrateur romancier et son meilleur ami poète résume le rapport complexe et ambigu qu'entretient l'œuvre de Philippe Djian à la poésie : un rapport à la fois admiratif et envieux, complexant et inspirant.

L'amitié de *Maudit manège* instaure une échelle de valeur littéraire diamétralement opposée à celle que constitue la réussite mercantile : « J'étais une espèce d'étoile montante dans le ciel littéraire, tandis qu'Henri en était déjà arrivé au stade du trou noir. » (p.34). Les rares critiques du narrateur envers la poésie allient toujours tendresse et légèreté (« Enfin ce que je voyais, c'était qu'un écrivain pouvait encore préparer le repas du soir, tandis qu'un poète, c'était tout juste bon à glisser les pieds sous la table. », p.7) tandis que celles d'Henri à l'encontre du roman sont autrement plus dures, Henri qui « pissait consciencieusement sur le genre romanesque » (p.7) : « À ce que j'entendais, le roman était une forme d'obésité cultivée par les gars dans mon genre » (p.8-9). Cette occurrence résume le reproche principal adressé au roman et dessine en contrepoint la principale vertu de la poésie : d'un côté la lourdeur, celle de la longueur, du développement, de la dilution ; de l'autre la grâce, celle de la fugacité, de l'éclat, de la suspension. De ce constat découle un rapport complexé du roman à la poésie : si le narrateur romancier admire les poètes qui « brillent d'une belle lumière » (p.9), cette admiration renforce également ses doutes au sujet de son propre travail (« J'espérais qu'un type qui écrit des romans envoyait au moins quelques étincelles, enfin j'en étais pas sûr du tout. », p.9). Le reflet renvoyé par le miroir poétique est explicitement décrit comme douloureux : « J'aimais tellement ce qu'écrivait Henri que ça me faisait mal »

(p.169). Idéal littéraire jaloué (« S'il m'arrivait de douter de ma propre valeur, je ne doutais jamais de celle d'Henri [...] et parfois je le regardais en louchant d'envie. », p.211), il transmue l'honnêteté de l'œuvre romanesque dont se revendiquent les différents narrateurs en une vulgarité roturière (« Peut-être qu'un romancier dans une assemblée des poètes, c'est comme un garçon d'écurie qui se pointe dans la grande salle du château », p.246) qui est celle d'un genre basement préoccupé par sa popularité : « Est-ce que j'écrirais si j'étais certain de jamais avoir un seul lecteur ? Lui, il en serait capable. » (p.303).

Pour autant, le narrateur parvient, comme toujours, à dépasser ses angoisses, ses limites et ses doutes. Grâce à son humilité, il transforme un rapport dégradant en une nouvelle occasion d'exercer son perfectionnement, ici littéraire : « Il n'empêche que la moindre ligne qu'il écrivait était toujours une formidable leçon pour moi. » (p.34). Non sans une certaine ironie, le roman assure alors le partage de ces images poétiques enviées : « C'est comme si le ciel avait envoyé un coup de poing sur la table !!... / -Une fois de plus, Henri avait trouvé la bonne image. Jour après jour, la poésie marquait des points [...]. Pour les autres, ce n'était qu'une saleté d'arbre qui s'était abattu sur le toit de la barque, qu'est-ce que ça pouvait être de plus ?... » (p.58). Le roman inclut même plusieurs haïkus, forme poétique qui représente chez Philippe Djian le plus haut degré de raffinement littéraire (« puis m'étant souvenu de quelque haïku, j'expirai voluptueusement, les yeux mi-clos, à moins que je n'eusse soupiré d'aise. », p.55, E). Leur insertion se révèle toujours pleine d'à-propos et permet d'illustrer certaines situations comme le refus du narrateur de céder à Véra : « Même devant sa majesté / l'épouvantail n'enlève pas / son chapeau tressé. » (p.143). Le narrateur et Henri conversent parfois par haïkus interposés ; il s'agit également de transmettre au lecteur les auteurs favoris, comme Bashō (p.246) ou Etsujin (p.334).

La subversion de la temporalité romanesque se fonde alors sur cette intertextualité littéraire syncrétique : l'importante part accordée à la poésie dans le récit permet de bénéficier de certaines de ses vertus au moment de clore ces récits. De par sa nature, l'excipit romanesque constitue d'ordinaire le moment privilégié pour effectuer un bilan auquel ont conduit les différentes péripéties du récit ; il est alors le lieu où le sens de ce récit se stabilise. Chez Philippe Djian, c'est d'abord tout l'inverse : les excipits du début de l'œuvre possèdent un caractère volontairement inachevé (dans plusieurs entretiens, l'auteur s'amuse de ce reproche qui lui a souvent été adressé) qui ébauche davantage une suspension qu'un achèvement. Cette

hésitation finale témoigne de la volonté d'ouverture d'une œuvre qui refuse d'arrêter définitivement son sens, jusque dans ses conclusions : l'excipit de *Maudit manège* illustre parfaitement ce principe d'indécision finale. Alors que Gloria est finalement parvenue à séparer le narrateur d'Henri ainsi que de Marlène, la dernière scène du roman narre l'intrusion du narrateur chez Gloria : après avoir évoqué de façon narquoise la jalousie et le désir de cette dernière envers lui, le narrateur la menace d'un coup de hache qui ne fend en réalité qu'une canalisation. Le roman se conclut alors sur cette brutalité spectaculaire sans qu'aucune conclusion n'ait été tirée de cet ultime évènement : la hache de guerre est-elle définitivement enterrée ? Le narrateur va-t-il pouvoir renouer avec Henri et Marlène sans que Gloria ne s'en mêle de nouveau ? Cet épisode ne constitue-t-il qu'une énième péripétie dans la relation houleuse qu'entretient le narrateur avec Gloria depuis le début du roman ? Le déroulement de celui-ci, la gravité croissante des tensions (Gloria finit par mettre le feu à la maison où s'isolent le narrateur et Marlène) menaient inéluctablement à cet affrontement final ; pourtant, le conflit ne semble toujours pas clairement résolu. Alors que le narrateur redescend l'escalier de l'immeuble de Gloria, portant dans ses bras une voisine âgée ayant assisté à la scène, l'ultime phrase cristallise cette indécision tandis que la stabilité précaire des personnages coïncide avec l'incertitude quant aux conséquences du dernier échange : « Nous tanguions légèrement, une marche après l'autre, malgré sa vieille main blanche qui glissait sur une rampe et ses chaussures antidérapantes à semelles de caoutchouc. » (p.443).

Cette incertitude finale, d'autres excipits, comme celui d'*Echine*, se l'approprient tout aussi bien. À plusieurs égards, ce roman est celui de l'apprentissage du deuil : deuil de l'être aimé disparu, deuil de l'enfant ayant grandi. Alors que le narrateur s'interroge toujours sur la viabilité de sa relation avec Elsie et sur sa capacité à endurer le départ de son fils Hermann, une de ses ultimes réflexions ébauche là encore une suspension du sens qui se double d'une suspension littéraire : « Nous étions vivants et la vie nous transperçait de part en part. Le chemin était bleu et illuminé malgré tout. [...] Le courage, la volonté, la force de continuer, la résolution de nos épreuves, toutes ces choses flottaient en l'air, à portée de la main. » (p.428). Les personnages sauront-ils s'emparer de ces vertus ? Comme nous avons eu l'occasion de l'observer au cours de cette partie, le roman rend aussi bien compte des possibles succès que des inévitables échecs : toute interprétation définitive semble dès lors impossible. Ces excipits subvertissent véritablement une des principales caractéristiques romanesques puisqu'ils induisent une incapacité finale à ordonner les évènements afin de dégager un sens

à l'existence : « Il avait joué avec un morceau de bois pendant que je lui parlais [...] s'en était servi pour se consciencieusement lisser un petit morceau de plage - et *tout* était là, l'illusion de pouvoir ordonner le chaos naturel, le mirage d'un monde appétissant et sans affres. » (p.410, E).

De même que ménager une place au doute favorise une remise en question saine et productive de la connaissance de l'œuvre, l'acceptation d'une certaine instabilité interprétative témoigne d'une volonté d'ouverture : le lecteur est ainsi invité à une élaboration conjointe du sens des récits qui lui sont proposés. Fonder un collectif littéraire moderne et actif représente une nécessité cruciale : ce renouvellement d'une communauté artistique intersubjective, Philippe Djian l'érige en ultime possibilité de résistance face aux dangers d'un autre collectif contemporain, la machine économique et sociale qu'il identifie comme principale responsable de l'irrésistible extension du domaine négatif du renoncement. L'édification de ce collectif littéraire repose alors notamment sur l'élaboration d'une intertextualité remarquablement riche et concrète qui constitue une des spécificités les plus notables de l'œuvre.

V. Collectif littéraire contre collectif social : le renouvellement d'une force intemporelle face aux menaces contemporaines

Au cours de cette première étude, nous avons régulièrement été amenés à évoquer l'omniprésence de la littérature au sein de l'œuvre ; si elles n'échappent pas entièrement à l'examen du doute, l'inscription dans une filiation littéraire à la fois classique et moderne et la transmission de cette filiation intemporelle contribuent à l'élaboration d'une communauté généreuse, profondément humaniste. Dans un premier temps, nous étudierons les modalités de cette élaboration avant tout axée sur une intertextualité permanente ; dans un second temps, nous aborderons les périls de l'existence moderne que pressent Philippe Djian et contre lesquels seule une entraide intersubjective prévaudra.

V. 1) Par-delà le doute : la transmission littéraire

Philippe Djian s'inscrit dans une lignée d'écrivains que son œuvre a pour vocation de promouvoir. Dans l'entretien *Entre nous soit dit* mené par Jean-Louis Ézine, l'écrivain déclare à propos de la littérature américaine : « Enfin des livres qui vous tendaient la main, qui avaient une odeur, que l'on trimbalait dans sa poche et que l'on faisait passer aux amis ! Enfin des livres qui donnaient envie de lire ! » (p.24). Il souligne la vertu de ces livres inspirants dont il ambitionne de prolonger la dynamique créatrice : « Je suis assez sensible à cette idée de « passer le flambeau », de tendre la main à ceux qui suivent. J'essaie de participer à cet exercice en transmettant l'énergie, le courage, le désir qu'on m'a donnés et qui se sont révélés les plus précieux cadeaux qu'on m'ait jamais offerts. C'est quelque chose qu'on ne peut pas garder pour soi. » (p.188). Perpétuer cette filiation artistique, généreuse et humaniste dont sa propre existence fut illuminée lui semble tenir d'une l'obligation morale qu'implique la réception d'un tel don. Pour autant, la manifestation de cette inscription dans les récits ne s'effectue pas sans une certaine autodérision : là encore, il s'agit de prévenir une autosuffisance contreproductive. Ainsi Philippe Djian évoque-t-il ironiquement son célèbre « chili con carne », dont la recette a été maintes fois discutée au cours d'entretiens, par l'entremise du narrateur de *Maudit manège* : « Un plat qui avait fait de moi une coqueluche littéraire, un plat que mes admirateurs dégustaient religieusement ! / -Pauvre idiot, je lui ai dit. Tu viderais pas une bouteille de mescal avec Lowry ?... Une absinthe avec Verlaine ?... Tu refuserais, peut-être, de partager son sandwich avec le grand Jack ?... » (p.334). L'instance narrative désacralise aussi bien sa propre personne que les grands auteurs qu'elle révèle ; elle matérialise ces derniers et en facilite l'accès au lecteur grâce au partage de détails triviaux qui les humanisent : « Putain, quand je pense que Kerouac roulait ses clopes d'une seule main... » (p.293, ZE), « je pensais à Fante et son diabète, Hem avec son foie malade, Miller avec ses jambes déglinguées. Ma douleur n'était-elle pas trop grande pour un simple scénariste ? » (p.376-7, E).

Plus prosaïquement, ces mentions permettent de convoquer les noms illustres et de dresser le portrait d'une famille littéraire qui concilie modernisme aux accents anglophones et classicisme français : « J'ai été comparé à Rimbaud, Bukowski, Céline, Kafka, Faulkner » (p.124, ZE), « Kerouac, Melville, Cendrars, Miller, etc. » (p.48, E). Si les narrateurs écrivains revendiquent la modernité nécessaire à l'accomplissement de leurs ambitions de partage (« ça

faisait assez Kerouac dans ses meilleurs moments saufs que l'autre était mort et entre-temps j'avais connu la navette spatiale, la récession mondiale et la période néo-rock. », p.49, ZE), ils ne dénigrent pas pour une conception littéraire plus traditionnelle dont l'exigence les anime (« C'est le sort, j'imagine, de pas mal d'auteurs classiques, je veux dire ceux qui finissent par y sacrifier leur santé, car bien sûr on a rien sans rien. », p.56, MM). Leurs prétentions sonnent dès lors moins sarcastiques (« Je fais partie des meilleurs. », p.78, ZE, « je me demande si tous les Grands sont comme moi », p.111, ZE) ; elles accréditent leur refus de céder à la facilité de l'éternel constat décadent selon lequel l'impossibilité d'une pratique d'écriture ambitieuse imputerait à l'époque (« on a fait deux cents bornes dans le fond d'une camionnette assis sur des sacs de pommes de terre, merde alors, je me demande comment il a fait Kerouac. / -Il a fait travailler sa cervelle, j'ai dit. », p.142-3, ZE). Cette alternance entre autodérision et assurance illustre parfaitement la fonction du doute chez Philippe Djian. Dans *Maudit manège*, c'est lui qui incite le narrateur écrivain à conserver son humilité caractéristique en dépit de son important succès commercial : « J'avais du mal à imaginer un Céline ou un Miller s'installer à un bureau sans qu'il en sorte quelque chose » (p.348). Ce doute est fécond puisque le narrateur le dépasse grâce à un humour qui se manifeste ici par une expression paradoxalement inspirée et singulièrement imagée de la stérilité créatrice : « J'étais comme un coureur à pied qui s'étale avec une crampe, un dompteur sans ses fauves, un océan sans marées, j'étais comme un Casanova sans ses couilles, un pauvre paralytique, une fiancée enchaînée. » (p.348). Cet amusement permet enfin au narrateur de se souder à sa communauté artistique : « il pue l'alcool ! remarqua Machin. / « Comme d'autres avant moi et non des moindres... » » (p.356).

Le véritable enjeu de cette communauté artistique à la nature multiple (classique et moderne, exigeante mais accessible) apparaît alors : transcender la vie pour vaincre la mort. Dans *Échine*, la lecture de ses auteurs fétiches permet au narrateur d'endurer plus aisément les épreuves qui parsèment son existence : « Par chance, le dernier John Fante venait de sortir et j'avais encore deux Gardner, un Algren, un Coover, deux Updike et un Pynchon d'avance. » (p.185). Son quotidien se retrouve illuminé de leur présence au point que celle-ci se matérialise : « Quoi de plus naturel qu'un type dodelinant de la tête quand il se trouvait en compagnie d'Henry Miller » (p.235), « Oh John, oh Ernest, oh Henry ...! » (p.377). Certains personnages permettraient même aux écrivains morts de se réincarner afin que ces derniers puissent apporter leur aide et leur expérience aux vivants : c'est l'intéressante hypothèse

qu'émet Mohamed Boudjedra dans son essai *Philippe Djian*. Selon lui, ces personnages se construisent sur les modèles identifiables d'écrivains renommés. Pour étayer cette hypothèse, il s'appuie notamment sur l'exemple d'Henri, le poète de *Maudit Manège*, dans lequel il reconnaît Henry Miller, que Djian révère et qu'il évoque entre autres dans *Ardoise* : « Cet Henri, poète, que Djian a affublé du prénom de Miller et affligé des mêmes maladies que l'auteur de *Nexus*, cet ami fidèle, à l'évidence, est aussi un tuteur. Les écrivains dans le monde de Djian sont ses tuteurs. Ils représentent la seule filiation possible. Leur enseignement est le seul que l'on puisse revendiquer. » (p.97). En définitive, l'appartenance à cette communauté permet de conjurer l'angoisse immémoriale de la mort : « ce serait la position idéale pour attendre la mort, ma foi en relisant *Le Bruit et la Fureur* » (p.145). En partageant son rapport subjectif à la filiation, Philippe Djian réactualise la dimension éternelle de la littérature et ressuscite les disparus : « Ah parce que tu crois peut-être qu'un type comme Richard Brautigan est *mort* ...?! AH AH AH...! » (p.48).

Cette filiation vitale établie, il s'agit dès lors de la prolonger : cette transmission réside au cœur des enjeux du début de l'œuvre de Philippe Djian, qui se construit comme une aide concrète offerte au lecteur. L'instance narrative va ainsi distiller dans son récit les citations et références qui lui prodiguent un soutien quotidien : « j'enfile une armure inviolable [...]. Par bonheur, cette petite phrase est aussi facile à se procurer qu'un paquet de chips, je l'avais toujours sous la main. » (p.72, MM). Ce faisant, il s'inscrit dans un mouvement de diffusion qui le précède et qu'il perpétue : « une parole de Dogen qui me revenait à l'esprit : « *Oublie ce qu'il y a de bon et de mauvais dans ta nature, oublie la force ou la faiblesse de ton pouvoir.* » (p.308, E). Ces citations et références s'effectuent selon différentes modalités qui se distinguent surtout par leur degré d'implicite. Les œuvres ou les auteurs peuvent être explicitement nommés : « J'étais assis dans le jardin et relisais tranquillement les dernières pages de *Moby Dick* [...] les dernières paroles d'Achab, tu sais quand il commence par annoncer : « *Je me détourne du soleil.* » (p.131, E). D'autres emprunts sont insérés sans que leur nature ne soit clairement mentionnée : « -Le ciel est par-dessus le toit, dis-je, si bleu, si calme... » (p.346, MM), « Loin de la fureur et du bruit » (p.365, MM). Enfin, certaines occurrences relèvent davantage du jeu littéraire : « que son nom reste accroché dans le ciel avec des étoiles et des guirlandes lumineuses » (p.380, BE), « Je partis aux alentours de 5 heures de l'après-midi. » (p.349, MM). Le procédé allie donc une grande accessibilité avec une certaine exigence.

Afin d'accentuer le désir d'inscription du lecteur dans la filiation littéraire, les narrateurs dépeignent régulièrement leur pratique de la lecture dont ils exposent les bienfaits. Le narrateur de *Maudit manège* vante ainsi les vertus d'une activité présentée comme un véritable idéal : « j'étais plutôt parti pour me payer Moby Dick. » (p.70), « J'ai relu les pages d'*Ulysse* de Joyce. C'était tellement beau. Je n'en demandais pas tant. » (p.184), « Rien qu'une petite cabane au fond des bois, quelques œuvres complètes et les plus belles heures du jour réservées à la contemplation. » (p.192). Cette pratique de la lecture est explicitement opposée à la mort : « Est-ce que la mort me saisira avant que je n'aie tout résolu [...] tous ces livres que je n'avais pas lus ? Je venais seulement de m'attaquer à Dostoïevski » (p.298). Elle entretient une discussion sans cesse relancée, une parole que les vivants actualisent en permanence : « Comme dirait John Irving » (p.442), « ce que John Fante appelle le *vin* de la jeunesse » (p.108, E). Enfin, les différents narrateurs recommandent fréquemment certaines lectures, de façon plus ou moins directe là encore. Certains conseils prennent la forme de suggestions adressées aux autres personnages qui le plus souvent font de ces suggestions des réussites effectives : « elle était allée chercher *Tokyo Montana Express* que je lui avais acheté la veille » (p.298, E), « J'en ai profité pour lire Harrison et De Lillo, tu vois, j'ai suivi tes conseils... » (p.57, LD). L'instance narrative ne s'embarrasse cependant pas toujours de ces précautions diégétiques : « vous avez le temps de lire *Ulysse* sans avoir à corner les pages. » (p.268, 37°2). Toujours dans son essai *Philippe Djian*, Mohamed Boudjedra associe très justement, ici à propos de *Zone érogène*, cette volonté de partage avec la générosité caractéristique de l'œuvre : « Un souffle pédagogique digne d'un petit maître « renaissant » parcourt ces pages. Comment témoigner à jamais de notre gratitude à l'auteur pour avoir su trouver en ce XXème siècle finissant perclus d'égoïsme assez de générosité pour conseiller, tantôt sur le ton de l'ironie et tantôt sur celui de la diatribe personnelle, de jeunes confrères inconnus ? » (p.39-40). Certains conseils de lecture traduisent plus clairement que d'autres une volonté de rapprochement par le biais de ce partage : « j'ai fleuri la maison avec le dernier Ian Tyson, chose que nous n'étions qu'une poignée à connaître entre parenthèses » (p.389, MM). La transmission de la filiation littéraire a pour vocation la création d'une communauté aussi altruiste que l'échange dont elle tire son origine.

Notre étude du recueil *Crocodiles* avait été l'occasion d'évoquer l'existence de cette communauté littéraire solidaire : dans la nouvelle *Six cents pages*, la douleur éprouvée à la perte d'un manuscrit réunissait deux écrivains qui se haïssaient pourtant de longue date. Dans

Une raison d'aimer la vie, la mort de Richard Brautigan unissait des millions d'inconnus (« Est-ce qu'on pense à ses millions de lecteurs », p.13) dont la mémoire collective assurait la survie de l'écrivain par la permanence du souvenir : « C'était comme dans cette nouvelle où il avait illuminé sa grange avec des ampoules de 200 watts... » (p.13). Si le narrateur de cette nouvelle présuppose de l'appartenance du lecteur à cette communauté (« Depuis, je ne suis plus le même. Je me réveille la nuit. Et vous non plus, vous n'êtes plus les mêmes, que vous en soyez conscients ou non. », p.12), celui de *Maudit manège*, dont la parution précède celle de *Crocodiles*, ménageait une ouverture au potentiel lecteur profane en lui adressant une de ces suggestions indirectes que nous évoquions précédemment : « on a appris la mort de Richard Brautigan, et le soir je me suis soûlé comme je l'avais encore jamais fait de ma vie [...]. Tout le monde se souvient de cette nuit atroce et des soirs sombres qui ont suivi pendant qu'on relisait *Tokyo-Montana Express* ou *Mémoires sauvées du vent*. » (p.40).

Cette conception commune de la littérature se révèle décisive dans l'établissement des rapports humains : c'est elle qui permet (ou non) d'outrepasser les différences. Nous avons par exemple mentionné au cours de nos études de *37°2 le matin* ou de *Maudit manège* le rapport globalement négatif aux maisons d'édition ; pourtant, le narrateur d'*Échine* entretient lui d'excellents rapports avec son éditeur (« Ah, j'imaginai que pour lui je serais toujours un peu son fils, quand bien même le dernier de mes livres serait passé au pilon. », p.238). Cette exception résulte d'une approche partagée de la mission éditoriale : « Je ne devais pas oublier tous ces jeunes écrivains qui ne subsistaient que grâce à lui. Peut-être s'en trouvait-il, parmi eux, qui s'en allaient devenir géniaux, peut-être même étaient-ils en train d'écrire leur grand truc » (p.25). À l'inverse, une absence d'affinité littéraire est rédhibitoire : « un type qui se méfiait de la littérature, qui aurait nettoyé une tâche de cambouis avec la dernière page d'*Ulysse*. » (p.18, MM). Derrière cette assertion volontairement caricaturale s'affirme plus sérieusement en contrepoint la possible osmose née du partage artistique : « nous avons mis au point une petite mélodie sur un poème de Jim Harrison » (p.342, LD). Cette dernière occurrence amorce notre étude de l'ultime degré de transmission de l'œuvre, que son extrême ambition rend plus incertain que les précédents : le passage du flambeau de l'écriture. Afin d'observer la façon dont l'instance narrative tente d'opérer ce passage, nous nous appuierons principalement sur la lecture d'*Échine* : dans ce roman, la volonté de transmission de la filiation littéraire s'y trouve particulièrement évidente et symbolique puisqu'elle constitue le centre de l'éducation que le narrateur offre à son fils Hermann.

Le narrateur d'*Échine* affirme en effet à de nombreuses reprises sa volonté de (littéralement) faire découvrir à son fils les grands auteurs qui l'ont marqué afin que ceux-ci puissent offrir au jeune homme cette même aide précieuse dont le père a déjà bénéficié : « J'avais réussi à lui caser tout Hemingway depuis le printemps dernier ainsi que le premier tome des œuvres complètes de Blaise Cendrars et j'estimais que c'était du bon boulot, qu'au moins ces choses-là, il allait les garder toute sa vie et qu'elles lui serviraient d'une manière ou d'une autre. Si tout se passait bien, je comptais lui présenter le grand Jack dès les premiers jours de l'été. » (p.133). Si cette passation s'effectue selon le mode opératoire habituel, avec notamment l'offre de livres, elle se retrouve ici particulièrement exacerbée, au point d'acquérir une dimension comique : « je m'amenais de temps en temps avec une pile de bouquins et je profitais que Gladys ait le dos tourné pour les fourrer dans la malle [...] Faulkner avait eu chaud mais je m'étais relevé en pleine nuit et j'avais réussi à caser Conrad et Melville à la place d'une paire de bottes - nous n'étions pas vraiment d'accord, elle et moi, sur cette notion de l'*indispensable* - et j'étais tout de même son père, j'avais quarante-cinq ans, Miller, Hemingway, Kerouac, le *Yi king* ainsi que les trois autres que j'avais sauvés in extremis, c'était quand même le strict minimum que je sache ...! » (p.431). L'humour permet de conjurer momentanément le doute habituel de l'œuvre, également nuancé par l'expression paradoxale de ce doute ; le choix d'une citation classique rappelle en effet la réussite séculaire de la transmission littéraire et débouche sur une réaffirmation de la foi du narrateur en sa communauté : « J'espérais qu'il allait y réfléchir. En cela je me bornais à suivre le fameux principe de Montaigne : « *Enseigner un enfant, ce n'est pas remplir un vase, c'est allumer un feu.* » J'avoue, entre parenthèses, que je ne compte plus les écrivains qui étaient mes compagnons de route, ni ceux qui surgissaient à mes côtés ne fût-ce que le temps d'une parole et qui avaient illuminé ma vie, oh et ceux qui m'avaient tendu la main, ceux qui avaient trouvé les mots pour me soutenir, ceux dont la voix m'avait guidé lorsque j'étais perdu et ceux qui ne me quittaient plus, qui jour après jour me redonnaient des forces. » (p.265). Le renouvellement de cette foi conduit le narrateur à expliciter cette idée de passation alors que son propre rapport à l'écriture s'est considérablement dégradé au fil des romans : « Ce que j'aimais en eux, c'était le fantastique espoir qu'ils représentaient et j'estimais que lorsque l'on tombait en chemin, ainsi que ça m'était arrivé, il fallait se débrouiller pour repasser le flambeau. » (p.64).

Le doute ne se retrouve pas pour autant définitivement congédié et cette passation ne s'effectue pas sans heurts comme en attestent les premiers refus que Gladys, la petite amie d'Hermann, oppose au narrateur lorsque celui-ci s'échine à lui transmettre sa philosophie de vie : « -Ah *surtout* ne viens pas te mêler de ça ! Et garde tes conseils à la manque, tu seras gentil. » (p.181), « « Regarde comme la vie est courte... » ai-je dit à Gladys [...]. Mais j'ai eu l'impression de cracher face au vent. » (p.185). Cependant, le roman se clôt sur plusieurs réussites finales alors que le narrateur parvient enfin à convaincre Gladys de la justesse de sa vision du monde et de l'utilité de la posture qu'il lui propose : « pour répondre à ta question, je crois que cela peut marcher si l'on est disposé à y mettre le prix [...] il vaut mieux ne pas *trop* vouloir quelque chose. Enfin si tu ne peux pas t'en empêcher, je te conseille de n'avoir *qu'un seul désir* et de t'y tenir. Normalement, ça devrait marcher. [...] Mais n'oublie pas que c'est n'en avoir aucun qui est la Voie. » (p.343). Surtout, le narrateur renoue une ultime fois avec l'écriture le temps d'offrir à Hermann le texte qui lui permettra de devenir un artiste à son tour : « j'avais pondu quelque chose d'assez peu banal, en fait j'avais travaillé d'arrache-pied [...]. C'était du bon travail et je le savais [...]. C'était la plus belle histoire que j'avais jamais écrite. Le meilleur scénario qu'on avait vu depuis longtemps à mon avis. C'était aussi un cadeau pour Hermann et j'y avais pensé à chaque minute, les mots que j'écrivais et qui sortiraient de sa bouche. » (p.424).

Indirectement, le narrateur d'*Échine* (et à travers lui Philippe Djian dont les dires en entretien font écho aux pratiques d'écriture de ses différents narrateurs écrivains) livre alors également au lecteur de précieux conseils d'écriture dont la nature particulièrement concrète incite à les considérer comme autant d'invitations à s'inscrire dans une tradition qu'ils contribuent à rendre accessible : « Je travaillais à la cadence d'Hemingway, jamais plus de cinq cent mots par séance, c'était la bonne école » (p.370). Enfin, ces conseils se conjuguent au dévoilement décomplexé de la pratique d'écriture et à la désacralisation de la littérature en général puisque l'instance narrative met un point d'honneur à rappeler qu'à condition de passion et de rigueur, l'écriture d'un chef-d'œuvre est à la portée de chacun : « Quand le miracle arrivait, on voyait un gars se lever et aller vous écrire *Cent ans de solitude*, *Le Choix de Sophie* ou *Le Monde selon Garp*. » (p.291, MM).

Élaboration d'une filiation simultanément classique et singulière, transmission de cette filiation mais également du flambeau de l'écriture... Si l'instance narrative accorde tant de soin à instaurer une communauté littéraire accessible et à mettre en exergue les bienfaits de l'appartenance à cette communauté, c'est que celle-ci constitue l'ultime rempart contre un danger contemporain dont les premiers récits de Philippe Djian alertent avec une avance et une justesse remarquables. Le collectif humaniste et généreux auquel l'auteur convie son lecteur doit permettre d'offrir à ce dernier une riposte effective face à l'agression continue d'un autre collectif, aliénant celui-ci, miroir fidèle d'une époque marquée par l'avènement d'un système économique immoral et d'une mondialisation destructrice : le collectif social, vecteur privilégié du versant négatif du renoncement.

V. 2) Le danger ambiant

« J'abandonne sur une chaise le journal du matin, / Les nouvelles sont mauvaises d'où qu'elles viennent »

Déjeuner en paix, Stéphane Eicher (paroles de Philippe Djian)

Au cours de cette première étude, nous avons indiqué à plusieurs reprises la nécessaire modernité d'une œuvre qui entend réactualiser une philosophie antique et un échange littéraire intemporel afin que son lecteur puisse s'appuyer sur ces derniers au cours de son existence. Cependant, cet ancrage dans l'époque contemporaine s'accompagne d'un revers conséquent ; à ce sujet, nous ne saurions trop insister sur la dimension visionnaire de Philippe Djian qui annonce tout un pan d'une littérature à succès dont Michel Houellebecq deviendra par la suite le chef de file. Une dizaine d'années auparavant, Philippe Djian cernait déjà la nature problématique d'une inscription dans une ère marquée par le libéralisme mondialisé et présageait des effets destructeurs de l'intrusion de la logique capitaliste au sein d'une œuvre littéraire qui s'y rendrait poreuse ; dans ses premiers récits, il établit donc un certain nombre de normes thématiques sur lesquelles s'appuieront les écrivains français contemporains qui lui succéderont et prendront eux aussi le parti d'inscrire leur récit dans un présent réaliste. Cette inscription et ces normes thématiques qui en résultent diffusent un pessimisme et un

défaitisme propices à l'essor d'un renoncement négatif contre lequel l'œuvre de Philippe Djian entend pourtant lutter, un paradoxe que nous allons maintenant aborder à l'aide d'un premier cas précis : la mise en place de ce que nous nommerons le sentiment de danger ambiant.

Dès les premières nouvelles, comme *J'ai enfoncé tous les autres (50 contre 1)*, l'ancrage dans la société contemporaine s'accompagne en effet d'une impression de menace permanente : « Les gens cavalaient dans tous les sens [...] je savais bien qu'il s'agissait pas d'un exercice anti-aérien » (p.22). Jusqu'à l'architecture moderne dans laquelle s'établit le récit semble contenir la promesse d'un péril invisible : « C'était le coin des magasins chics, des cinés, des banques, un de ces coins irréels et sans pitié où une envie de pisser pouvait se terminer en catastrophe. » (p.22). L'époque de Philippe Djian est celle de la crise économique mondiale permanente dans laquelle baignent les personnages des premiers romans, comme ceux de *Zone érogène* : « c'était une soirée à se faire du fric et il en fallait, on nageait en pleine crise » (p.128), « Il fallait donc se faire une raison, après toutes ces années la Crise était toujours là et à ce que qu'ils disaient on filait tout droit à la catastrophe. » (p.170). Le sentiment de danger ambiant provient de ce spectre vague (« la Crise ») dont les conséquences s'avèrent pourtant très concrètes : « On est tous sur la corde raide, en ce moment... » (p.286, 37°2). L'imaginaire de l'auteur est également marqué par un autre spectre : celui de la guerre (à titre indicatif, les premiers romans de Philippe Djian paraissent peu de temps après la fin de la Guerre Froide ou encore de la première intervention des Etats-Unis en Irak). Le sentiment de danger ambiant naît également de cette impression qu'un conflit de grande échelle menace la paix fragile dans laquelle vivent les personnages : « La nuit était silencieuse et douce, pas de bombardiers dans le ciel, pas de missiles ni d'éclairs de feu à l'horizon » (p.171, ZE).

Philippe Djian s'intéresse également aux moyens de diffusion de ce sentiment de danger ambiant, à savoir les médias, et en particulier la télévision. Les nouvelles que lisent les narrateurs sont systématiquement mauvaises : « tu viens de lire le canard, le monde est couvert de sang » (p.119, 37°2), « J'ai pris des nouvelles du monde et comme d'habitude, ça n'allait pas très fort. » (p.152, MM). Surtout, ils sont marqués par les images des conflits qui hantent leurs esprits : « Je voyais ces putains de guerre à la télé, je flippais avec ça » (p.72, BE). Cette évocation d'une propagation oppressante se redouble d'une critique du capitalisme mondialisé dans lequel se contextualisent ces conflits : « le journaliste donnait

des nouvelles du monde, il y avait pas un coin où les gens faisaient autre chose que s'entre-tuer ou conclure des marchés » (p.256, BE). Le paradoxe naît alors de cet ancrage revendiqué dans un réalisme menaçant pourtant décrié et à propos duquel l'œuvre prône un écart qu'elle-même ne réalise pourtant pas comme l'illustre le narrateur de *37°2 le matin* dont nous avons relevé la conception particulièrement sombre de l'existence : « des histoires t'en lis pas assez tous les matins en ouvrant ton journal ...?! [...] t'as pas envie de respirer mon gars ? » (p.344), « dans ce monde, la folie est pratiquement générale, il se passe pas une seule journée sans que la misère de l'humanité s'étale sous vos yeux » (p.367).

C'est donc en dépit de ses propres recommandations que l'instance narrative se nourrit d'un imaginaire moderne mortifère qui contamine jusqu'à la singularité de son expression ; le procédé affecte notamment les figures de style que privilégient les différents narrateurs pour effectuer leurs descriptions, comme les comparaisons dont regorgent les premiers romans. Les occurrences caractéristiques pullulent : « aussi facilement qu'un sous-marin atomique » (p.234, BE), « son corps irradiait comme une pile surchargée » (p.334, BE), « le truc se gonflait comme un champignon atomique » (p.335-6, BE), « ses yeux brillaient comme des pastilles d'uranium » (p.90, ZE), « comme des bombes roses et molles » (p.127, ZE), « comme des torpilles argentées » (p.265, ZE), « comme des sous-marins atomiques » (p.330, ZE), « comme une bombe nucléaire » (p.26, 37°2), « chaudes et lisses comme des V1 » (p.105, 37°2), « comme un nuage atomique » (p.131, 37°2), « comme une torpille » (p.242, 37°2), « avec la précision d'une horloge atomique » (p.251, 37°2), « c'était comme si je m'étais offert un abri antinucléaire. » (p.268, 37°2), « plus rapide qu'une petite bombe » (p.292, MM), « avec son missile sol-air sur le dos » (p.297, MM), « Je me suis jeté sur mon café comme la pauvreté sur le monde. » (p.315, MM). D'un côté, l'œuvre littéraire esthétise cette négativité moderne ; de l'autre, elle l'accueille en son sein et prend le risque de participer à la diffusion de cette négativité : « Le monde était à feu et à sang mais comment en aurait-il pu être autrement ? Au fond, je haïssais les gens » (p.130, MM).

Le narrateur de *Lent Dehors* établit clairement le lien entre le sentiment de danger ambiant et la tentation de céder au versant négatif du renoncement : « j'ai pu avoir quelques nouvelles du monde, les guerres, les attentats, les famines... on aurait dit un catalogue de la souffrance étalé sur mille ans [...] et au bout d'un moment vous ne sentiez plus rien... » (p.186-7). Le détachement cède à une forme de déshumanisation immorale : « Ce n'était pas en écoutant

les informations [...] on ramassait des dizaines de morts dans les rues d'Alger - que l'on pouvait trouver matière à se réjouir. [...] Je pensais que les Russes et les Américains mettraient bientôt un point final à nos problèmes, aussi ne voyais-je pas l'utilité à me mêler de ces choses. » (p.382). Pourtant, si l'imaginaire du narrateur de *Lent Dehors* ne s'en retrouve pas moins affecté (« La moindre gerbe avait la taille d'une bombe atomique. », p.191), son humour et en particulier son emploi de l'ironie lui permettent de désamorcer le sentiment de danger ambiant en le tournant en dérision : « Les Russes sont à nos portes, les Juifs et les francs-maçons ont bradé tout le pays » (p.84), « pour le cas où une équipe de la CIA était cachée dans les herbes » (p.184).

En clôture de cette avant-dernière partie ainsi que tout au long de la dernière, nous reviendrons sur l'importance décisive de l'humour qui seul semble permettre de limiter la propagation du renoncement négatif. Nous venons d'identifier une première mécanique de cette propagation : l'élaboration thématique et stylistique d'un sentiment de danger ambiant obsédant. Nous allons maintenant compléter cette observation en revenant brièvement sur la conception singulière du travail chez Philippe Djian. Au cours de notre étude, nous avons identifié le travail comme un motif d'aliénation en opposition duquel l'instance narrative affirmait sa subjectivité ; cependant, l'intégration de la contingence économique comporte également un risque révélateur d'une possible aporie de l'œuvre.

V. 3) Le travail aliénant à l'ère du capitalisme triomphant

Dès le premier recueil de nouvelles, le milieu du travail en société libérale est dépeint comme un écosystème barbare et meurtrier. Dans *J'ai enfoncé tous les autres*, sa description s'accorde parfaitement au sentiment de danger ambiant et accentue le pessimisme et le défaitisme qui en découlent : « Ami, au-dessus de trois cent mille balles par mois, cette odeur de sang [...] La Paix a foutu le camp pour toujours [...] c'est le retour à la baraque, toute cette tristesse, les week-ends, les congés, la télé, ces moments où l'on ne fait rien que soigner ses blessures avant de repartir à l'attaque, s'habituer à la souffrance comme des chiens enrégés et maigres » (p.34-5). Le labeur moderne, symbolisé par le travail à la chaîne, est pénible et traumatisant : « -Je peux te raconter des boulots que j'ai faits en usine [...]. Maintenant il peut rien m'arriver de pire, j'y retournerai jamais. » (p.83, BE). L'instance

narrative décrète rien de moins que son incompatibilité avec la dignité humaine : « Quand je vois tous ceux de ta génération cavalier furieusement après un boulot et saliver comme des vaches devant LA SÉCURITÉ, je me demande si on ferait pas mieux de s'arrêter là. » (p.164, ZE).

C'est précisément à ce sujet que réside l'ambiguïté du discours de ce début d'œuvre, une ambiguïté qu'un bref retour sur *Maudit manège* suffit à expliciter. D'un côté, le narrateur y affirme la nécessité d'échapper à cette torture quotidienne que constitue le travail contemporain : « Mais quelle plus grande folie pouvait-on imaginer que de passer sa vie derrière un bureau ? » (p.167). Il subvertit à plusieurs reprises le rapport à ce travail en affirmant la possibilité d'une résistance effective et morale qui permet de renouer avec la dignité disparue (Henri et lui volent une partie de la nourriture qu'ils trient pour en donner à des enfants nécessiteux) et ménageant une ouverture humoristique dédramatisante comme lorsqu'il renverse plusieurs cartons sur son chef sous couvert de maladresse. Mais de l'autre, la trajectoire du narrateur semble indiquer que la volonté d'échapper à l'humiliation peut paradoxalement mener à une autre forme de résiliation dégradante : c'est ainsi qu'il finit par accepter une série d'interviews qu'il refusait d'abord catégoriquement (« Je n'avais plus envie d'avoir des ennuis d'argent [...] je voulais vivre vieux. », p.262). Le renoncement s'apparente alors à une capitulation d'autant plus préoccupante qu'elle paraît susceptible d'affecter la qualité du travail littéraire : « Lorsqu'on a connu ces instants de choix déchirants où il faut choisir entre l'un ou l'autre, payer la flotte OU l'électricité, on sait ce que signifie ne plus avoir de problèmes d'argent. [...] il n'y avait qu'à vendre quelques livres. » (p.289).

C'est là toute l'ambivalence d'une œuvre qui fait le pari d'intégrer en son sein ce qu'elle condamne afin de le dénoncer plus efficacement encore, comme la vulgarité publicitaire, symbole de la médiocrité capitaliste, qui apparaît particulièrement contagieuse : « C'était difficile de résister aux PRIX CHOCS PRIX COÛTANT PRIX PRIX PRIX SUPERPROMOTION FOU FOU FOU INCROYABLE SACRIFIÉ SACRIFIÉ SENSATIONNEL MIRACULEUR MIRACULÉ ENCULEUR MIRENCULÉ ENCULÉ ENCULÉ ZOB ZOB COUILLE QUÉQUETTE TON CUL TON CUL DONNE TON CUL » (p.169, BE). Soulignons qu'il s'agit là d'un pari résolument assumé par son auteur puisque dès ses prémices, l'œuvre témoigne bien d'une conscience de cette ambivalence périlleuse. Dans la nouvelle *J'ai enfoncé tous les autres*, la lucidité du narrateur le conduit aussi bien à

critiquer la nocivité de la société qu'à justifier les compromissions des contemporains y évoluant : « Je la comprenais un peu. Elle avait sa vie à défendre, toutes ces années qui essayaient de lui enfoncer la tête, les gens qui ne servaient plus à rien, la vie qui n'attendait plus » (p.38). La clairvoyance peut alors mener à un fatalisme (« leur force venait de politiciens incapables, corrompus, cyniques, méprisants, qui conduisaient au désespoir. [...] des salauds, des industriels, des banquiers, des flics », p.183, LD) qui ne demande qu'à s'étendre : « les filles sur le trottoir me regardaient et les mecs aussi, mais d'une manière moins agréable, surtout ceux qui n'attendaient plus rien de la vie et qui suffoquaient carrément derrière le pare-brise de leurs petites bagnoles pourries. » (p.139, ZE).

Pour l'heure, les récits ménagent cependant toujours un contrepoint à la négativité. Au cours de nos différentes analyses, nous avons pu observer le développement de deux contrepoints principaux : la polyphonie et l'humour. Le développement d'une polyphonie assure en effet l'intégration de trajectoires et de points de vue dont les divergences désamorcent le fatalisme à outrance ; l'humour garantit quant à lui une prise de distance et de hauteur avec un pessimisme et un défaitisme abusifs qu'il désavoue par la dérision. Dans la nouvelle *50 contre 1* du recueil éponyme, le narrateur affirme au moyen d'une parodie biblique la possibilité d'échapper au déprimisme né du sentiment de danger ambiant : il convoque et célèbre le cortège des anonymes qui se désintéressent des périls qui les dépassent. À travers eux, le narrateur réaffirme la viabilité d'un détachement sain : « Bienheureux ceux qui emmerdent [...] la semaine de quarante heures, la bombe à neutron, les multirisques [...] toutes ces foutues horreurs qui vous tartinent la gueule de miel et vous lessivent de fond en comble » (p.184). Dans *37°2 le matin*, la noirceur du narrateur se retrouve édulcorée par son ironie qui lui permet de renouer avec ce même détachement sain : « Je suis tombé sur les informations mais il se passait rien d'important. On était tous déjà plus ou moins morts. » (p.278). Son autodérision, elle, lui évite de se complaire dans ses plaintes ; les dangers modernes perdent alors de leur sérieux et leur réalité finit par s'estomper : « Je serais pas étonné si je vendais rien aujourd'hui, je suis une victime de l'économie mondiale. » (p.236).

Il semblerait alors possible de conclure en affirmant que la négativité chez Philippe Djian n'est jamais que temporaire : elle symboliserait une de ses fameuses épreuves dont les personnages finissent toujours par triompher après avoir éprouvé la validité de leur posture. En définitive, la littérature triompherait de la médiocrité de la société contemporaine en s'y

rendant perméable afin de la condamner sans pour autant risquer de se dénaturer. Dans *Zone érogène*, la moindre remarque réactionnaire du narrateur (« toutes ces bagnoles étaient chiantes, elles étaient même pas laides, ça reflétait bien l'esprit d'une époque, aveugle et terne. », p.191) est immédiatement contrebalancée par le déroulement du récit : juste après ce dernier constat, il déniche une Jaguar criarde, « un courant de folie. » (p.192). S'il condamne parfois la modernité (« -T'es une fille avec des idées modernes, j'ai dit... Mais tu peux pas savoir à quel point ces idées-là me font chier. », p.201), il s'y résout sans que cela n'affecte la qualité de son écriture : « En tant qu'écrivain, je suis heureux de vivre une époque où la plupart des gens sont cinglés, torturés par la solitude [...]. Ça me permet de travailler tranquillement mon style. » (p.222).

Pourtant, ce début d'œuvre comporte déjà les prémices d'une dégradation artistique que l'intertextualité houellebecquienne matérialisera et amplifiera ; avant d'aborder la question décisive des conséquences de l'intertextualité houellebecquienne, nous concluons notre première étude de l'œuvre de Philippe Djian par l'analyse de ces prémices. Cette dernière partie conservera la dynamique de la sous-partie précédente : à chaque menace d'un effondrement de la valeur littéraire, nous opposerons une des nuances que propose encore l'œuvre afin de souligner la permanence d'une résistance que les différentes manifestations de l'intertextualité houellebecquienne viendront précisément ébranler par la suite.

VI. Un édifice fragile

Au fil de notre étude des différents récits, nous avons eu l'occasion d'observer la méfiance de l'instance narrative vis-à-vis du succès : d'abord méprisé, ce dernier devient par la suite l'occasion d'éprouver sa résistance et de mesurer son intégrité. Pour autant, de par la dimension populaire fièrement revendiquée par les premiers narrateurs mais également du fait de l'inclusion de la réalité économique dans l'œuvre, l'instance narrative ne se situe jamais au-dessus des contingences pécuniaires : c'est ce que montre par exemple le cas du narrateur de *Zone érogène*. Bien qu'il condamne la pauvreté du désir matérialiste caractéristique de l'ère capitaliste, il éprouve des accès de fièvre consumériste incontrôlables : « je savais pas bien pourquoi mais en général ces trucs m'excitaient, toutes ces bouteilles,

toutes ces boîtes bien rangées il suffisait d'en prendre une et de l'envoyer dans le chariot, ça paraissait facile, sans limites, et je me sentais toujours fiévreux dans ces moments-là. » (p.16). Son refus de céder au désespoir (« en fin de compte je suis pas un type désespéré. », p.163), que nous avons corrélé avec le rejet du suicide (« Mais malgré tout, le suicide me tente pas. », p.47), s'apparente alors parfois à une forme de prosaïsme : « Chaque fin de mois, je me retrouvais au bord du gouffre mais j'étais pas le genre d'écrivain qu'on allait découvrir mort de faim dans une petite chambre obscure » (p.17). S'il affirme au lecteur ne chérir sa survie qu'afin de prolonger son œuvre (« j'avais pas le choix, je suis pas comme ces types qui se laisseraient mourir de faim plutôt que d'abandonner leur œuvre [...]. À plus tard mon petit roman chéri, j'ai fait avant de m'endormir, puisse le poing de mon talent défoncer le cul des mecs qui me forcent à t'abandonner. », p.204), la confrontation à la précarité constitue paradoxalement un terreau particulièrement fertile pour le renoncement artistique. Les fins de mois difficiles dont le narrateur de *Maudit manège* est coutumier (« Ces histoires de chèque vous transformaient la vie en un parcours de montagnes russes. », p.17) semblent le prédisposer aux concessions artistiques que le narrateur du roman suivant, *Échine*, multipliera : « Mon seul rêve c'était d'être mensualisé » (p.125).

Le début de l'œuvre tisse ainsi déjà la problématique de la difficile conciliation entre exigence créatrice et nécessité alimentaire. Dans *Lent Dehors*, Georges, un metteur en scène qui représente par ailleurs un modèle de rigueur et d'ambition artistiques, se voit contraint de monter des spectacles sans âme afin de subvenir aux besoins de sa troupe : « *Giselle*, c'est pour vous donner à manger, pour vous habiller et vous éviter de coucher dehors ...! Nom d'un chien, ces conneries ne m'amuse pas plus que vous ...! » (p.90). Mais ce début d'œuvre introduit également deux nuances fondamentales à cette prépondérance de la contrainte financière ; Philippe Djian y ménage en effet l'espace nécessaire à la subversion de cette contrainte ainsi qu'au développement de valeurs lui étant supérieures. Pour reprendre l'exemple du narrateur de *Zone érogène*, qui remédie à sa fièvre consumériste par le vol des produits qui la provoquent, l'amour passionnel qu'il éprouve pour Nina l'incline à dénigrer ses déboires monétaires : « J'ai perdu un mois dans les Îles sur ce coup là et une seconde fois j'ai vu s'envoler l'équivalent d'un magnétoscope haut de gamme [...] mais je m'en foutais complètement, la seule chose qui avait de l'importance c'était de baiser avec Nina le plus vite possible. » (p.134).

Pour autant, ces nuances sont impropres à évacuer entièrement le danger que représente l'argent pour une œuvre littéraire qui l'établit en enjeu primordial. Nous mentionnions en introduction de cette partie l'incarnation la plus notable de ce danger : le succès commercial. Si nous avons déjà abordé cette problématique, nous allons plus amplement revenir sur son traitement dans l'œuvre afin d'observer ses possibles conséquences sur l'intégrité de cette dernière. La sous-partie suivante se décomposera en trois temps qui suivront l'ordre chronologique de parution mais surtout l'évolution de l'instance narrative : ces trois temps se situent avant, durant et après *Maudit manège*.

VI. 1) Un succès menaçant

« -Souviens-toi d'une chose..., murmurai-je en refermant doucement la porte. *Plus vous remporterez de succès dans ce monde, et plus vous êtes vaincus.* Henry Miller. *Nexus.* »

Phillipe Djian, *Échine*

a. Le succès avant *Maudit manège*

Avant *Maudit manège*, les différents narrateurs écrivains se montrent intraitables au moment d'opposer réussite commerciale et qualité littéraire : ils énoncent fermement leur inconciliabilité. Dans *Zone érogène*, c'est ce qu'illustre le rapport entretenu à la figure hautement symbolique de « Z. », écrivain à succès que le narrateur méprise sans détours : « Z. Avait une grande baraque du même style que ses bouquins, d'une lourdeur épouvantable et sans le moindre intérêt » (p.321). La critique est expressément corrélée à la question des ventes : « ce trou du cul sans âme qui pondait des romans en trois semaines et qui tirait régulièrement à trois cent cinquante mille » (p.320). Elle est également rattachée à la médiocrité à laquelle aboutit le triomphe du capitalisme : « Ces mecs là étaient au goût du jour. C'est vrai qu'une époque a les écrivains qu'elle mérite [...] le thème de l'émission était : comment tirer à trois cent mille quand on a rien à dire et qu'on a ni âme ni talent et qu'on ne sait ni aimer, ni souffrir, ni mettre un mot devant l'autre sans que ça fasse penser à un bâillement. » (p.394, 37°2).

Les narrateurs opposent alors cette réussite déshonorante à leur propre insuccès dont ils tirent alors naturellement une grande fierté qui transparait des termes qu'ils élisent pour désigner leurs manuscrits : ces termes expriment à la fois l'affection qu'ils leur témoignent et la saine humilité dont ils font preuve vis-à-vis de leur travail. Ainsi, dans *Zone érogène*, le narrateur qualifie aussi bien les cocktails qui font son orgueil de « bidules » (p.132) que ses poèmes de « petits machins à la mors-moi-le-noeud » (p.135). L'ambivalence constitutive de ces expressions qui traduisent un honneur tiré de l'échec est visible dans le discrédit qu'ils permettent au narrateur d'exprimer lorsqu'il évoque les écrits des autres (« les trucs de Marc », p.231)... ou lorsque les autres évoquent ses écrits (« j'ai appris que ton truc allait bientôt sortir ? » (p.324). Chez ces derniers, le caractère vague des formules témoigne davantage d'une grossièreté qui va de pair avec la considération de la réussite commerciale : « Et c'est un truc qui marche, ça... Y a du fric à prendre ...? » (p.103, 37°2). Avant *Maudit manège*, les narrateurs écrivains répugnent à se plier aux simagrées nécessaires à la promotion de leur œuvre, ces exigences rabaisantes du système économique moderne que leurs contemporains paraissent eux accepter avec moins de peine : « Je me donne assez de mal quand je les écris, je trouve, pour qu'après on me laisse tranquille. Je fais pas le service après-vente. / -Ouais, mais n'oublie pas qu'aujourd'hui, les gens attendent que l'artiste fasse son petit numéro. » (p.172, ZE). En réaffirmant cette singularité, le narrateur de *Zone érogène* immunise son travail contre les influences extérieures qu'il décrète néfastes : maisons d'éditions (« merde, ils ont rien trouvé de bon à publier depuis dix ans ! » p.123), critiques littéraires (« il y a un article sur toi [...] j'ai réussi à le lire jusqu'au bout, ensuite j'ai envoyé valser le journal par-dessus mon épaule. » p.187)...

Pourtant, malgré son intransigeance apparente, même lui admet en creux un désir étriqué de confort : « C'est quand même con d'être un écrivain de ce niveau et de voir que la vie me réserve que des merdes » (p.221). Réussite artistique et réussite commerciale commencent alors à se confondre (« privé d'argent, privé de ces moments de bonheur intense que procurent quelques pages un peu chiadées. », p.221) et alors qu'il rencontre enfin un éditeur qui annonce le modèle mais peut-être aussi les compromis d'*Échine* (« Je crois en vous, Djian. », p.254), le narrateur apparaît irrésistiblement entraîné vers ce glorieux destin qu'il se faisait pourtant un point d'honneur de brocarder : « les dés avaient déjà roulé dans l'ombre [...] comme si je venais d'apprendre que j'avais raflé tous les prix de la rentrée et que des types se bouscuaient pour me signer des chèques. » (p.327). Ce destin, c'est dans *Maudit*

manège qu'il s'accomplit.

b. Le succès dans *Maudit manège*

Tandis que *37°2 le matin* s'inscrit dans la même dynamique d'affirmation progressive que *Zone érogène*, *Maudit manège* relate le récit de la consécration littéraire de l'instance narrative. Si le narrateur de ce roman conserve son humilité caractéristique, comme en témoigne l'emploi des termes habituels par lesquels il désigne ses manuscrits (« seulement des papiers », « des vieux machins », « Ce truc », p.54), sa confiance en lui et la valeur de ses écrits s'est depuis largement renforcée : « Je pensais que c'était ce que j'avais écrit de meilleur jusque-là et j'étais impatient de vérifier. » (p.40). C'est alors dans ce roman au cours duquel le succès du narrateur ne fera que croître que se retrouve particulièrement mise à mal la possibilité pour la littérature d'échapper aux enjeux commerciaux devenus une norme à l'ère du capitaliste triomphant : « -Enfin, vous est-il venu à l'idée que nous devions aussi savoir nous vendre ?... Nous ne sommes plus au XIXe siècle... » (p.142). Dans un premier temps, le narrateur semble pourtant aussi peu enclin que les précédents à sacrifier son exigence sur l'autel de la réussite : « pouvait-on renoncer à un rayon de soleil et se résigner à ne plus écrire que des merdes dans un style mou et sans vie ? » (p.36). Mais cette question va rapidement s'avérer moins rhétorique que prévu.

La question des ventes va en effet soudainement se muer en une véritable obsession. Introduite par Charles, un écrivain à succès qui ne jure que par le nombre de tirages écoulés de son œuvre (« je vais bientôt dépasser les deux cent mille avec mon dernier !... », p.45), cette obsession affecte de façon visible la volonté de l'instance narrative (« Ah, la vie devenait facile lorsqu'on atteignait de bons tirages. », p.277) au moment où sa propre apogée se précise : « Moi je n'avais pas les moyens de me payer des chemises de ce prix-là, pas encore » (p.51). Ce fléchissement de la détermination est explicitement relié au désir de se défaire de la contrainte économique étouffante évoquée dans la sous-partie précédente : « Par moments, il me semblait que la seule réalité de ce monde fût l'argent, et cette constatation m'arrachait des soupirs et me choquait profondément. Un écrivain devrait pouvoir se sentir l'esprit incroyablement libre, alors que je me trainais mes problèmes de fric comme un boulet. Quand j'entendais que des types tiraient à cinq cent mille, ma gorge se serrait. »

(p.128). Toutefois, le narrateur espère encore préserver sa singularité et échapper à l'évolution prévisible et navrante qui le guette : « Beaucoup d'écrivains sont atteints par cette maladie-là, et cette saloperie incurable continue de ravager nos rangs. J'espérais de tout mon cœur que ce n'était pas quelque chose qui s'attrape. » (p.140). Il recourt alors à l'un de ses remèdes fétiches : l'humour. Sa capacité de dérision, toujours intacte, lui permet de tenir en respect la menace que constitue la réussite (« J'avais tellement la trouille de devenir un écrivain à la mode que j'écoutais plus du tout de rock », p.123) et de retrouver la foi : « C'est ridicule de penser qu'avec deux cent mille lecteurs sur le cul on est un autre homme. On est rien de plus qu'une fiente de pigeon. [...] Aucun homme ne vaut plus qu'un autre dans la main du Tout-Puissant. » (p.395). La fatalité semble pouvoir être conjurée et le succès redevient un enjeu de résistance, une possibilité pour le narrateur de réaffirmer sa valeur en contrepoint : « dis-toi qu'un jour peut-être, un type écrira le roman de ta vie : « ... et jamais IL ne s'est soucié de ses problèmes d'argent, jamais IL n'a permis à ces détails sordides de venir l'importuner. » » (p.185).

Mais avant même l'apparition de cette obsession du narrateur pour la question des tirages, une première manifestation symbolique de son succès grandissant ébranle la fermeté de sa posture : les prix littéraires, qu'il commence à recevoir (« un de mes bouquins venait de recevoir un prix. », p.75). Si à ce sujet le narrateur applique également son autodérision habituelle (« comme ce n'était pas le Nobel, je m'en désintéressai. », p.388, « Mis à part le Nobel, je pouvais m'estimer heureux », p.433), cette dernière ne suffit plus et une aporie caractéristique du capitalisme se dévoile alors : dans une ère cynique où seul l'argent représente une valeur immuable, toute réussite artistique s'accompagne d'un soupçon, celui de la véritable intention de l'auteur. À ce sujet, le narrateur lui-même tient un discours ambigu : « Plus je refusais d'interviews, plus il s'en écrivait sur moi. [...] mon attitude se révélait payante au bout du compte. » Le doute qui le gagne alors ne tient plus de ce doute fertile que nous évoquions dans la partie précédente. Au contraire, il tend désormais vers une stérilité aporétique : « Tout ce qu'il y avait de meilleur en moi, toute mon énergie passait dans l'écriture, toutes mes idées, mais à quoi ça servait ? J'en faisais tout un plat avec mon style, mais qu'est-ce que ça voulait dire ? [...] est-ce que je sauvais des vies, est-ce que j'aidais des gens à s'en sortir ? Est-ce qu'un livre pouvait donner du courage, est-ce que des mots mis bout à bout pouvaient suffire à remplir une vie ? » (p.311).

La fonction de la filiation littéraire se retrouve alors elle aussi subvertie. Les citations permettent au narrateur de justifier son pyrrhonisme nouveau : « Je me sentais assez proche de ce que m'avait dit un jour Henry de Montherlant : « Jeune homme, mon succès est un malentendu. » J'avais bien peur d'être plus connu pour ma recette de haricots que la pureté de mon style. » (p.335). Si une autodérision salutaire reflue parfois encore (« Parfois, je me demandais sérieusement ce qui allait se passer si la mode basculait vers la choucroute, si j'allais retourner dans le néant. », p.335), les aveux toujours plus francs d'un renoncement artistique se multiplient : « Je n'avais pas eu le courage de refuser, ayant peur de briser définitivement ma carrière » (p.158). On assiste alors au phénomène de dissociation identitaire caractéristique de l'évolution en ce début d'œuvre. Ici, cette dissociation s'accroît en même temps que le succès (« je franchissais allègrement la barre des cent mille exemplaires. [...] J'avais la désagréable impression d'être assis sur une pente savonneuse. », p.309) et traduit une identification amenuisée de l'écrivain à son œuvre : « Je racontais qu'Il n'était pas là, qu'Il avait déménagé et que j'étais au courant de rien. » (p.309), « Le fameux écrivain au volant de la bagnole » (p.350). Cette dissociation se redouble d'une impossibilité de renouer avec la filiation littéraire positive qu'entendait promouvoir l'œuvre : « Où est-ce qu'il était celui qu'on appelait le nouveau Céline, le nouveau Kerouac, maintenant qu'on avait besoin de lui ? » (p.429).

Bien qu'illustrée par une trajectoire singulière, la mise en garde demeure extrêmement symbolique puisque l'aporie du succès réside également dans une discréditation de toute lamentation qui l'accompagne : « Difficile de parler de ses malheurs quand on tire à plus de cent mille » (p.311). La dérision du narrateur (« Pourtant... n'étais-je pas d'une rigueur et d'une fermeté incomparable [...] Est-ce que je les avais inventés mes cent cinquante mille lecteurs », p.359) se mue en une acceptation cynique de son imposture : « Elle avait lu tout ce que j'avais écrit mais ce n'était pas tant mon style qu'elle appréciait que les passages un peu chauds. » (p.437). La fin du roman entérine cette dégradation, de façon implicite d'abord : le narrateur cède aux sirènes mondaines qu'il méprisait tant (« nous pûmes continuer à discuter d'autres choses, tous les trois, des joies et des peines des gros tirages, du dernier livre d'Untel, des prétendus mouvements littéraires, potins, ragots, cancans... », p.331) et, alors qu'il se plie à ces frivolités au cours desquelles sa valeur s'effrite (« Ça les amusait de pouvoir parler à un écrivain, sans compter que celui-là on le voyait à la télé, c'était un vrai. », p.339), les réaffirmations postérieures de sa singularité paraissent dès lors hypocrites : « Je ne

tenais jamais très longtemps dans les discussions littéraires. » (p.360). Le doute s'enracine (« Qu'est-ce que j'ai branlé à part écrire quelques histoires ?!... », p.422), la dissociation atteint son paroxysme tandis que le narrateur cite avec une désinvolture inhabituelle... Philippe Djian lui-même et l'excipit de son premier roman *Bleu comme l'enfer* : « Comme disait je ne sais plus qui » (p.430). Les différentes trajectoires achèvent de peindre le succès en malédiction (« Lorsque j'avais enfin été édité, Betty était déjà morte. Et aujourd'hui que Dogelski m'annonçait un franc succès, Henri avait fichu le camp. », p.402) et le narrateur finit par admettre sa déchéance, rendue d'autant plus tragique qu'il la décrit sous les traits d'une transformation inévitable : « Contrairement à un bon écrivain qui doit tout donner à son roman, moi je ne donnais rien et je prenais tout, je venais uniquement satisfaire mon plaisir d'écrire et mon roman se tordait et gémissait sous mes doigts » (p.425), « avec l'âge, ça ne va pas en s'arrangeant, enfin pour ma part j'ai l'impression que chaque livre me pèse un peu plus. » (p.427). Cette déchéance, c'est dans *Échine* qu'elle se déploie.

c. Le succès après *Maudit manège*

Tandis que le succès de Philippe Djian lui-même ne fait que croître, la dissociation identitaire s'accroît ; c'est donc non sans ironie que Philippe Djian développe dans *Échine* un narrateur écrivain à la dimension autobiographique toujours évidente (« Quelques années plus tôt, lorsque j'écrivais des livres, les gens du cinéma avaient jeté un œil sur moi », p.8, « Avec une bonne vingtaine d'années de recul, je considérais d'un œil amusé la quantité de boulots que j'avais pratiqués avant de me mettre à écrire des livres. », p.108) dont la réussite appartient désormais au passé. Dès l'incipit, celui-ci expose la nature nouvelle de son travail d'écriture : « Il pouvait s'agir de deux ou trois malheureux feuillets destinés à finir dans un prospectus ou simplement de quelques lignes pour une agence de pub » (p.7). Les « scénarios » et « feuilletons-télé » qu'il rédige mettent à mal la singularité autrefois tant vantée : « rien de très original » (p.8). Bien que *Maudit manège* s'achève sur une note négative, le contraste est aussi saisissant qu'inattendu : si la honte gagne parfois le narrateur, elle est renvoyée à une simple altération, passagère et négligeable (« je rechutais de temps en temps [...] je regrettais de ne pas me balader avec un fouet, j'avais honte, terriblement honte de moi. Je désespérais un jour de me débarrasser de ce microbe. », p.28), et sa nostalgie n'a pour véritable objet... que l'importance révolue de ses tirages (« Je retrouvais ce sentiment

d'apaisement qui m'envahissait régulièrement lorsque Paul venait de m'annoncer qu'on passait la barre des cent mille. », p.354).

La dissociation identitaire constitue bien l'expression symbolique de cette regrettable transformation : elle est explicitement associée à la dégradation de la valeur littéraire, cette valeur même que les narrateurs écrivains précédents entendaient défendre et promouvoir. Dès les premières pages, *Échine* est saturé de théorisation d'une production médiocre mais rentable. Vulgaire « pisse-copie » (p.36) dévoué à son « gagne-pain » (p.20), passé « De l'écrivain à succès au triste pisseur de copie » (p.238), le narrateur développe avec un cynisme inhabituel ses nouvelles méthodes de composition qui se caractérisent par l'optimisation de la rentabilité : « J'attendais qu'on en arrive aux séries B. J'avais la réputation de faire du bon travail. Rien de génial ni de très personnel, mais ce n'était pas ce qu'on me demandait. Je devais me débrouiller pour que les trucs tiennent debout sans coûter trop cher et je m'y employais. » (p.8-9). La dissociation identitaire se précise alors que, pour la première fois dans l'œuvre, un autre prénom que celui de Philippe est attribué à un narrateur interne, prénommé « Dan » ; dans l'entretien *Philippe Djian revisité*, l'auteur confie à Catherine Flohic qu'il s'agit là d'un ancien pseudonyme dont il signait autrefois « des articles de seconde catégorie ». (p.67)... La comparaison qui introduit cette nouvelle identité assoit la nature dépréciative de cette évolution : « À présent, notre affaire était parfaitement rodée. [...] les contrats se bouscullaient, car le petit Dan était aussi régulier dans son boulot qu'une machine à saucisses. » (p.20). Le roman se construit alors comme une observation minutieuse et autocentrée de la décadence : « La Grande Époque n'était plus qu'un souvenir lointain. » (p.8), « Combien de fois avais-je pu lire que je ne valais plus rien, que j'étais un type fini. » (p.35), « Je m'étais pris pour un écrivain et le succès aidant j'y avais vraiment cru, jusqu'au jour où je n'avais plus été capable d'écrire une seule ligne (p.77).

S'il peut sembler paradoxal que Philippe Djian établisse une telle trajectoire au faite de sa propre gloire, l'écrivain anticipe en réalité un développement qu'il assimile à une fatalité en l'associant au vieillissement naturel : « Les autres étaient encore de jeunes écrivains tout à fait persuadés de leur talent et l'argent ne semblait pas les intéresser [...] je me souvenais comme il était bon et doux d'avoir la foi [...]. Je ne savais plus très bien à bien quel moment cette sensation m'avait quitté » (p.8) « Je trouvais tout naturel qu'un jeune écrivain répugnât à gâcher son talent avec le genre de littérature qui était mon pain quotidien. » (p.9). Cette

planification de l'inéluctable se redouble d'une inhabituelle fascination pour la déchéance : « J'éprouvais du reste un certain plaisir à voir mon nom dans les génériques, particulièrement à l'occasion d'un machin très mauvais. Autrefois, ce nom avait brillé sur le sommet de la vague. Quant à la place qu'il occupait aujourd'hui, j'étais le seul à pouvoir goûter la complète dérision. », « Il y avait encore une pointe de respect dans sa voix, mais j'espérais qu'avec le temps elle finirait par lâcher prise et me verrait tel que j'étais réellement. [...] Rien qu'un type qui avait baissé les bras. » (p.9). La métamorphose du rire qu'engendre cette fascination morbide traduit l'impuissance qu'un tel glissement induit ; autrefois légère, l'ironie se fait désormais grinçante : « j'avais contemplé mon œuvre en ricanant. » (p.33).

Cette déchéance est telle qu'elle affecte à rebours les romans précédents : elle incite à un soupçon rétroactif, celui qui guette toute production culturelle dans le contexte économique capitaliste. Dans *Maudit manège*, les auréoles du narrateur et d'Henri célébraient de façon imagée leur glorieuse condition d'écrivain : « nous descendions de la voiture avec nos auréoles sous les bras. » (p.58). Désormais, ces mêmes auréoles relèvent d'un vulgaire trucage que le narrateur, dans sa quête masochiste, insiste pour éventer : « j'avais rapidement fait disparaître certaines photos du mur, celle en particulier où j'apparaissais comme rayonnant d'un feu intérieur. Jouissant d'un éclairage habile, tout mon crâne s'y auréolait » (p.9). Philippe Djian subvertit également la dimension christique des premiers narrateurs : l'exemplarité de celui d'*Échine* réside (sur le plan artistique tout du moins) dans sa capacité à prévenir son lecteur du relâchement artistique et moral vers lequel toute existence semble incliner et que le contexte capitaliste favorise. L'ambition et l'exigence du narrateur d'*Échine* ont sensiblement été revues à la baisse et la conscience de l'inévitable disgrâce prévaut : « Mon Dieu, qu'est-ce qu'il ne fallait pas entendre, où se croyait-elle, sincèrement, s'imaginait-elle que nous écrivions quelque machin impérissable ...?! [...] Il fallait voir l'urgence, la rage désespérée qui semblait l'habiter dès que nous nous mettions au travail. Mais pour combien de temps ? » (p.60-1). Là encore, les conséquences de ce développement rejaillissent sur les écrits antérieurs. L'œil désabusé fustige leur prétention : « Sans compter que je n'entendais pas écrire un petit bouquin sans prétention, je te prie de me croire... Seulement voilà, j'avais placé la barre un peu trop haut. » (p.78). Les personnages secondaires participent à ce nivellement créatif, contribuent à la médiocrité artistique ambiante, contaminante : « Elle avait essayé le piano, puis la peinture et la littérature [...]. Maintenant c'était le cinéma. » (p.61).

Échine s'élabore ainsi comme une prédiction permanente du pire : le roman anticipe un essoufflement de la résistance au renoncement négatif qu'incarnaient les narrateurs et qu'illustraient leurs trajectoires, ce renoncement négatif que l'œuvre entendait combattre à travers eux. Si un essoufflement caractérise d'emblée le narrateur écrivain (« S'ils demandaient plus, je résistais vaguement, j'envisageais à voix haute de comptabiliser les heures supplémentaires. », p.10), ses péripéties l'accroissent sans cesse. Il refuse en effet d'abord la rédaction commune d'un scénario, projet dont sa soif d'indépendance le prévient naturellement ; le revirement est prompt : « Je faillis céder. » (p.10), « Je n'étais pas insensible à l'argent mais j'en gagnais suffisamment » (p.11), « Je résistais deux jours. Puis je reçus une lettre recommandée du service des impôts et j'appelai Paul pour lui demander d'arranger l'entrevue avec les Bergen. » (p.26). C'est ensuite un poste d'éditeur qu'il met un point d'honneur à refuser, ce poste (et le rapport à la littérature qu'il induit) pour laquelle les narrateurs précédents proclamaient déjà leur profond mépris ; ici, la résignation est d'autant plus marquante que le narrateur soulignait la dimension morale de sa résilience (« Si je n'étais plus capable de monter sur le ring, ce n'était pas pour accepter un boulot d'entraîneur. », p.88) mais également sa nécessité vitale (« je savais que m'asseoir derrière un bureau me *tuerait*. », p.132). Cependant, certaines occurrences annoncent déjà ce revirement, dramatiquement prévisible : « Il était d'usage à la Fondation de toujours me demander si je n'avais pas changé d'avis, à croire que ce n'était qu'une question de temps » (p.89).

Le narrateur multiplie donc les compromis symboliques auxquels le lecteur assidu de l'œuvre sera particulièrement sensible. Dans les romans précédents, la voiture représentait par exemple une liberté fondamentale : celle d'arpenter sans contrainte la fameuse route existentielle. Dans *Échine*, elle figure une énième compromission : alors que le narrateur se retrouve dans le besoin après que sa voiture a rendu l'âme, Marianne lui en offre une neuve. Persuadé que ce présent constitue en réalité une invitation déguisée à rejoindre la Fondation, il refuse d'abord et tire de cette résistance un motif de profonde fierté : « mettons que dans mon cœur il y avait quelque chose qui n'était pas à vendre et que je me permettais d'en faire tout un plat. Mais comment pouvait-on s'en tirer si m'on ne se sentait pas invincible de temps en temps, comment garder un peu d'espoir si l'on n'avait rien de *sacré* en soi » (p.256). Mais cette résistance se révèle à nouveau particulièrement éphémère : le narrateur réalise qu'il ne dispose d'aucun moyen de retourner chez lui et accepte finalement son présent à contrecœur.

Cette contingence, désespérante et humiliante, est de celles, particulièrement nombreuses dans ce roman, qui conduisent le narrateur à s'inscrire dans une filiation littéraire étonnamment sombre au regard de celle établie au fil des romans précédents : « Ainsi que le disait Nietzsche, il faut avoir le courage de voir les choses comme elles sont : *tragiques*. » (p.257).

L'échec programmé du projet littéraire conduit naturellement au renoncement négatif qu'il avait précisément pour vocation d'endiguer ; le lecteur devient alors le spectateur impuissant du déploiement de ce renoncement et des manifestations qui le caractérisent, à commencer par la stérilité de la lucidité qui l'accompagne. La conscience dont le narrateur fait preuve tandis qu'il s'abîme se révèle en effet fondamentalement inutile (« J'avais envie de me lever et de me tirer [...] c'était un sale tour que je faisais à mon âme, néanmoins je ne bougeais pas. », p.325) et l'observation dans le roman s'accompagne d'une passivité inhabituelle : « Au lieu de ça, j'observais la scène sans dire un mot. » (p.58), « Nous étions complètement estomaqués tous les trois. La scène avait été si rapide » (p.173). La polyphonie de l'œuvre s'estompe tandis que les différents personnages secondaires corroborent le constat de l'impuissance : « Elles étaient d'accord pour déplorer que la plupart des rênes atterrisaient fatalement entre les mains d'une poignée de salauds mais pensaient que c'était inévitable. » (p.126).

Une question s'impose alors : quelle légitimité conserverait une littérature qui finirait par favoriser la diffusion de ce qu'elle entendait condamner ? Le roman semble ménager en creux sa propre autocritique alors que le narrateur admet participer à la médiocrité générale fustigée dans les récits précédents : « La scène en question m'avait donné du fil à retordre et pour finir, je l'avais complètement loupée. Sans compter que les acteurs jouaient comme des manches. Richard voulait-il nous faire croire qu'on pouvait regarder une chose pareille [...] cette sinistre et regrettable série. [...] Heureusement que personne d'autre que moi ne regardait la télé, j'en étais malade de honte. » (p.56). Les réussites du début de l'œuvre se trouvent remises en question. Le doute, jusque-là fécond, se fait désormais plus profond, au point de menacer l'édifice littéraire dans lequel il s'enracine : « ce n'est pas tous les jours qu'un bouquin laisse des traces » (p.283). Il est la conséquence des compromissions que symbolise ici l'acceptation du poste d'éditeur, aussi corrupteur que prévu : « Elle pouvait éditer ce bouquin si elle en avait envie, au fond il n'était pas pire qu'un autre, et j'étais depuis

longtemps habitué à enjamber tout un tas de cochonneries chaque fois que j'allais m'acheter un livre, et ce n'était pas demain que ça finirait. » (p.301), « Je sentais que mes forces m'abandonnaient, j'en avais la nausée de ces bouquins à la noix qu'il fallait publier coûte que coûte » (p.370).

Les bénéfices du relativisme diminuent également tandis que ce relativisme se mue en un pessimisme devant lequel l'individu, désarmé, s'écrase : « Certains matins, je piquais littéralement du nez sur mes dossiers [...] « Danny, mais comme des millions de gens ...! » » (p.282), « je sentais parfois que la Fondation lui pesait. En fait, nous étions tous logés à la même enseigne. » (p.362). Le narrateur inscrit son renoncement littéraire personnel dans un mouvement bien plus vaste ; à travers lui, c'est de nouveau avec une certaine avance que Philippe Djian annonce l'émergence d'une veine contemporaine déprimiste : « Moi qui m'étais figuré qu'écrire un livre était ce qu'il y avait de plus dur au monde, je m'apercevais que chacun y allait de son petit machin [...]. C'était une bonne surprise lorsqu'un manuscrit démarrait autrement que par : « Il pleut. » (p.290), « Je tirais le store et barbotais avec mes manuscrits dans la pénombre jusqu'à l'heure de la fermeture. « Il pleut », etc. » (p.320). Enfin, le constat de l'inéluctabilité de cette capitulation supplée désormais la sagesse que tirait l'instance narrative de son existence fictive : « le type le plus intransigeant finit toujours par ajouter de l'eau à son vin [...] le type s'aperçoit un beau jour que sa liberté est un luxe inutile. » (p.281). Le roman assimile l'existence à une épreuve dont la longueur et la difficulté rendent déraisonnable l'espérance d'un triomphe indéfiniment renouvelé : « De mon côté, j'étais persuadé que la vie n'était qu'une suite d'erreurs qu'il fallait expier. » (p.18). Rappelant le terrible effort que constitue l'écriture (« le roman c'est comme si tu devais arracher du sol un bombardier », p.28), le narrateur interroge le sens et la nécessité du sacrifice qu'elle représente : « je pensais sincèrement que toutes ces années passées sur une chaise, toutes ces années sacrifiées au démon de l'écriture m'avaient brisé la colonne pour de bon et bousillé les vertèbres. Et encore n'était-ce que la partie apparente de l'iceberg. » (p.31).

Dans *Échine*, Philippe Djian se livre à un exercice d'anticipation particulièrement méticuleux puisqu'il prévoit jusqu'à la déception qu'un tel glissement engendrera nécessairement chez son lecteur : « Très douce, très chère Andréa, les gens qui croyaient en moi sont mon fardeau le plus terrible, ne le comprends-tu pas ? » (p.10). Quant aux récits suivants, ils constateront

les dégâts engendrés par cette redoutable menace que représente le succès : la trahison de l'instance narrative y sera toujours plus visible. Dans la nouvelle *Six cents pages (Crocodiles)*, le narrateur interne est un écrivain... doublé d'un éditeur, désormais objet du mépris autrefois éprouvé par l'instance narrative : « il me haïssait. J'avais écrit un article sur son dernier roman, quelques années plus tôt. » (p.22). Le roman *Lent Dehors* approfondira lui l'examen de la transmission opérée dans l'œuvre. Le narrateur, Henri-John, cristallise un glissement ; l'enseignement qui invitait à une remise en question saine et productive cède à une posture d'apprenant délétère dont la légitimité paraît devoir être profondément remise en cause : « Je n'étais pas un très bon professeur. [...] Ma classe ressemblait à une cité engloutie, peuplée de fantômes et de carcasses piquant du nez dans un courant d'eau tiède. [...] Leurs visages m'étaient à peine familiers. » (p.22), « Finir l'année était toujours pour moi l'occasion d'un agréable soulagement. » (p.109), « Je n'étais pas fait pour enseigner, et je le savais. » (p.405). Le narrateur redouble cette posture de la figure de l'artiste las et retors. Il devient alors particulièrement tentant de considérer certaines occurrences comme autant de clés de lecture : « Je m'étais exécuté [...] leur avais lancé un peu de poudre aux yeux en m'épargnant de réelles difficultés [...] jouant en deçà de mes possibilités » (p.189-90).

Si le roman réaffirme l'idée d'un succès dénaturant (« Est-ce que tu cherches à décrocher un prix pour ta belle écriture ...?! », p.40) et d'une résignation que l'âge ne peut manquer d'accentuer (« J'étais conscient que les problèmes devenaient plus complexes à mesure que je vieillissais », p.328), leurs conséquences y sont exacerbées : si la volonté du narrateur d'*Échine* était fluctuante, celle du narrateur de *Lent Dehors* est inexistante. Dès le début du récit, il trompe sa femme sans réelle motivation (« -Ah ! J'en ai rêvé, a-t-elle murmuré. / - Moi aussi, mais ça devait être un cauchemar. », p.31) et embrasse son irresponsabilité avec un flegme déroutant : « Je ne cherche pas à me trouver d'excuses. Je me fiche de savoir ce que d'autres auraient fait à ma place. Je sais que j'aurais pu tenir bon si je l'avais voulu. » (p.25). La polyphonie apparaît toujours moins opérante alors que toute approche divergente de l'existence se voit immédiatement pointée dans son ridicule : « l'air sentait si bon que, durant une seconde, j'ai souri comme un bienheureux, puis je me suis ressaisi. » (p.121), « je me suis demandé [...] s'il nous imaginait en train de remonter la route numéro 1 au volant d'une décapotable, riant et chantant et débordant tout simplement de la joie d'être au monde » (p.124). Enfin, la fatalité musèle instantanément toute volonté de révolte : « J'ai mis à profit ces quelques jours de solitude pour me laisser aller à ces effondrements auxquels je ne

pouvais rien [...]. J'aurais volontiers choisi un comportement plus digne si j'en avais eu les moyens. Je passais mon temps à me raisonner, à vomir le misérable apitoiement que mon sort m'inspirait, j'en démontais rageusement l'abject mécanisme mais j'y succombais de nouveau un peu plus tard » (p.122). La résistance est vaine et l'opposition contreproductive : « Plus je désirais m'élever et plus je m'appesantissais. » (p.235).

Le succès matérialise donc un pressentiment funeste, celui d'une dégradation littéraire irréversible que Philippe Djian semble promettre à sa propre œuvre... quand il ne redouble pas cette anticipation d'un constat plus direct encore des manifestations concrètes de ce péril. Dans *Entre nous soit dit*, un entretien mené par Catherine Moreau, c'est l'écrivain lui-même qui déclare : « Non, c'est moi qui lui appartient. [...] Disons, pour résoudre l'apparente contradiction, que le succès ne me monte pas à la tête, mais qu'il m'oblige, c'est évident. » (p.35). Si les propos demeurent mesurés, c'est qu'à ce stade, l'auteur prend toujours soin de ménager dans ses récits l'espace nécessaire à l'expression d'une nuance salvatrice : c'est ce que nous montrerons grâce à une brève étude d'*Échine*, récit sur lequel nous nous sommes beaucoup appuyé au cours de cette sous-partie consacrée au péril que représente le succès, ainsi que de *Lent Dehors*, dernier roman dans l'ordre chronologique de la sélection sur laquelle porte cette première étude.

Tout d'abord, *Échine* élabore les contrepoints classiques de l'oeuvre, à commencer par la tonalité humoristique habituelle. La dérision revêt ici une importance cruciale puisque c'est elle qui minimise le drame que constitue le nouveau rapport à l'écriture du narrateur : « Je crois qu'il s'agit de rajouter un épisode à la série *Je te suivrai jusqu'à la tombe*, je crois qu'ils n'ont plus envie de le voir mourir à la fin... » (p.106), « Dans ces conditions, certains liens se créèrent entre mon personnage et moi. Je le haïssais mais, par la force des choses, j'étais devenu son ange gardien [...]. Je me tenais prêt à lui greffer un cœur artificiel et même à lui faire du bouche-à-bouche. » (p.143). Ce dernier conserve toujours sa hauteur habituelle sur ses épreuves qu'il parodie volontiers : « tout juste si je ne grimaçais pas comme un martyr » (p.47). De même, la clôture du récit désavoue partiellement la trajectoire rectiligne de la dégradation littéraire du narrateur : celui-ci finit en effet par quitter la Fondation et renoncer à son poste d'éditeur. En dépit de ses problèmes d'argent et de santé, il renoue avec une sagesse salutaire : « Est-ce qu'un renard ne se dévore pas la patte pour s'échapper du piège ...?! » (p.377). Son amour pour la littérature ressurgit alors, intact, et la filiation artistique redevient

positive : « J'avais relu la correspondance d'Hemingway et quelques romans de Faulkner pour me débarrasser des mauvaises lectures que je m'étais envoyées durant toutes ces heures de bureau. » (p.382).

Surtout, le narrateur parvient régulièrement à observer son déclin sans que ce constat n'engendre chez lui la moindre amertume. Dans cette mesure, le détachement et le relativisme que lui prodiguent son renoncement demeurent bénéfiques et sa posture reste viable : « Nous restions un instant tous deux plantés dans la moquette, mais ne ruminant aucun sujet spécial à la vérité. » (p.8), « Au fond, ce n'était pas si terrible que ça de ne pas être un véritable écrivain, il y avait des choses beaucoup plus importantes dans la vie » (p.77-8). L'apprentissage se poursuit : « n'était-il pas nécessaire pour un homme que de prendre quelques leçons d'humilité ? » (p.9). Le narrateur conteste alors l'irréversibilité de sa déchéance : « J'avais beau être un type divorcé, un écrivain fini, un pisse-copie à demi alcoolique, le soleil continuait à briller pour moi. Peu importait que je perdisse mes cheveux, que mes reins fussent brisés, que la jeunesse m'eut abandonné puisqu'il m'arrivait encore de me sentir joyeux. » (p.36). Son existence se veut la preuve d'une rédemption toujours atteignable (« je me disais c'est bien fini, plus jamais tu ne pourras ressentir une chose pareille. Eh bien je me trompais. », p.37), jamais celle d'un échec inévitable : « Il refusait de me croire. Il était persuadé que son cas était la pire épreuve et que chaque partie était perdue d'avance. « Que dirais-tu, me disait-il, que dirais-tu d'un jeu où tu n'as aucune chance » » (p.156).

Pour autant, certaines occurrences entretiennent toujours une certaine ambiguïté. Le renoncement du narrateur oscille entre une indifférence saine et une démission qu'il contribue à banaliser : « Rien de sinistre, au demeurant. Rien qu'un type qui avait baissé les bras. » (p.9), « J'étais arrivé à un état où plus rien ne parvenait réellement à me toucher. » (p.127). Une même ambivalence caractérise son abandon d'une pratique ambitieuse et exigeante de l'écriture. D'un côté, cet abandon tient d'une acceptation sereine : « quelque chose s'était brisé en moi à un certain moment [...]. L'inspiration n'était que la partie visible de l'iceberg, j'avais perdu beaucoup plus que ça. J'avais longtemps cherché les raisons de ce châtement, passant et repassant ma vie au peigne fin, puis j'avais fini par admettre qu'il n'y avait pas de raison [...] et que le ciel pouvait vous tomber sur la tête sans prévenir et vous reprendre d'une main ce qu'il vous a donné de l'autre. » (p.186), « Je ne me sentais pas vraiment amer, au

fond. » (p.229). De l'autre, il témoigne d'une abdication teintée de lâcheté : « je n'avais plus le courage d'affronter tous les emmerdements de la vie quotidienne, du moins tant qu'il y avait une chance de l'éviter. Tout ce que je désirais, c'était de continuer à régler mes factures et j'étais prêt à subir quelques humiliations pour y parvenir sans trop de dégâts, j'avais choisi la Voie de la Facilité » (p.186).

En règle générale, les excipits des premiers romans de Philippe Djian élaborent une suspension, une ouverture toutes deux propices à la réaffirmation d'un optimisme que le déroulement des événements a pu mettre à mal ; c'est le cas d'*Échine* donc, mais également de *Lent Dehors*. Si le récit s'articule encore selon un principe d'alternance qui viendra nuancer la résignation du narrateur, au sujet de son enseignement par exemple (« Je crois que je n'avais encore jamais vu quoi que ce soit d'aussi désolant. », p.28, « Dès qu'il a posé ses mains sur le clavier, un sourire m'est venu aux lèvres car j'ai eu l'impression que tout rentrait dans l'ordre. », p.31), les véritables contrepoints se concentrent dans les dernières pages où deux figures sont tardivement opposées au relâchement artistique. Celle de Georges, d'abord, Georges qui, en dépit de la nécessité dans laquelle la troupe qu'il dirige se trouve fréquemment, s'interdit toute complaisance hypocrite : « Georges disait toujours ce qu'il pensait lorsqu'il s'agissait de la danse, quitte à jeter un froid en sortant brutalement de la salle après avoir déchiré le programme et balancé les morceaux en l'air. » (p.372). Celle de son fils Oli, ensuite, qui refuse d'offrir à son amante un rôle dont il la juge indigne. À cette occasion, le narrateur souligne la permanence d'une inflexibilité qu'il paraît toujours possible de transmettre : « Georges avait parfois ce genre de problème avec Rebecca, mais il ne lui a jamais cédé. Oli non plus ne plaisante pas avec ça. » (p.431).

Ces différentes résistances et alternatives contrediraient alors l'idée d'une dégradation artistique dont témoignerait l'œuvre de Philippe Djian et qu'elle instaurerait en fatalité ; en réalité, il semble qu'elles ne fassent que la différer.

VI. 2) La récupération, un spectre bien réel

La récupération du discours représente une hantise particulièrement prégnante dans le contexte d'une économie capitaliste dont la plasticité constitue une menace clairement identifiée : « l'Art n'effraie plus personne, aujourd'hui [...]. Nous vivons à présent dans un monde si avide de nouveauté qu'il absorbe tout ce qui se présente. » (p.289, LD). Face à ce constat, l'adoption du cynisme est aussi cohérente qu'immorale : qu'exprime réellement un auteur qui érige en tentation néfaste les adaptations cinématographiques auxquelles il a lui-même soumis plusieurs de ses romans ? (« Vous savez, ces types d'Hollywood téléphonent tous les jours !... », p.433, MM). Au fil de son succès grandissant, l'œuvre de Philippe Djian se transforme, de façon d'abord discrète mais incontestable ; nous allons maintenant étudier cette première mutation sensible de l'œuvre et nous interroger sur ses conséquences. Deux évolutions majeures la caractérisent : une accentuation de la tonalité classique et une saturation de certains procédés caractéristiques. La première se traduit par une métamorphose du style, la seconde par une porosité grandissante de l'objet littéraire ; toutes deux mettent à mal la singularité de ce dernier.

La lecture du second recueil de nouvelles, *Crocodiles*, paru entre *Échine* et *Lent Dehors*, facilite l'observation de l'évolution stylistique. La nouvelle *Six cents pages* regorge par exemple de termes empruntés à un lexique extrêmement soutenu, voire suranné, et le contraste avec la familiarité revendiquée des nouvelles de *50 contre 1*, qui précède *Bleu comme l'enfer*, est absolument saisissant : « Jadis » (p.26), « vipérine », « fuligineux » (p.27). Comment interpréter ce classicisme grandissant de l'œuvre ? Les premières occurrences se situent dans *Maudit manège* où l'intentionnalité du procédé est particulièrement criante : le narrateur y multiplie les tournures alambiquées et les emplois pompeux (et douteux) du subjonctif. Infatuation de l'instance narrative ou parodie d'un embourgeoisement littéraire au contraire ? En dépit des nombreuses occurrences, (« je ne prisse quelque plaisir à ce genre de situation. », p.17, « moi-même j'en fus surpris et j'eusse été incapable de dire si c'était bon ou pas. », p.49, « bien que j'exagérasse quelque peu », p.86, « de la tête j'en ai dodeliné », p.115), difficile de se prononcer à ce stade, d'autant plus que certaines de ces occurrences relèvent toujours d'une volonté de traduire l'influence anglophone (« abandonnant mes outils et mon assiette sale, et du mur la prise arrachant. », p.389).

De même, le roman suivant, *Échine*, regorge de ces emplois désuets qui oscillent entre affection empruntée (« et bien que je restasse sur la défensive », p.298, « je n'avais pas encore eu l'heur », p.336, « J'insistai pour que nous prissions un verre », p.350) et virtuosité parodique (« Peu importait que je perdisse mes cheveux, que mes reins fussent brisés », p.36, « oncques ne connut une telle intensité », p.75, « ouvrant mon blouson pour affronter la pénible moiteur céans. », p.212, « il m'abandonna son accoudoir sans que je l'en priasse », p.356). D'un côté, la permanence des tournures anglicistes témoigne cependant toujours d'une spécificité littéraire intacte : « tandis que j'émergeais et lentement levais les yeux sur son corps ruisselant. » (p.300). De l'autre, le classicisme de l'œuvre s'étoffe sensiblement, avec notamment l'apparition marquée du rythme ternaire : « mon ventre ramollissant, mes muscles s'atrophiant, mon souffle s'évanouissant » (p.32), « c'était les couleurs de la rue, c'était la présence des gens, c'était la transparence de l'air » (p.37).

Le roman suivant, *Lent Dehors*, ne se contente pas d'entériner cet ajout (« leur rose indien, les vert fluo, leur jaune phosphorescent », p.120, « ennuyeux, terne et débile », p.168) : il y adjoint une tonalité dramatique nouvelle, au degré difficilement saisissable. L'ensemble acquiert une certaine lourdeur : « Quelle stupidité, quelle vanité, quelle écœurante petite connerie humaine » (p.131), « quel pauvre truc sans goût, quelle désolation, quelle sinistre plaisanterie » (p.168), « Ne soyez pas ma honte, mon malheur et mon tourment. » (p.181). À plusieurs reprises, l'expression générale dénote même de ce pédantisme que redoutait précisément l'œuvre : « certains concepts dont la subtilité le plongeait dans un misérable abîme de perplexité auquel je préférerais l'abandonner. » (p.98), « Car il n'était pas question que je pose mon pied par terre, ne le pouvant, non plus que ne le désirant. » (p.134). La volonté de composition transparait de façon toujours plus ostensible (« Elles avaient des cris clairs, des dents blanches, des poses étudiées. [...] Ils avaient des yeux vifs, des dents blanches, des manières brutales. », p.192) et, surtout, elle coïncide avec une intrusion du poncif littéraire. Si, occasionnellement, la volonté de dérision demeure clairement identifiable (« refais moi le coup de la poésie des rues, du charme des rencontres et du tourbillon qui te saisit », p.131), cette intrusion ne se fait pas sans conséquences : le classicisme grandissant de l'œuvre débouche en effet sur un rendu de l'oralité du langage globalement moins convaincante. L'affectation nouvelle avec laquelle s'exprime le narrateur produit ainsi un certain nombre de dialogues ampoulés : « je n'ai guère de solution » (p.57), « fors la raison. » (p.125). Nous avons pourtant souligné l'importance de l'oralité et des dialogues dans

l'œuvre de Philippe Djian : leurs emplois spécifiques permettaient à l'auteur d'aboutir à ses fins (développement d'une relation de connivence avec le lecteur qui favorise la transmission). Un certain nombre de singularités stylistiques de l'œuvre s'effacent alors progressivement : c'est le cas de l'absence d'inversion sujet-verbe par exemple, qui favorisait un rendu plus vivant des échanges (« Sais-tu qu'il a l'intention », p.85). Dans *Lent Dehors*, cette évolution est clairement associée à une dégradation puisqu'elle est uniquement réservée aux personnages adultes du roman tandis que le récit de leur enfance est ponctué de dialogues qui laissent encore la part belle à une oralité travaillée dont l'on retrouve l'ensemble des caractéristiques habituelles : « Et à côté, je crois, c'est un couloir. », « -Ben qu'est-ce qu'il fabrique... [...] / -Henri-John, mais tu es encore là ...?! » (p.47), « *capisci... porca miseria!* » (p.62), « Il était con ou quoi ? » (p.67), « Bref » (p.156), « -C'est rien, j'te dis... / -Mmm, on sait ja... » (p.169), « -Sois gentiiil ...! » (p.293).

Il est donc possible de constater l'apparition des premiers signes d'un relâchement linguistique qui chez Philippe Djian correspond paradoxalement à l'emploi d'une expression plus formelle. Ce relâchement se manifeste également sous la forme plus évidente d'une indéfinition générale croissante : les emplois de la locution « etc », du nom « espèce » ou de l'adverbe « demi » se multiplient de façon significative (« une espèce de jardin », p.64, « à demi conscient » p.94, « À demi sorti » p.299, « à demi ricané » p.300, « à demi défiguré » p.344, « à demi inconscient » p.368). Selon les cas, la disparition ou la propagation de certains procédés paraissent donc devoir affecter la spécificité et même jusqu'à la qualité littéraire d'une œuvre (selon les critères de valeur établies par cette œuvre même) au succès toujours plus marqué. Là encore, la lecture du second recueil de nouvelles est édifiante. Dans *Hier était un grand jour*, les références littéraires ou culturelles, qui constituaient autrefois autant de manifestations d'une volonté de partage intersubjectif, acquièrent une dimension d'ordre légaliste : « les premiers accords de *Romeo had Juliette* (Lou Reed, New York, 925029 - Sire) » (p.55). Dans *Six cents pages*, elles s'apparentent quasiment à du démarchage publicitaire : « quelques doigts de Glenfiddich ®. » (p.18), « À nouveau, la puissante Mercedes -une 500 SE flambant neuve » (p.24).

Cette évolution demeure davantage visible encore dans les romans dont l'amplitude favorise l'observation. *Échine*, premier roman où se déploie véritablement la dégradation littéraire dans l'œuvre, est à ce sujet particulièrement fourni : le narrateur y effectue un certain nombre

de recommandations pour ses produits fétiches (« je te conseille le Soludor, tu peux aller jusqu'à quarante gouttes si le cœur t'en dit. Il y a de l'or et de l'éther, dedans. », p.352), insère le symbole de marque déposée (« *Alka-Selter* ® », p.267), détaille à la façon d'un vendeur spécialisé (« -*Aston Martin DB5*, j'ai dit. Modèle 1964, 4 litres, version *Vantage* avec trois carburateurs *Weber*, 282 chevaux... », p.429), s'exprime selon les codes des slogans les plus populaires (« On se levait tous pour les crêpes de Bernie Goldstein. », p.207)... La publicité contamine ici véritablement un espace littéraire rendu poreux par l'intégration d'une modernité qui, désormais, sape davantage la singularité de cette espace qu'elle ne participe à l'élaborer : « *Corona Extra, la cerveza mas fina.* » (p.140), « quelques cannettes de *Corona (El abusé en el consumo de este producto es nocivo para la salud)* » (p.334), « (agent régénérateur cellulaire, double protection UV < A +B > : *Bronzez sans risque !*) » (p.382). L'accentuation de cette intrusion est indissociable de l'expression d'un désir de consommation effréné que les premiers narrateurs dénigraient plus fermement : « Je passais environ une heure au rayon des guirlandes. Je m'étais juré d'y aller mollo mais j'avais bien vite oublié mes bonnes résolutions car ils avaient un choix considérable et tout brillait sous vos yeux, tout était aligné en pleine lumière et vos oreilles sifflaient. [...] j'étais pris d'une sorte de frénésie. » (p.223-4). À ce stade de l'œuvre, il semble également pertinent de s'interroger sur une possible corrélation entre le nombre toujours plus important de ventes réalisées par Philippe Djian et des emplois de procédés caractéristiques devenus excessifs, qui résonnent comme autant de réponses à une attente commerciale désormais accrue. Dans *Lent Dehors*, c'est par exemple le cas des références culturelles populaires qui saturent parfois une même et unique page : « des lunettes à la Jackie Onassis. », « un concert des Dead Kennedy. », « son bracelet en or de chez Tiffany » (p.334), « les Beach Boys, Dionne Warwick ou The Four Seasons » (p.389), « *les Beatles [...]* Satisfaction [...] *des Yardbirds* » (p.411).

Pour autant, une certaine dérision demeure là encore perceptible et atténue l'importance de la dégradation littéraire qui s'opère dans le second recueil et les derniers romans de notre étude. Ainsi, dans la nouvelle *Six cents pages*, le classicisme de l'expression, qui reflète la suffisance du narrateur (un ancien écrivain à succès lassé de l'existence), se trouve contrebalancé par la parodie de textes littéraires patrimoniaux comme le *Dom Juan* de Molière : « Ce n'était pas pour ses gages qu'elle travaillait chez moi mais uniquement pour le plaisir de m'enrager. [...] « Vraiment ? » fis-je, enchanté par l'idée que j'allais échapper à ses

brouets infâmes. » (p.146-7). Aussi bien le relâchement de l'expression que son caractère pompeux font l'objet d'un traitement ironique qui leur confère une richesse nouvelle. Dans la nouvelle *Crocodiles*, l'emploi humoristique de la locution « etc » (« En parfait arracheur de dents [...] malheureusement la tuberculose, etc. », p.135) édulcore la gravité dramatique (« La vie serait d'une insigne cruauté [...] ne méritait qu'un soupir écoeuré, etc. », p.114). Dans *Lent Dehors*, le narrateur adolescent se livre à une caricature de l'expression du narrateur adulte alors qu'il évoque l'offre de ses prestations sexuelles à ses colocataires : « je leur garantissais tranquillité, discrétion, célérité, enfin bref un service impeccable et sans aucun engagement, et ce, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. » (p.369). En définitive, l'instance narrative ne se défait jamais véritablement de son autodérision habituelle : « un plaisir dont mes incontinenances passées ne m'avaient pas laissé le goût, loin s'en fallait. » (p.51, LD), « nullement troublée par mon allusion aux exercices buccaux que le ciel m'avait épargnés. » (p.75, LD). Sa singularité rejaillit alors par instants : « aussi schlass que vous eussiez pu l'être » (p.265, E), « ses toutes dernières paroles avant qu'il ne la sqquiquât » (p.361, E).

L'évolution de l'œuvre et la négativité de cette évolution n'en demeurent pas moins flagrantes : c'est ce qu'atteste notamment la dissociation toujours plus importante entre l'auteur et l'instance narrative. Nous reviendrons sur cette notion de dissociation et ces manifestations accrues avant de montrer que son accroissement atteste bien d'une valeur littéraire progressivement mise en péril.

VI. 3) Dissociations accentuées

Dès *Zone érogène*, le premier roman rédigé à la première personne, le narrateur pratique à plusieurs reprises un processus de dissociation : « -Hé, Djian, j'ai murmuré, t'es toujours là, Orphée de mes deux ...? » (p.317). S'il témoignait déjà d'un doute pouvant notamment affecter le travail d'écriture (« j'avais presque le sentiment que ce truc avait été écrit par un autre », p.329), il soulignait également de façon humoristique la supériorité de l'écrivain avisé sur l'homme faillible : « Bon sang, Djian, tu paraissais barré vers le grand plongeon, mon petit pote, je sentais bien que t'étais prêt à miser ton tapis, oui, tu la voulais cette fille, hein...? [...] et maintenant il fallait payer, tu m'as pas écouté, Djian [...] laisse tomber ce

petit îlot désert et oublié sur les cartes, ne rêve pas mon vieux, il va falloir que tu te comportes en être humain [...] Djian, fais-le pour moi ! » (p.336-8). Mais dans les romans plus tardifs, comme *Échine*, si cette dissociation est toujours réservée à l'expression du doute (« Avec toutes mes histoires, j'avais bien conscience de ne pas être un père idéal. [...] Dan, tu sors de la cuisine et vos regards se sont croisés... Oui, mais je n'en sais pas plus, je ne sais ce qu'il pense de moi. », p.51), elle traduit également l'accentuation d'un renoncement négatif qui découle d'une expérience prolongée de la vie et de ses épreuves : « Le Dr Dan connaissait tous les symptômes du passage à vide, il vous diagnostiquait un mal de vivre au premier coup d'oeil et toutes les nuances du désespoir n'avaient plus aucun secret pour lui, il les avait personnellement pratiquées » (p.53).

De ponctuelle, la dissociation se fait alors permanente et la dissolution de l'identité personnelle se redouble de celle de la singularité de l'œuvre ; à cet égard également, le second recueil de nouvelles offre plusieurs exemples sans équivoque. Dans *Hier était un grand jour*, c'est le père de Laurence, le narrateur, qui incarne la figure de l'écrivain, figure que le narrateur n'a de cesse de rabaisser (« il écrivait des livres. Ce qui lui permettait de verser une confortable pension à ma mère et de le signer un chèque lorsque je lui demandais. », p.57), insistant sur son indépendance vis-à-vis d'elle : « J'étais un type normal, je n'écrivais pas des livres. » (p.61), « j'avais autant envie d'être écrivain que d'aller chanter dans les rues en tricot de corps. » (p.65). De même, c'est Édith, la femme du narrateur Henri-John, qui assure la fonction d'auteur dans *Lent Dehors*. Si Henri-John laisse paraître une certaine affinité avec la féminité ici associée à cette fonction (« cette part de féminin qu'il y a en moi, je veux dire dans n'importe quel homme, me paraît plus accessible, plus intelligible que mon côté masculin », p.77) et s'il s'associe parfois à Édith pour une défense conjointe de leurs écrivains fétiches, qui sont par ailleurs toujours ceux de Philippe Djian lui-même (« Au cours d'une soirée où je m'étais empoigné avec un connard à propos de Salinger, Édith avait glissé sa main dans la mienne », p.241), il revendique également sa dissociation littéraire : « J'étais bien content de ne pas écrire des livres. » (p.408).

L'évolution du travail d'Édith constitue alors une clé de lecture décisive. Son écriture se déploie dans le roman sur deux périodes et même deux supports distincts : le journal intime de sa jeunesse et son dernier roman à succès. La mise à distance établie par la double dissociation entre l'auteur, le narrateur et la figure de l'écrivain dans le roman va permettre

d'illustrer l'importance mais également la gravité de la mutation qui se produit dans l'œuvre de Philippe Djian. Dans le journal intime, forme évocatrice par excellence de l'intimité profonde que privilégiaient les premiers récits, Édith s'exprime d'une façon en tout point similaire à celle des écrivains des romans précédents. On retrouve ainsi l'oralité caractéristique (« *D'abord, j'ai pas de comptes à lui rendre* », p.140, « *Bref, quand j'arrive* », p.143), notamment grâce aux hésitations (« *je... enfin j'aime mieux pas y penser.* », p.359), l'absence de négation (« *J'ai pas été déçue* », p.139) ou d'inversion pour la forme interrogative (« *Il s'est pas regardé ou quoi ?* », p.141), mais également une certaine familiarité (« *J'ai tellement pas faim* », p.141) ou certaines des images habituelles (« *comme un serpent autour de lui* », p.357). On retrouve également un rapport décomplexé à l'acte d'écriture (« *J'aime bien écrire tous ces trucs* », p.147) permis par l'inscription dans une filiation (« *Je suis obligée de m'arrêter et de relire des passages de l'Attrape-Coeur pour tenir le coup. Parfois, j'ai l'impression qu'Holden Caulfield et moi on se prend la main.* », p.142, « *Je sais pas comment ils faisaient Dostoïevski et les autres.* », p.147) construite en contraste (« *C'est pas du Lady Chatterley.* », p.148, « *Ça change des conneries à la Tristan et Iseult.* », p.221).

Dans un premier temps, le narrateur semble indiquer qu'Édith a su, en dépit de sa réussite commerciale, conserver une forme d'honnêteté intellectuelle qu'il associe à une qualité d'écriture : « C'était toujours un plaisir pour moi de me plonger dans la littérature d'Édith. Elle était un bon écrivain, courageux et sensible. Elle avait également du souffle. Son écriture était souple, évidente, fluide. Ses deux premiers romans étaient restés de nombreux mois en tête des meilleures ventes et elle avait été traduite dans le monde entier. [...] Ses livres étaient vraiment bons. » (p.38). L'avis qu'il émet au sujet du dernier roman de sa femme en paraît d'autant plus impitoyable, une critique particulière à laquelle s'adjoint une brève satire de la production contemporaine générale : « son travail ne valait rien. Je ne savais pas ce qui lui était arrivé. [...] Il n'y avait aucune chair, aucune substance, ce n'était qu'une triste enfilade de mots qui jouaient la comédie et grimaçaient dans leur costume, mais il n'y avait pas la moindre trace de vie. C'était de la veine de ce qu'on publiait aujourd'hui, des livres qui se souciaient plus de leur apparence que de leur âme et qui semblaient inscrits à un concours de beauté - de beaux nichons mais frigides. » (p.39). En réalité, Édith non plus n'a donc pas su résister à l'épreuve du succès. Son éditeur incarne cette redoutable tentation, contre laquelle le narrateur la met pourtant en garde, en vain : « -Je pourrais te montrer chaque passage où il

est intervenu. », « une langueur que son agent lui avait fait passer. » (p.344-5), « Il a gâché tout ton travail, il n'y connaît rien du tout. », « Il a éveillé ta vanité, puis il s'en est servi pour te séduire. » (p.410). Enfin, le narrateur se charge d'ériger en une clé de lecture limpide cette mutation littéraire regrettable qu'il qualifie de « mol abandon » (p.345) : « -Sais-tu pourquoi je n'aurais jamais pu être un écrivain [...] digne de ce nom ? Eh bien, je crois que je n'aurais pas tenu la distance. [...] des pressions, du doute et du découragement qui doivent être le pain quotidien » (p.344).

Il est intéressant de noter qu'à ce sujet, aucune dérision ne vient pondérer la gravité d'un changement que son essence même rend incompatible avec l'humour : « Je crois qu'elle cherche à devenir un écrivain *sérieux*... » (p.57). La seule occurrence qui pourrait figurer une éventuelle nuance demeure extrêmement ambiguë et le détachement qu'elle promet semble plus proche d'une démission cynique que d'un réel contrepoids : « Qu'elle écrive un mauvais roman n'est pas si grave, d'ailleurs ils l'ont tous fait. L'important, c'est qu'elle s'en rende compte. » (p.58).

VI. 4) Un édifice qui prend l'eau...

Un fil métaphorique particulièrement insistant illustre la concrétisation progressive d'une hantise si tôt prédite : celui de l'effondrement des édifices, littéraux d'abord, littéraires ensuite. Cet effondrement est annoncé par un premier motif : celui de l'inondation. Plusieurs critiques, comme Mohamed Boudjedra, ont relevé chez Philippe Djian l'importance mais également l'ambivalence du signe de l'eau sous lequel se placent les premiers narrateurs écrivains. De notre côté, nous proposons trois citations afin d'illustrer la dimension vertueuse de ce signe mais également de rappeler la nature de la filiation qu'une telle inscription indique : « L'homme d'une vertu supérieure est comme l'eau. L'eau excelle à faire du bien aux êtres et ne lutte point. », Lao-Tseu, *Tao-Te-King* (VIII, p.25) ; « La forme d'une armée est identique à l'eau. L'eau fuit le haut pour se précipiter vers le bas, une armée évite les points forts pour attaquer les points faibles, l'eau forme son cours en épousant les accidents du terrain, une armée conduit sa victoire en s'appuyant sur les mouvements de l'adversaire. Une armée n'a pas de dispositif rigide, pas plus que l'eau n'a de forme fixe. », Sun Tzu, *L'Art de la guerre* (VI, « Vide et plein », p.68) ; « L'homme instruit est (comme) une eau limpide qui

réjouit », Confucius, *Maximes et pensées* (p.104).

Dans la philosophie asiatique traditionnelle dont s'inspire Philippe Djian, la vertu de l'eau réside donc dans son adaptabilité essentielle qui représente un idéal de sagesse. Pourtant, nous avons noté, à l'occasion d'une étude de *37°2 le matin* notamment, que cette adaptabilité pouvait également se muer en une acceptation questionnable et révéler l'ambivalence du renoncement. On retrouve cette ambivalence du motif de l'eau dans *Zone érogène* : le narrateur y est victime d'une inondation (p.176), spectre que l'on retrouve ensuite dans un de ses cauchemars (« j'ai eu la vision fugitive d'un pont emporté par un raz-de-marée furieux. », p.223). C'est également ce même narrateur qui attribue à sa propre écriture une dimension aquatique positive : « Je sentais que j'allais bientôt toucher la fin, tous les fils se resserraient et je pouvais me laisser porter, mon style devenait plus liquide » (p.270).

Cette ambivalence a cependant tendance à s'estomper dans les romans suivants où l'eau symbolise avant tout une angoisse, celle d'une immersion néfaste qui provoque une détérioration progressive des édifices : « les murs suintaient aussi et des rigoles se formaient sous les fenêtres, une mare de boue essayait de se glisser sous la porte. » (p.264, *37°2*), « j'imaginai une cellule froide et sombre et silencieuse et toute rongée d'eaux croupissantes. » (p.249, E). Toute lutte contre ce phénomène est décrite comme vaine : « tu sais bien comment est la vie, les jours passent et tu te répètes qu'il faudra récupérer encore quelques trucs sur le toit avant l'arrivée des pluies » (p.265, MM). Certaines occurrences confirment alors la nature artistique de cette détérioration : « Finis les petits dégradés de couleurs et la terre qui scintillait comme du diamant en poudre, terminé tout ça. L'ensemble faisait plutôt penser à une sortie d'égout avec de longues dégoulinades de merde. » (p.266, *37°2*), « Je n'étais pas un très bon professeur. [...] Ma classe ressemblait à une cité engloutie, peuplée de fantômes et de carcasses piquant du nez dans un courant d'eau tiède. [...] Leurs visages m'étaient à peine familiers. » (p.22, LD). Indiquons enfin que dans la première partie de l'œuvre, cette menace symbolique se concrétise parfois sous la forme d'un effondrement des édifices, comme cela peut arriver de manière littérale dans *Maudit manège* où des arbres détruisent successivement les maisons de Marlène et de Charles, un motif qui illustre aussi bien le renoncement positif dont se revendiquent les narrateurs (« Un type qui s'est déjà pris les planchers et le toit de sa maison sur le crâne finit par regarder les choses avec philosophie. », p.23, E) que sa précarité : « De combien de *temps* disposerais-je avant que la

toiture ne me dégringole sur le crâne ...? [...] Ah, que tu me dégoûtes, Danny ! » (p.244, E).

Là encore, difficile de trouver de réel contrepoint à ce phénomène de déliquescence si l'on excepte l'ambivalence symbolique de l'eau plus prononcée des premiers romans. L'affaiblissement de la valeur littéraire, que les différentes intrusions ont fini par dénaturer, est établie en trajectoire fatidique ; l'œuvre est alors gagnée par la hantise de cette dégradation. Cet épuisement se traduit d'abord par une obsession pour la déchéance physique.

VI. 5) ...une existence qui épuise

La dégénérescence naturelle représente en effet une angoisse très tôt dans l'œuvre. Les narrateurs des premiers romans déjà la déplorent lorsqu'ils sont amenés à la constater : « je me suis retrouvé avec un gros poisson échoué sur le sable. [...] il en restait assez pour qu'on puisse se faire une idée du poisson magnifique que ça avait été [...] deux ou trois étincelles sans espoir. Te retrouver comme ça, pourrissant dans un coin alors que t'as pratiquement été l'égal des étoiles, est-ce que c'était pas la pire des choses qui pouvait t'arriver » (p.416, 37°2). Les personnages secondaires manifestent également un effroi pour la finitude dans un monde déserté par Dieu. Le prosaïsme scientifique n'offre qu'un pathétique palliatif qui retarde l'inévitable : « -Non, mais j'ai lu un article là-dessus, il y a une nouvelle théorie. Il paraît qu'il faut les laisser tranquilles si on veut garder une belle poitrine jusqu'à soixante et plus. [...] J'ai lu un livre sur les rapports sexuels, elle a ajouté. Ils disent que ça maintient le corps en forme. [...] Quand on réfléchit, c'est la seule chose qui compte. Garder un corps jeune. » (p.64-6, ZE). L'anxiété de ces personnages secondaires contamine alors des narrateurs particulièrement réceptifs : « C'est pas très gai d'apprendre qu'on sera fini dans dix ans. J'arrête pas de penser à ça. » (p.66, ZE). Surtout, cette dégradation physique va de pair avec un déclin spirituel : « Je me suis pendu à la rampe pour grimper, sans aucune classe, simplement plié en deux en grimaçant, ça sera comme ça dans vingt ans, je me suis dit, le corps qui sombre alors que l'esprit file vers la lumière » (p.110, ZE). Le véritable danger réside dans un épuisement moral qui altérerait la nature du renoncement : « dans l'ensemble, et au fur et à mesure que ma vie s'écoulait, je remarquais que les choses me fatiguaient de plus en plus vite » (p.255, E).

Dès *Bleu comme l'enfer*, l'écoulement de l'existence est ainsi associé à une forme négative de renoncement : « il s'installa devant lui en grimaçant, à cause de la vie. » (p.159), « ça veut dire qu'on est en train de vieillir proprement, la vie n'est pas un long machin continu qui dure soixante ans, c'est un collier de perles enfilées sur une ficelle merdeuse. » (p.170-1), « c'est vrai qu'à partir de trente ans on commence à être aspiré vers le fond. » (p.191). Ce fil est naturellement relié au vieillissement croissant des narrateurs, comme celui de *37°2 le matin* : « À trente-cinq ans, je rigolais plus avec ça, je voyais plutôt les choses en face. » (p.50). Ce dernier rattache ponctuellement son propre vieillissement à un relativisme positif (« À trente-cinq ans, on commence à avoir une assez bonne expérience de la vie. On apprécie de pouvoir souffler un peu. », p.56) ou une sagesse effective ; il partage par exemple avec les autres narrateurs la singulière habitude de s'automutiler afin de se ressaisir lorsqu'il se sent sur le point d'abdiquer : « quand j'ai senti que j'allais capituler, j'ai envoyé un bon direct dans baraque » (p.60). Mais cette sagesse se mue rapidement en prédisposition aux concessions : « c'est sans doute à cause de cette fameuse *expérience*, je crois qu'on se rend mieux compte de la valeur des choses. On sait ce que ça coûte... » (p.152, E). L'épuisement gagne alors le projet littéraire lui-même. Dès *Zone érogène*, un épuisement programmé est indissociable de la pratique de l'écriture : « C'était pas très facile d'écrire un roman et de m'occuper de ma vie en même temps [...] c'était mon roman qui s'en tirait le mieux des deux, il suçait toute mon énergie. [...] Il se dégageait de tout ça une sensation de douce lassitude » (p.24), « ce foutu roman » (p.81), « je mets un temps fou à écrire un bouquin et ça me crève, ça me rapproche de la mort. » (p.104). Les romans suivants renforcent ce constat : la littérature implique un véritable sacrifice (« À force de se triturer la cervelle, les écrivains deviennent des types fragiles », p.116, « c'est les bouquins qui me sucent le sang » p.269, MM), mortifère au bout du compte (« On aurait dit que, d'une manière ou d'une autre, la Littérature finirait par me tuer. », p.349, E). Dès ses prémices, l'œuvre apparaît condamnée à cet affaissement tant redouté : « Toute sa mesure, il la donnait sur la distance. Ce qui n'avait pas été mon cas. » (p.10, E).

Cependant, si l'anticipation de cette débâcle finale est singulièrement obnubilante pour un début d'œuvre, la polyphonie que persiste à ménager cette dernière contredit avec une efficacité remarquable le pessimisme artistique : l'élaboration de trajectoires contradictoires va notamment permettre au récit littéraire de conserver sa vertu réconfortante en dépit de l'amertume des constats qui s'y dressent. Ainsi, certains personnages secondaires désavouent

l'universalité de la hantise du vieillissement : « toutes ces femmes qui parlaient de leur corps qui déconnait, elle pensait pas à ça. » (p.196, BE). La célébration de leur corps s'accompagne alors d'une évocation apaisée de l'existence et de sa fin : « Je lui dois d'avoir pu danser toute ma vie et d'arriver à un âge où les regrets sont terribles, mais sans en éprouver aucun. » (p.86, LD). Surtout, les narrateurs s'assurent eux-mêmes de réfuter tout discours exprimant une fascination morbide pour l'observation de la décadence : le cas de celui d'*Échine* est particulièrement représentatif. En effet, dans un premier temps, lui-même « maudit ce corps vieillissant » (p.22) qu'il adosse à sa déchéance littéraire : « Je pensais à tous les espoirs, tous les désirs qu'il y avait en elle, et je me souvenais comme la vie me semblait simple lorsque j'avais son âge et que je commençais à écrire mes premières nouvelles avec une ardeur invincible, et comme tout était si loin. » (p.343). Il semble donc partager la vision de Max, récemment retraité, profondément aigri, même si ce dernier l'exprime avec davantage de crudité : « « Bientôt, tu te rendras compte d'une chose, me disait-il c'est que plus on vieillit, plus le corps se met à puer...! » » (p.71). Leurs échanges paraissent alors entériner un déroulement unique et peu réjouissant de l'existence humaine : « -Max... Comment peut-on se démerder pour se retrouver aussi seul que ça...?! murmurais-je. [...] -Tu veux rire, Danny... Y a rien de plus facile ...! grinça -t-il » (p.214). L'appréhension du narrateur s'en retrouve exacerbée (« Parfois, quand je regardais Max, la vieillesse me faisait peur. », p.169) et il apparaît dès lors impuissant à exprimer davantage que la misère de notre condition : « L'étagère au-dessus de son lit était garnie de coupes, de photos, de fanions, était-il nécessaire d'en dire plus ...? » (p.216). Pourtant, si le narrateur choisit de s'imprégner de la détresse affective de Max, que celui-ci attribue à son physique ingrat (« « De toute ma vie, aucune femme n'a posé un œil sur moi... Je ne crois pas que tu puisses comprendre. », p.258), c'est également afin d'apprécier davantage encore sa relation avec Elsie, par « égard à la misère insensée que d'aucuns connaissent. » (p.259). En creux, il rappelle au lecteur que toute complaisance démesurée pour le drame existentiel tient de l'énigme redite (« Que l'existence ne fût avant tout qu'un long trajet solitaire et tout bonnement désespérant, voilà qui n'était pas nouveau. », p.90) et témoigne même d'une absence de profondeur : « je réglais la question, somme toute d'une manière bougrement cavalière [...] me disant que l'âge était la cause de tout » (p.213).

Dédramatiser l'inéluctabilité de la dégradation devient alors un enjeu de résistance : les narrateurs s'évertuent à ne pas en faire une obsession (« Je sentais que les choses se dégradèrent doucement mais je regardais ailleurs. Je voulais pas penser à ça. », p.179, ZE) tout en s'astreignant à la différer autant que faire se peut (« Je ne voulais pas qu'Hermann me considérât d'un air dégoûté, pas encore. », p.32, « L'important était que je tienne debout et que je sois en mesure de piquer un sprint aux côtés d'Hermann sans me couvrir de honte », p.60, E). Surtout, leurs actions ont tendance à contredire leurs propos lorsque ceux-ci se font exagérément désabusés. Alors que le narrateur de *Maudit manège* se drape d'une noirceur affirmée (« J'avais pratiquement perdu tout espoir, mon dégoût du monde l'emportait sur mon amour du monde », p.87), il se dédit immédiatement, refusant d'acheter le piège à renard qu'il convoitait après avoir appris les souffrances qu'il causerait à l'animal. Sa négativité est alors tournée en dérision au cours d'un échange particulièrement burlesque avec une autre cliente : « Ce n'est pas toujours très facile de faire la différence entre la difficulté d'être et une mauvaise grippe [...] / -Je suis une fée..., elle a murmuré. Vous avez droit à un vœu, mon garçon... / -Faites que ça soit la grippe » (p.89).

En règle générale, l'humour offre toujours un recours salutaire. Le narrateur de *Maudit manège* tourne ainsi régulièrement en dérision sa propension à se lamenter et, à travers elle, la gravité du processus de vieillissement et de ses conséquences : « je traversais plus souvent dans les clous » (p.87), « Le drame de l'histoire, c'est que ça n'irait pas en s'arrangeant [...] je me demandais si ça donnait réellement un coup de frein que de s'appliquer régulièrement un masque avec des rondelles de concombre » (p.88). La tonalité plaintive est également condamnée lorsqu'elle se déploie à travers les personnages secondaires des autres romans : « je ne voyais pas très bien où étaient ces kilos superflus dont elle nous rabattait les oreilles. Soit ! elle était bien en chair, mais est-ce que ça me gênait ? Est-ce que je ne la trouvais pas mortellement désirable ? » (p.166, LD). Les narrateurs proposent également une esthétisation ponctuelle de ce vieillissement : « Le plus amusant, c'est que son regard me chavirait encore. Son visage était bouffi mais l'éclat de ses yeux répandait un charme si puissant qu'elle s'en trouvait illuminée. Jusqu'à son corps tout entier échappait à la débâcle. Je ne veux pas dire qu'elle était mince, que sa peau était ferme, ni que sa poitrine sentait bon. [...] Mais il y avait un tel pouvoir en elle qu'on oubliait tous ces menus détails. Au point que parfois j'étais assailli de pensées bien précises. » (p.20, LD). Acquises sur le tard, cette capacité d'esthétisation et la sagesse qui en découle représentent la

promesse d'une consolation concrète : « Moi-même, à mesure que les années passaient, je me sentais de plus en plus tourné vers la contemplation [...]. La liste des choses qui valent la peine dans cette vie se réduisait de jour en jour, ça permettait de concentrer ses forces » (p.65, MM).

La vertu de l'œuvre résiderait alors dans sa capacité à offrir au lecteur la possibilité d'une acceptation de l'inéluctable, possibilité symbolisée par l'apprentissage pénible mais en définitive effectif de cette ultime vérité par les différents narrateurs. Ainsi, celui de *Maudit manège* multiplie d'abord les observations de la dégradation physique et de ses conséquences concrètes, des observations favorisées par une comparaison permanente avec Henri, l'écrivain plus âgé : « Nous avons vingt-deux ans d'écart, il fallait bien que ça se remarque d'une manière ou d'une autre. » (p.18). Dans un premier temps, il érige l'anticipation de cette dégradation en unique connaissance essentielle : « Son visage s'en trouvait plus ridé que d'habitude. Je me suis dit voilà ce qui t'attend, voilà la seule vérité ici-bas. » (p.21). Mais cette connaissance est ensuite soumise au principe d'alternance caractéristique de l'œuvre (« Bientôt, il aura plus que des cheveux blancs, j'ai pensé, et je n'aimais pas penser à ça. [...] Par moments, on avait l'impression que la vie vous bafouait. À d'autres, on se disait qu'elle avait raison de le faire. Et le temps passait. », p.54) et le narrateur finit par exprimer une conscience apaisée de son déclin physique à venir : « Perdre ses cheveux ou s'en accrocher des blancs, se découvrir des rides [...] tout cela n'était rien. » (p.336).

Cette acceptation de l'inéluctable ne s'opère pas sans soubresauts angoissés qui rappellent la fragilité et l'exigence d'une telle pensée (« C'était moi dans dix ans et que restait-il de mes yeux verts [...] à quoi avait servi cette gymnastique que je m'appuyais tous les matins [...] Je grimpai les marches complètement écoeuré, le dos voûté. », p.375) mais permettent également de s'affirmer dans l'opposition : « Je fus pris d'une vive affection pour ce corps qui employait ses derniers sursauts » (p.377). En définitive, c'est précisément la conscience de leur fragilité qui permettent aux narrateurs, ici celui d'*Échine*, de fonder leur posture : « je devais quand même tenir compte du fait que je n'allais pas en rajeunissant, je ne pouvais pas me leurrer là-dessus et j'étais parfaitement conscient qu'il me fallait sauter sur de telles occasions et en tirer le maximum, car enfin, ça n'allait pas durer toujours » (p.115). Le caractère dérisoire de l'existence et des événements qui la composent ne constitue alors plus un motif d'affliction. Au contraire, il révèle une inépuisable vitalité humaine qu'il convient

de célébrer : « Cela dit les petits évènements quotidiens étaient là pour me secouer, et malgré que nous fussions emportés par le courant d'un grand fleuve, nous continuions à nous agiter. » (p.93).

VI. 6) Le risque du silence

Pour autant, le spectre d'une dégradation plus importante encore continue de planer sur l'œuvre : « Tout compte fait, ça me paraissait un bon âge, j'aurais été d'accord pour m'arrêter là. » (p.65, MM). Toute expérience prolongée de la vie semble irrémédiablement mener à des constats toujours plus sombres, comme l'illustrent les narrateurs vieillissants : « Si je me fiais à ma propre expérience ou si objectivement je regardais autour de moi, j'avais la très nette impression que les choses avaient comme un penchant naturel à se dégrader » (p.92, E). Au-delà d'une évolution pessimiste de leur renoncement, le risque est celui d'une aporie généralisée.

Ainsi, des narrateurs plus expérimentés, comme celui de *37°2 le matin*, n'hésitent pas à remettre en question la philosophie de vie établie par leurs incarnations antérieures : « Au fond, il y avait pas mal de chances pour qu'on perde son temps à essayer de s'en tirer. Le malaise venait certainement du fait que c'était jamais non plus complètement perdu. » (p.246). Certaines nouvelles du premier recueil formulent déjà une conception nocive, profondément célinienne, de l'espoir, comme *Le prix à mettre* (« L'espoir est un machin empoisonné et on y a tous droit. », p.83) ou *Le gros bâton* (« J'étais sur la mauvaise pente et l'espoir, c'était pour les cancéreux et les naufragés », p.154). Si ce versant stérile et pessimiste du renoncement représente un tel danger, c'est parce qu'il semble en mesure d'affecter non seulement la posture philosophique mais également la nature profonde du projet littéraire, davantage fondé sur le pessimisme qu'il n'y paraîtrait : « J'avais beau me répéter tous les machins zen que je connaissais, je me laissais envahir par le désespoir et je souffrais comme le dernier des glands. C'est sans doute à ce moment-là que j'ai écrit mes plus belles pages [...]. Durant cette période, j'ai noirci la moitié d'un carnet. » (p.414-5, *37°2*).

Chez Philippe Djian, ce pessimisme s'exprime à travers un procédé réservé à cet effet : celui d'une dégradation littéraire qui subvertit la nature de l'intertextualité telle que nous l'avions observée jusqu'à présent. Si déprécier certaines œuvres classiques a parfois pour vocation de légitimer en contrepoint une culture littéraire moderne populaire (« ça doit être ULYSSE, [...] oh excuse c'est DUNE [...], non c'est le truc de TOLKIEN », p.74, BE), la crudité et même la vulgarité de certaines évocations (« Œdipe n'a pas simplement baisé sa mère, il a aussi tué son père. », p.241, 37°2, « Puis, tout comme Cendrillon enfilant sa pantoufle de vair [...] elle s'empala sur mon engin. », p.172, E) convoquent la médiocrité moderne décourageante dans laquelle s'ancre l'œuvre : « il n'existait pas un seul coin où j'aurais pu rentrer, rien qui ressemblât à la merveilleuse Ithaque » (p.69, MM). La littérature et l'Art en général se retrouvent pris dans un mouvement de nivellement profondément relativiste : « Lorsqu'il s'agissait de tomber les filles, l'écrivain arrivait en bonne position, juste après les pilotes de course, les chanteurs et les acteurs de cinéma. » (p.146, MM), « Non, je ne chante pas vraiment. Dans ce film, pendant qu'ils me violaient [...] les gens ont cru que je chantais, je vais bientôt faire ce disque, je peux vous signer un autographe si vous voulez » (p.233, BE). Derrière la parodie potache (« *Tristan et Isolde* », p.238, BE) affleure l'obsession angoissée pour une époque et un contexte économique profondément impropres à l'émergence d'une quelconque valeur esthétique ou morale véritable : « quel est le modèle de la nouvelle voiture de Françoise Sagan ? » (p.321, LD).

Cette dégradation littéraire gagne jusqu'aux classiques instaurés par l'œuvre elle-même : dans *Lent Dehors*, elle affecte par exemple la relation idéale que le narrateur écrivain entretient avec son confrère Thoreau et dont il cherche à faire profiter son ami Finn. Souhaitant visiter avec lui la fameuse cabane de *Walden ou la vie dans les bois*, il aspire à y retrouver une forme d'authenticité inspirante et apaisante : « Rassemblant mes souvenirs de lecture, je lui parlais de la petite cabane d'Henry David, de la vie simple qu'il y avait menée dans la solitude et la méditation et dont je ne désespérais pas de retrouver le parfum, une fois sur les lieux. J'imaginai un temple de verdure sauvage, un silence imposant, un de ces coins de virginité, rebutant la moindre tentative de civilisation. » (p.223). L'épisode tourne à la débâcle, entre ironie de circonstance et prosaïsme désespérant (« un parking géant où j'ai dû déboursier dix dollars. [...] Entre le parking et la route nationale, sur une bande de terre de quelques mètres de large et entourée de corbeilles à papier, se dressait la cabane de Thoreau. Enfin la réplique exacte [...] si ce n'est qu'on l'avait déplacée d'un demi-mile par rapport à

l'original, pour des histoires de voirie. », p.224) ; surtout, il alimente le défaitisme communicatif du narrateur : « J'ai cru que certains endroits étaient encore imprégnés de silence et de mystère, mais je suis un imbécile, un pauvre naïf. » (p.222). Ce défaitisme représente alors une réelle aporie lorsqu'il contamine jusqu'au rapport à l'écriture et au langage eux-mêmes.

Dès *Bleu comme l'enfer*, les narrateurs manifestent une profonde méfiance à l'égard des « mots », vides et trompeurs (« Quand on voit ça écrit, ça fait bien, en réalité c'est une merde creuse et inutile, il y a rien derrière ça, il y a jamais rien derrière les mots. », p.299), mais également de toute transmutation positive de la parole : « tous ces mots qu'on pense et qu'on ne dit pas, il pouvait pas croire qu'ils se changeaient en papillons [...] plutôt en pierres, ouais, en vulgaires cailloux. » (p.345). Cette méfiance évolue en une hésitation autrement plus problématique lorsqu'elle est exprimée par des narrateurs devenus écrivains : « ma voix n'avait pas de pouvoir magique. C'était une constatation amère pour l'écrivain. » (p.116, 37°2), « je n'aurais pas pu jurer qu'écrire servît à quelque chose » (p.310, MM). Alors que ces derniers s'interrogent sur leur véritable capacité à communiquer (« Est-ce que je croyais encore à la magie des mots ? », p.347, 37°2), le doute tend bien vers une aporie (« J'étais un écrivain qui se plaignait de n'avoir que des mots. », p.355, MM) qui risque de mener à un silence définitif : « je n'avais rien à dire et ne craignais qu'une chose en fait, que nous nous abîmions dans la bouillie des mots. » (p.414, MM). Alors que les romans défilent et que les narrateurs blanchissent, ce doute s'accroît au point de menacer explicitement le projet littéraire dans son entièreté. Dans *Échine*, l'incertitude de la réception (« J'ai tiré une longue bouffée et je l'ai soufflée dans le silence revenu, voulant lui signifier par là que tous nous n'étions que pauvres feuilles soulevées par le vent, ici-bas, et qu'à un sort commun nous étions soumis. Mais me faisais-je bien comprendre ...? », p.151) aboutit à un désaveu de la posture d'enseignant (« Étais-je donc un si piètre professeur, ainsi rien donc ne restait-il de tout ce que je lui avais appris ...?! Un poil de consternation s'abattit un instant sur ma tête, le temps de caresser l'idée que j'avais tout raté de bout en bout. », p.271) et à une remise en cause de toute transmission : « Ce n'était pas un monde dont nous pouvions être fiers. » (p.416).

Dès lors, comment retrouver la confiance nécessaire à l'élaboration conjointe de l'œuvre, cet optimisme qui est celui du narrateur de *Lent Dehors* qui, espérant renouer avec Édith après sa tromperie et alors que celle-ci lui impose un séjour prolongé dans la cabane du jardin, s'inspire... de Thoreau, qui « avait vécu deux ans dans un espace plus réduit » (p.400) ? En ce début d'œuvre, la réponse est, en définitive, toujours semblable : l'humour, et la nuance que la dérision permet. Dans cette avant-dernière sous-partie, nous nous attarderons sur ses manifestations et son importance.

VI. 7) « L'humour est plus précieux que la blancheur du lys »

Proverbe chinois

« Et dehors, la nuit n'était pas si sombre. L'air n'était pas si pesant. Rien de ce que je voyais ne me semblait banal ou médiocre. Rien n'était terrifiant. »

Philippe Djian, *Lent Dehors*

Comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises au moment d'opposer des nuances à l'effondrement de la valeur littéraire qui guette l'œuvre de Phillippe Djian, le rire est en mesure, le plus souvent, d'offrir un écart salutaire. Ses vertus curatives découlent de la sagesse asiatique traditionnelle tant vantée : « les Chinois disent que l'humour est plus précieux que la blancheur du lys. » (p.130, LD). Opposé à l'ironie (« Si j'étais un type cynique, je dirais qu'elle retournerait apporter sa contribution à la folie générale. Parfois j'oublie le côté marrant des choses. », p.223, ZE), ce rire généreux révoque les différentes angoisses, de la vieillesse (« j'ai pas pu m'empêcher de rire. C'était comme si à mon âge, je me payais une nouvelle poussée d'acné. », p.71-2, 37°2) jusqu'à la mort elle-même (« on s'était pris aussi quelques fous rires sur des conneries et parfois il disait tu sais j'ai pas envie de mourir du tout », p.219, ZE).

Mais sa principale vertu demeure sa capacité à décrédibiliser le pessimisme à outrance. Ainsi, les différents narrateurs tournent en dérision leur propension à la plainte dramatique : « le sable sur la moquette c'est la merde mais j'en avais vu d'autres » (p.14 ZE), « J'ai descendu les poubelles dans une atmosphère de tragédie grecque. » (p.297, 37°2). D'eux-mêmes, ils associent leur négativité tirée de l'âge à une sénilité attendrissante : « Faut jamais faire confiance à un type de plus de quarante ans. » (p.213, 37°2). On se souvient que les différents narrateurs se refusaient à faire preuve d'un sérieux excessif, considéré comme contreproductif. C'est notamment le cas dans 37°2 *le matin*, où toute envolée démesurément grave se retrouve désamorcée avec légèreté : « je me disais l'homme ne fait qu'un avec l'univers, [...] je me demandais si on allait manger. » (p.182). Ainsi, c'est toujours avec humour que le narrateur défait toute négativité disproportionnée : « j'étais convaincu du caractère éphémère de toute chose et j'avais une demi-bouteille de tequila dans le nez » (p.98), « -N'oublie pas [...]. Un coin avec uniquement du sable et des vagues, ça existe pas. Le sang dégouline de partout. [...] Je plaisante, j'ai dit. À trente-cinq ans, on a envie de savoir si on sait toujours rigoler... » (p.276). En creux, l'enjeu est bien de préserver le lecteur d'un constat qui en définitive se révèle superflu : « C'est vrai que j'avais l'impression que le monde s'était assombri d'année en année, mais cette constatation m'apportait pas grand-chose. » (p.277).

L'humour peut également provenir d'images volontairement excessives au moment d'exprimer la nature tragique de l'existence (« qu'est-ce que c'était que cette vie qui envoyait des coups de latte dans les verres d'eau quand vous veniez de traverser un désert infernal ...? », p.284, ZE) ou d'évoquer les épreuves qui la jalonnent : « Deux jours plus tard, le ciel nous tombait dessus. Il est arrivé cette chose épouvantable. J'ai pris une double ration de pilules, cette fois-là. On en a transpiré des gouttes de sang. Je me suis envoyé des grands coups de poing sur la poitrine, je me suis lamenté, j'ai grogné dans l'ombre [...]. Qu'est-ce qu'on attendait de moi au juste ? Que je leur construisse un vrai palais à ces putains de poule ? » (p.92-4, MM). Enfin, l'inclusion ponctuelle d'un prosaïsme décalé nuance la tonalité tragique des récits : toujours dans *Maudit manège*, la remarque de la disparition de Gloria, élément déclencheur de la tragédie qui compose le roman, s'accompagne de l'énonciation... d'une recette de pâtes (p.98).

Ainsi, le rire constitue le seul moyen véritablement efficace de lutter contre les différents dangers qui menacent l'intégrité de l'œuvre, comme le désir avilissant qui se manifeste ici sous la forme du corps dénudé de Nina qui prive le narrateur de l'indépendance nécessaire à la création littéraire : « Je me suis marré parce que c'était dur de lutter contre ça [...] j'ai tenu comme ça pendant au moins cinq minutes [...] je me suis tiré avant de devenir complètement dingue. » (p.138, ZE). Alors seulement, la dissociation identitaire peut être positive (« Je ne me sentais pas du tout dans la peau d'un type qui a perdu son boulot [...]. Je me sentais même plutôt bien. Par moments, on peut rire des blessures que la vie vous inflige. La bave du crapaud n'atteint pas le visage de l'homme. », p.195, E) et l'être humain renouer avec sa grandeur singulière, profondément burlesque et émouvante (« c'est bon d'être bourré ou alors bien raide, bien secoué, qu'est-ce que peut faire la tristesse contre ça, elle peut seulement s'en sortir avec le grand jeu et tenter de vous démolir une bonne fois mais la seconde d'après vous vous mettez à pisser dans son dos », p.341, BE), contre laquelle l'usure du temps elle-même se montre impuissante : « Ça, la vie peut vous rouer de coups mais elle peut rien contre le rire » (p.313, BE).

VI. 8) Avant Houellebecq, contre Houellebecq

En ce début d'œuvre, le pessimisme, qu'un éclat de rire suffit encore à congédier, se définit donc par sa profonde ambivalence : il constitue aussi bien une tentation périlleuse qu'une précieuse opportunité de réaffirmer la posture de l'auteur, ce renoncement que les différents narrateurs offrent en modèle à leur lecteur. À l'inverse, le versant négatif de ce renoncement, qu'un pessimisme systématique risquerait précisément de favoriser, n'est jamais érigé en être-au-monde pertinent : au contraire, il figure un égarement suffisamment dangereux pour justifier sa prévention. Dans cette ultime sous-partie, nous nous intéresserons à ce traitement critique réservé au cynisme que le narrateur adolescent de *Lent Dehors* instaure en unique approche pertinente de l'existence humaine avant de se convertir au renoncement positif, celui du narrateur adulte. A posteriori, il est frappant de constater à quel point une telle focalisation annonce le discours houellebecquien (*Lent Dehors* paraît trois ans avant *Extension du domaine de la lutte*), jusque dans certaines de ses modalités d'expression ; et, sans trop anticiper notre seconde étude consacrée à Philippe Djian, il est également frappant de voir raillé avec une telle maîtrise et une si grande conviction le discours qui finira par

s'imposer à notre auteur. Nous observerons donc une anticipation fascinante, paradoxale, brillante de justesse... et condamnée à l'échec.

Notons que le narrateur adolescent de *Lent Dehors* ne représente pas la seule anticipation d'un détachement désabusé, à l'ironie mordante, appelé à devenir une norme littéraire contemporaine majeure sous l'égide de Michel Houellebecq. Dès le premier roman, ce discours trouve son incarnation dans un personnage, celui du poète maudit : « je te conseille de venir faire un tour dans la cuisine, c'est le seul coin encore vivable dans ce monde de douleur. » (p.183, BE). Avec un peu d'avance, on ne pourra s'empêcher de souligner la clairvoyance de Philippe Djian qui semble déjà parodier le désabusement houellebecquien mais également son expression stylistique caractéristique comme sa brièveté cassante : « Il y a une justice. Le monde reste vivable. » (p.184, BE). À cet égard, *Lent Dehors* demeure cependant bien plus fourni. À travers cette ultime lecture, nous nous livrerons donc nous aussi à un exercice d'anticipation : pour le lecteur familier de Michel Houellebecq, son discours et ses modalités seront aisément identifiables ; quoi qu'il en soit, ces derniers seront de toute façon précisément définis tout au long de notre seconde étude. L'essentiel est ici de mesurer la clairvoyance de Philippe Djian afin de saisir l'urgence qui la guide et, lorsque l'intertextualité houellebecquienne s'établira, de mesurer les conséquences de cette dernière avec d'autant plus de force.

Ainsi, le narrateur adolescent de *Lent Dehors* forge son identité sur un ensemble de caractéristiques qui s'avèreront celles de l'œuvre houellebecquienne, la distance, ici permise par la narration adulte, en moins. Tout d'abord, le narrateur adolescent construit sa désillusion sur une nostalgie de l'enfance perdue : « quand je trouvais tous ces gens merveilleux et qu'il me semblait que tout était simple... » (p.96). Son identification du cynisme, qu'il associe à l'âge adulte, se fonde en premier lieu sur l'observation d'un rapport méprisable à la littérature et à l'Art en général : « Certains levaient leurs verres à la mort de Pollock ou de Brecht. [...] Mais je sentais que le désir de plaire et se faire valoir était ce qui importait par-dessus tout. En comprenant cela j'avais l'impression d'avoir découvert un grand secret. » (p.98-9). Ce n'est qu'une fois adulte que le narrateur parviendra à renouer avec une forme d'expression sincère, détachée d'un second degré permanent et nocif dont la pertinence se verra alors contestée : « Le 21 janvier 1961, Cendrars passa l'arme à gauche. Ça nous en ficha un coup. » (p.237).

Comme cela sera éminemment le cas dans les récits de Michel Houellebecq également (quoique de façon plus nuancée et avec une exception notable), l'absence de valeur transcendante est le plus nettement symbolisée par un constat, celui de l'impossibilité d'un amour immuable et sincère, un constat d'autant plus cruel et indiscutable qu'il s'effectue en dépit des aspirations sincères du narrateur adolescent. La désillusion conduit alors inmanquablement à l'expression haineuse et méprisante d'une subjectivité meurtrie : « Les filles, de toute façon, c'était cinéma et compagnie. J'entendais encore les discours qu'elle tenait sur les types en général, les ricanements dédaigneux qu'ils lui inspiraient [...] il avait suffi que le premier imbécile venu [...] feignit de s'intéresser à elle pour qu'on l'entendit soupirer d'aise et mouiller son fond de culotte avec des yeux de merlan frit. [...] Et j'entendais une voix me susurrer à l'oreille : « Voilà... N'oublie jamais ça. Ouvre tes yeux et apprends... Et ne sois jamais certain de rien. » » (p.102). Au dialogue vertueux habituel s'est donc ici provisoirement substitué un monologue stérile dans lequel se ressasse un unique discours : « « Pauvre imbécile ! me dis-je. Apprends qu'à tout moment tu peux les surprendre sans leur masque ...! » » (p.216), « Elles étaient toujours pires qu'on se l'imaginait, est-ce que je n'avais pas encore compris ...?! » » (p.217). Ce discours et sa prétention universaliste (« c'était ce qui pendait au nez de tout individu qui avait le malheur de croire qu'on pouvait mettre le pied à deux dans un canot doré et s'élancer à deux sur un lac de paix et de tranquillité sans jamais atteindre l'autre rive, alors qu'à chaque fois l'on venait s'y écraser. », p.417) s'élaborent pourtant à partir d'une expérience dont le narrateur adolescent semble pressentir la limite et la partialité (« Je commençais à avoir la nausée [...] de ces mariages ratés, de ces unions catastrophiques. Je ne voyais que ça autour de moi. », p.427), elle qui concède ne s'accommoder que d'existences similaires à la sienne : « je m'accordais de sa sombre humeur [...] Irving qui broyait du noir à mes côtés, mais qui était la seule compagnie acceptable. » (p.428-9).

Le dégoût misogynne atteint alors son paroxysme juste avant de déboucher sur une scène de viol profondément choquante et houellebecquienne, jusque dans le rejet maternel : « Je les détestais, toutes autant qu'elles étaient, elles rendaient la vie amère, cruelle et désespérante » (p.215), « [...] Ma mère est en train de baiser, Rebecca est en train de baiser, toutes les filles de ce foutu convoi n'ont qu'une chose dans le crâne [...]. Elles se fichent pas mal de toi ou de moi, elles n'ont aucun sentiment véritable, ni amour, ni fierté, ni tendresse d'aucune sorte ...! ». Je bouillais, j'avais l'estomac noué par le désir et la colère que je ne parvenais plus à

démêler. » (p.218). Comme chez Michel Houellebecq encore, ce ressenti pourtant pour le moins personnel se mue insidieusement en une lecture sociale présentée comme objective : « Un type qui ne se trouvait pas une fille au cours d'une soirée dégringolait en bas de l'échelle. » (p.249). Indissociable d'une volonté d'extension d'un renoncement toujours plus sombre (« Encore un qui avait toutes les filles qu'il voulait », p.249), elle ne trouve aucun autre contre-point qu'une abstinence masochiste à l'ironie désespérée et pathétique : « Alors je me mordis la main un bon coup - j'avais lu un article intitulé « Comment affronter une situation exceptionnelle » dans une revue consacrée à l'Harmonie du Couple » (p.245).

Bien entendu, une telle posture ne peut manquer d'affecter le rapport à la littérature, qui s'en retrouve singulièrement assombri lui aussi. On retrouve ainsi la potentialité d'une intertextualité négative : « Je filais un mauvais coton mais je ne cherchais pas à m'en sortir. Dans l'ensemble, mes lectures me portaient vers des écrivains désespérés, des écorchés vifs et des candidats au suicide. [...] je partageais leur vision de cette vie, je comprenais ce qu'ils voulaient dire. [...] Chaque année, des armées entières se réveillaient, constataient que leur vie était médiocre, et l'on n'entendait aucune clameur monter des rues [...]. Les types que je lisais s'étaient chargés de me montrer tout l'ennui que j'en pouvais attendre. Ainsi, plutôt que de m'arracher les cheveux, je décidai de prendre les choses avec philosophie : je n'étais qu'un imbécile parmi les autres. Toute prétention à se sortir du lot n'était qu'un risible accès de vanité. Ma situation n'était pas brillante, mais n'y avait-il pas quelque grandeur à s'en accommoder ...? » (p.312-4). Si l'occurrence est aussi longue, c'est qu'elle annonce avec une exactitude remarquable un nombre considérable de thématiques houellebecquiennes : la filiation littéraire réduite à une justification d'une négativité initiale construite sur une vision du monde partielle ; la perte de l'individualité, lâchement réconfortante, ainsi que la nature du renoncement, une abdication bien commode elle aussi, qui en découlent... La justesse de l'anticipation est véritablement saisissante.

Comme chez Michel Houellebecq toujours, l'établissement d'un renoncement négatif s'accompagne d'une fascination macabre pour ce dernier ainsi que la conception morose de la tragédie humaine qu'il implique et dont le narrateur adolescent se délecte : « J'éprouvais une sorte de fascination pour notre entêtement à courir au désastre. Tout au long de la journée, et à une cadence de plus en plus rapide, des signaux nous avaient mis en garde et nous filions à présent dans la lueur d'alarmes rougissantes et hystériques par notre course

imbécile, et dont plus rien ne pourrait nous détourner. » (p.323). Comme chez Michel Houellebecq enfin, seule une relation amoureuse vouée à s'achever viendra momentanément consoler le narrateur ; cet échec annoncé le confortera ensuite sa vision du monde. Dans *Lent Dehors*, cette relation est symbolisée par celle que le narrateur adolescent entretient avec Anna. Elle constitue l'unique possibilité d'un basculement (« j'avais oublié, à force de pénombre, qu'il y avait un côté ensoleillé [...] Qu'y avait-il, au fond, d'extraordinaire ? N'était-ce pas dans l'ordre des choses ? N'étais-je pas enfin à ma place ? », p.253-4) qui, comme chez Michel Houellebecq, acquiert des accents de conversion : « J'en sortis comme un type qu'on venait de baptiser, ébloui et sachant gré au monde d'être tel qu'il était. » (p.254). L'intensité du bonheur, voué à disparaître, est proportionnelle à la souffrance initiale dont il ne fait que préparer la réaffirmation : « je ne me souvenais pas avoir éprouvé aussi grande joie de ma vie. » (p.255).

Cependant, si cette échappatoire artificielle est également minée chez Philippe Djian, la véritable fonction de ce sabotage diffère : dans *Lent Dehors*, la relation avec Anna n'est pas conçue pour induire l'impossibilité fondamentale de toute alternative. Au contraire, elle indique non seulement la possibilité d'un autre discours mais également sa nécessité. Tout d'abord, la dimension rhétorique de ce revirement transparaît derrière une exagération comique : « Je me sentais d'humeur à distribuer des paroles aimables, à m'inquiéter que tout gazait pour chacun, à sourire à la moindre plaisanterie. » (p.254). Surtout, cette relation factice est dépeinte comme un piège avilissant puisque pour Anna, le narrateur trahit ses amis mais également ses propres sentiments (« Je trouvais ça dégueulasse d'avoir enfermé Flo [...] / -Oui, elle l'a mérité, murmurai-je. », p.263) voire sa dignité : au cours d'un épisode burlesque structuré comme une parodie de récit galant chevaleresque, il s'empale sur la grille d'un cimetière en cherchant à dérober un bouquet afin de satisfaire un caprice de sa dulcinée.

Au cours de notre étude consacrée à Michel Houellebecq, nous constaterons que la parenthèse dorée que constitue chez lui le couple tient de la fusion, de l'osmose au sein de laquelle l'individu rêve de s'évanouir. Dans *Lent Dehors*, c'est précisément cet abandon (« cette chose qu'elle m'avait inoculée et qui me subjuguait, m'ôtait toute espèce de volonté », p.283) qui mène à une absence néfaste d'alternative : « Je ne croyais pas qu'il existait d'autre solution que de vivre avec une femme. » (p.308), « je demeurais incapable de changer la vie que je menais. Lorsque je regardais les gens autour de moi, j'avais

l'impression que la plupart des gens étaient pris au piège. » (p.312). Chez Philippe Djian, la véritable alternative réside toujours dans un échange sincère, contradictoire si nécessaire, qui apporte un enrichissement qu'un soliloque stérile ne peut prétendre procurer : ainsi, c'est Oli, le meilleur ami du narrateur, qui s'opposera à lui jusqu'à ce que dernier réalise son aveuglement (« Malgré les leçons que la vie leur donnait, ils continuaient à vous saupoudrer du sentiment tous azimuts et venaient ensuite gémir dans mes bras lorsque ça tournait mal. « Mais comment faire autrement ...? ! me rabâchaient-ils. Comment être insensible ...?! » » p.415-6), et bien sûr Édith, le grand amour avec lequel le narrateur adulte finira par renouer, qui le libèrera de l'emprise d'Anna (« je découvris que je pouvais lui résister », p.361).

Conclusion

« Je misais sur le fait que la vie peut pas briser tous vos élans. »

Philippe Djian, 37^o2 *le matin*

Lent Dehors proclame une ultime fois la nécessité absolue d'entretenir cette généreuse polyphonie littéraire et humaniste que Philippe Djian ne cesse de chercher à élaborer et défendre en ce début d'œuvre : « N'importe quel type qui croit détenir une vérité est une menace pour les autres. Il n'a qu'à aimer son prochain, c'est tout ce qu'on lui demande... » (p.445). En définitive, assurer la transmission d'un discours unique, aussi bénéfique soit-il, importe sans doute moins que de prévenir de cette inclinaison tant redoutée vers un renoncement qui dénature ce discours et préfigure une faillite non seulement littéraire mais également morale : « Le chemin descendait toujours et il suffisait de se laisser aller. » (p.264). Au moment de clore cette première étude, nous proposons de résumer les premiers récits de Philippe Djian à un émouvant pari que la citation ouvrant cette conclusion explicite parfaitement.

Il est désormais grand temps grand d'aborder notre second auteur, Michel Houellebecq ; lui ne compte pas jouer aux dés la réussite de son projet littéraire.

Survivre : Michel Houellebecq

« Les dés sont à demi lancés »

Michel Houellebecq, *Configuration du dernier rivage*

Introduction

Michel Houellebecq n'a pas attendu ses premiers véritables succès critiques (*Le sens du combat*, 1996, lauréat du Prix de Flore) et commerciaux (*Les particules élémentaires*, 1998) pour planifier un projet littéraire pétri de certitudes. Ce projet repose sur un double fondement théorique à l'énonciation directe : avant même *Extension du domaine de la lutte* (1994), ses deux essais, parus la même année (1991), *H.P. Lovecraft*, *Contre le monde, contre la vie* et *Rester vivant*, laissaient déjà entendre la singularité d'une voix et d'une vision du monde résolument affirmées. L'écrivain y présente d'emblée le programme autour duquel s'articulera son œuvre, un programme suivi à la lettre jusqu'à aujourd'hui. Ce programme et ses premières mises en récit servent l'accomplissement d'un objectif unique : la diffusion d'un discours personnel sous couvert d'une description réaliste et objective de l'époque contemporaine. Cette rhétorique, aux accents sociologiques et scientifiques, masque la partialité d'une posture et l'ambition d'une expansion : l'universalisation d'un renoncement négatif présenté comme unique être-au-monde viable.

Cette seconde étude aura donc pour ambition de définir ce renoncement spécifique et d'analyser ses modalités de déploiement ; pour ce faire, nous emploierons régulièrement la comparaison avec Philippe Djian afin d'enrichir les lectures respectives de deux ambitions bâties sur une même notion mais également d'en souligner les profondes divergences. Enfin, une troisième et dernière étude, consacrée à la seconde partie de l'œuvre de Philippe Djian, nous permettra d'observer mais également d'interroger la réussite de ce geste littéraire à l'influence décisive dans le champ du roman français contemporain. La première partie de ce travail sera consacrée à l'édification de ce geste et à l'organisation de son déroulement ; par la

suite, nous conserverons cette approche chronologique afin d'insister sur la cohérence du discours de Michel Houellebecq et de souligner la rigueur avec laquelle l'auteur le propage, dans ses propres écrits d'abord, dans ceux des autres ensuite.

I. Le renoncement houellebecquien : un programme et une première expérience

I. 1) H.P. Lovecraft, Contre le monde, contre la vie

Le renoncement houellebecquien s'établit autant sur une lecture que sur une interprétation des récits d'H.P. Lovecraft ; si le sous-titre de l'essai, *Contre le monde, contre la vie*, renvoie fidèlement à l'imaginaire de l'auteur américain, il a tout autant valeur de manifeste personnel. Michel Houellebecq s'empare donc d'un projet esthétique singulier afin de faire valoir le sien ; ce principe de substitution subjective représente une constante de sa proposition artistique. Ainsi, c'est au détour de commentaires d'une autre œuvre que Michel Houellebecq confie ses propres considérations qui dépassent largement le cadre de la littérature : « La vie est douloureuse et décevante. Inutile, par conséquent, d'écrire de nouveaux romans réalistes. Sur la réalité en général, nous savons déjà à quoi nous en tenir ; et nous n'avons guère envie d'en apprendre davantage. L'humanité est telle qu'elle ne nous inspire plus qu'une curiosité mitigée. Toutes ces « notations », [...] ces « situations », ces « anecdotes »... Tout cela ne fait, le livre une fois refermé, que nous confirmer dans une légère sensation d'écœurement déjà suffisamment alimentée par n'importe quelle journée de « vie réelle ». » (p.31). On observe déjà tout un panel de procédés rhétoriques destinés à présenter une approche pour le moins partielle de l'existence sous la forme d'une connaissance convenue, dont le partage tient de l'évidence : l'emploi du présent de vérité générale et de pronoms personnels englobants ou encore le renvoi péremptoire à une réalité qui, si elle n'est pas encore précisément définie, concourt déjà à justifier le discours de l'auteur.

La négativité de cette approche conditionne également déjà le rapport entretenu avec la littérature puisque celle-ci se retrouve immédiatement exposée dans ses limitations : « À peu près n'importe quel romancier s'imagine qu'il est de son devoir de donner une image exhaustive de la vie. Sa mission est d'apporter un nouvel « éclairage » ; mais sur les faits en

eux-mêmes il n'a pas absolument le choix. Sexe, argent, religion, technologie, idéologie, répartition des richesses... un bon romancier ne doit rien ignorer. Et tout cela doit prendre place dans une vision *grosso modo* cohérente du monde. La tâche, évidemment, est humainement presque impossible, et le résultat presque toujours décevant. Un sale métier. De manière plus obscure et plus déplaisante, un romancier, traitant de la vie en général, se retrouve nécessairement plus ou moins compromis avec elle. » (p.71). Il est intéressant de considérer la nature des sujets énumérés : ces derniers, qui correspondent peu ou prou aux thèmes de prédilection de Michel Houellebecq, lui seraient donc imposés en dépit de la pénibilité relative à leur essence ou de toute inclination personnelle. L'écrivain s'efface ainsi aussi bien devant ces obligations présumées que les propos d'H.P. Lovecraft lui-même : c'est par exemple à partir d'une lettre de l'auteur américain (« *Je m'aperçus alors que je devenais trop âgé pour y prendre du plaisir. Le temps impitoyable avait laissé tomber sur moi sa griffe féroce, et j'avais dix-sept ans. Les grands garçons ne jouent pas dans des maisons-jouets et des faux jardins. [...] L'âge adulte, c'est l'enfer.* », p.33-4) qu'il établit son rapport caractéristique à l'enfance, toujours présentée dans ses propres récits comme un paradis perdu (« Et compte tenu des valeurs qui régissent le monde adulte, on peut difficilement lui en tenir rigueur. Principe de réalité, principe de plaisir, compétitivité, challenge permanent, sexe et placements... pas de quoi entonner des alléluias. », p.34). De même, Michel Houellebecq s'appuie sur le rapport à la religion d'H.P. Lovecraft pour introduire son propre désenchantement à ce sujet : « Dans ses périodes d'exceptionnelles bonne humeur, il parlera du « cercle enchanté » de la croyance religieuse ; mais c'est un cercle dont il se sent, de toute façon, banni. [...]. Lovecraft, lui, sait qu'il n'a rien à voir avec ce monde. Et il joue perdant dans tous les coups. [...] Il a perdu l'enfance, il a également perdu la croyance. » (p.34).

On assiste alors à l'émergence d'un des principaux outils rhétoriques houellebecquiens dont Bruno Viard, dans son essai *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, résume parfaitement le fonctionnement et l'enjeu : « l'effet le plus saisissant de l'écriture houellebecquienne, c'est le changement d'échelle, l'effet de zoom, le passage *ex abrupto* du détail romanesque le plus tenu à une perspective largement sociologique, biologique, voire métaphysique. [...] tout l'effet est dans le hiatus, dans le télescopage d'éléments narratifs de type romanesque avec une méditation philosophique de large portée, dans le recadrage vertigineux du détail au sein du Tout. » (p.51-2). Ainsi, les considérations biographiques se trouvent largement dévoyées afin d'alimenter un discours scientifique qui justifie un renoncement d'une toute autre nature

que celui prôné par Philippe Djian : « Peu d'êtres auront été à ce point imprégnés, transpercés jusqu'aux os par le néant absolu de toute aspiration humaine. L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos. Qui finira par l'emporter. La race humaine disparaîtra. » (p.35). Philippe Djian invitait son lecteur à accepter l'inévitabilité d'une certaine négativité afin de le prémunir d'un défaitisme excessif auquel Michel Houellebecq incite précisément à se résoudre le plus rapidement possible au détour d'affirmations catégoriques : « Il est pénétré jusqu'à la moelle de son échec, de sa prédisposition entière, naturelle et fondamentale à l'échec. » (p.138). Le partage intersubjectif que permet la littérature fortifie la certitude d'un échec généralisé, aussi bien existentiel qu'artistique, qui présage assurément la conception de la filiation et de l'intertextualité houellebecquiennes : « Howard Phillips Lovecraft constitue un exemple pour tous ceux qui souhaitent apprendre à rater leur vie, et, éventuellement, à réussir leur œuvre. Encore que, sur ce dernier point, le résultat ne soit pas garanti. » (p.111).

Enfin, il est notable que la tournure de certaines constations désillusionnées augurent déjà des propos voire des titres des récits à venir, d'*Extension du domaine de la lutte* (« le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. », p.146) au roman *Les particules élémentaires* (« L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. », p.35), renforçant la portée planificatrice de ce premier essai. Cependant, la simple énonciation de l'impossibilité d'une vie heureuse ou d'une oeuvre littéraire positive et satisfaisante ne suffit pas à déterminer la véritable spécificité du renoncement houellebecquien : c'est ce que se charge de préciser le second essai, *Rester vivant*, sous-titré *méthode*.

I. 2) Rester vivant

Les tous premiers mots de ce second essai énoncent conjointement la prééminence du tourment existentiel et sa dynamique de déploiement : « Le monde est une souffrance déployée. [...] Toute existence est une expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent » (p.9). La jonction entre vie et littérature s'opère de façon naturelle et immédiate dans le creuset d'une douleur que l'écriture module : « À partir d'un certain niveau de conscience, se produit le cri. La poésie en dérive. [...] La première démarche poétique

consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance. » (p.9). Cette théorisation est déjà indissociable d'un principe de dégradation artistique et d'une tonalité ironique aussi cruelle que désespérante qui guideront constamment l'œuvre : « Henri a un an. Il gît à terre, ses couches sont souillées ; il hurle. Sa mère passe et repasse en claquant des talons dans la pièce dallée [...]. Elle est pressée d'aller à son rendez-vous du soir. Cette petite chose couverte de merde, qui s'agite sur le carrelage, l'exaspère. Elle se met à crier, elle aussi. Henri hurle de plus belle. Puis elle sort. Henri est bien parti dans sa carrière de poète. » (p.9). La dépréciation de la figure maternelle, que les romans contribueront à développer, réaffirme une approche particulièrement sombre de la notion de filiation.

Le renoncement constitue en effet l'unique objet de transmission, la seule posture viable aussi bien pour mener son existence que son œuvre. On retrouve l'emploi des procédés rhétoriques (emploi du présent de vérité générale mais également du futur, adresses directes au lecteur) qui assurent l'efficacité de cette transmission : « Développez en vous un profond ressentiment à l'égard de la vie. Ce ressentiment est nécessaire à toute création artistique véritable. [...] revenez toujours à la source, qui est la souffrance. Lorsque vous suscitez chez les autres un mélange de pitié effrayée et de mépris, vous saurez que vous êtes sur la bonne voie. Vous pourrez commencer à écrire. » (p.13). Le renoncement fonde alors une communauté artistique (« Votre existence n'est plus qu'un tissu de souffrances. Vous pensez parvenir à les déployer dans une forme cohérente. », p.16) et humaine dont Michel Houellebecq présuppose l'incapacité au bonheur (« vous n'avez pas à être heureux. Vous êtes du côté du malheur ; vous êtes la partie sombre. », p.27). Aucune échappatoire n'est envisageable : « Ne négligez rien de ce qui peut vous procurer une parcelle d'équilibre. De toute façon, le bonheur n'est pas pour vous ; cela est décidé, et depuis fort longtemps. Mais si vous pouvez attraper un de ses simulacres, faites-le. Sans hésiter. De toute façon, ça ne durera pas. » (p.16)

Le renoncement houellebecquien se caractérise donc par son universalité ; son autorité repose elle sur un constat irrécusable, celui de la dégénérescence corporelle dont la dynamique dictera le cheminement de l'œuvre. Cet enjeu intemporel est réactualisé sous l'aspect d'une mécanique qui confère à la notion de fatalité une dimension moderne : « Marc a dix ans. Son père est en train de mourir d'un cancer à l'hôpital. Cette espèce de machinerie usée, avec des tuyaux dans la gorge et des perfusions, c'est son père. Seul le regard vit : il exprime la

souffrance et la peur. » (p.10). Un nouveau procédé rhétorique houellebecquien décisif apparaît alors : la sélection d'un échantillon humain limité. Les trajectoires fictives élaborées par l'auteur redoublent systématiquement l'expression de sa propre personnalité : « Michel a quinze ans. Aucune fille ne l'a jamais embrassé. Il aimerait danser avec Sylvie ; mais Sylvie danse déjà avec Patrice [...]. Il ne savait pas qu'on pouvait souffrir autant. Son enfance, jusqu'à présent, avait été heureuse. [...] Michel n'oubliera jamais le contraste entre son cœur figé par la souffrance et la bouleversante beauté de la musique. Sa sensibilité est en train de se former. » (p.10). La rhétorique consiste alors en l'attribution d'une subjectivité étayée d'existences factices à l'ensemble de l'espèce et au lecteur en premier lieu : « Les années d'adolescence sont importantes. Une fois que vous avez développé une conception de l'amour suffisamment idéale, suffisamment noble et parfaite, vous êtes fichu. Rien ne pourra, désormais, vous suffire. » (p.13). Comme chez Philippe Djian, l'omniprésence de la figure de l'écrivain sert donc une édification collective ; la nature de celle-ci se révèle cependant radicalement différente, motivée par un renoncement diamétralement opposé.

Si ce renoncement découle lui aussi d'une observation de la société contemporaine et du péril qu'elle représente pour l'individu (« La société où vous vivez a pour but de vous détruire. », p.26), il incite lui à l'adoption d'une animosité sans nuance : « Vous devez haïr la liberté de toutes vos forces. » (p.27). Le contexte économique et politique, marqué par le triomphe toujours plus total du libéralisme, est fondamentalement inconciliable avec la moindre perspective d'apaisement ; l'enjeu est de dénoncer, pas de réparer : « Si le monde est composé de souffrance c'est parce qu'il est, essentiellement, libre. La souffrance est la conséquence nécessaire du libre jeu des parties du système. Vous devez le savoir, et le dire. » (p.10). Il s'agit là de la véritable particularité du renoncement houellebecquien : la lucidité qu'il confère ne procure aucun soulagement ; au contraire, elle aiguise la sensibilité à la douleur. Michel Houellebecq formule alors la thèse qu'*Extension du domaine de la lutte* développera plus amplement : « Compte tenu des caractéristiques de l'époque moderne, l'amour ne peut plus guère se manifester ; mais l'idéal de l'amour n'a pas diminué. Étant, comme tout idéal, fondamentalement situé hors du temps, il ne saurait ni diminuer ni disparaître. D'où une discordance idéal-réel particulièrement criante, source de souffrances particulièrement riche. » (p.10-1). D'une société malade résulte une littérature malade qui entend clarifier ses maux et non y remédier : « Respectez les philosophes, ne les imitez pas ; votre voie, malheureusement, est ailleurs. Elle est indissociable de la névrose. [...] Mais vous

n'avez pas le choix. Il n'y a pas d'autre chemin. » (p.25-6).

C'est tout le paradoxe du renoncement houellebecquien que Jean-Noël Dumont, dans son essai *Houellebecq, La vie absente*, souligne avec une grande justesse : il décrit l'écrivain comme un « observateur de cette société en dépression, également incapable de se résigner à l'indifférence et d'en sortir. » (p.10). Puisque l'échec s'avère inévitable, Michel Houellebecq l'érige en posture, en expérience inspirante toutes deux caractérisées par leur passivité : « Dans le tumulte de la vie, être toujours perdant. [...] Accumuler des frustrations en grand nombre. [...] La timidité n'est pas à dédaigner. [...] c'est dans ce moment de décalage entre la volonté et l'acte que les phénomènes mentaux intéressants commencent à se manifester. » (p.11). La partie est perdue d'avance (« Vous n'avez pas à vous battre. », p.20) mais il faut bien la jouer (« La vie est une série de tests de destruction. Passer les premiers tests, échouer aux derniers. Rater sa vie, mais la rater *de peu*. », p.11). Le renoncement houellebecquien réside dans le renouvellement ininterrompu d'une souffrance qu'il convient d'éprouver jusqu'au bout : « le suicide ne résout rien. » (p.15). En conséquence, Michel Houellebecq rédige un véritable guide de survie, pratique, concret, destiné à son lecteur et dont les titres des sous-parties explicitent la finalité (« Survivre », « L'importance de rester vivant ») : « Ne pas oublier les psychiatres, qui disposent de la faculté de donner des arrêts de travail. [...] Les mécanismes de solidarité sociale (allocation chômage, etc.) devront être utilisés à plein, ainsi que le soutien d'amis plus aisés. [...] Le poète est un parasite sacré. » (p.20). L'oxymore final rappelle les limites du projet : le pessimisme est de rigueur (« Fussiez-vous le plus parfait génie, il vous faudra laisser une trace ; et faire confiance aux archéologues littéraires pour exhumer le reste. Cela peut rater ; cela rate souvent. », p.20), sa conclusion est prévisible (« Le travail permanent sur vos obsessions finira par vous transformer en une loque pathétique, minée par l'angoisse et l'apathie. Mais, je le répète, il n'y a pas d'autre chemin. [...] produire quelques poèmes, avant de vous écraser au sol. », p.26). Dans un article rédigé à l'occasion de la parution de *Rester vivant*, Jérôme Leroy résume : « Michel Houellebecq élabore une stratégie désespérée de résistance : le poète sera de toute façon broyé, mais il importe qu'il le soit le plus tard possible. Sur le mode impératif, de somptueux aphorismes nous apprennent comment organiser des manœuvres de retardement et reprendre son souffle pour tenter d'écrire un peu, pendant qu'il est encore temps. » (p.58, Cahiers de l'Herne).

Michel Houellebecq multiplie en effet les conseils extrêmement équivoques : il s'agit de maintenir son lecteur en vie le temps qu'il éprouve à son tour les mêmes affres que lui. On retrouve les procédés rhétoriques déjà observés, notamment l'emploi du futur, pour établir un parcours personnel en vérité existentielle et ainsi justifier la violence du désillusionnement et la révocation de toute alternative : « En pratique, on ira devant des difficultés importantes : sensation de perdre son temps, de ne pas être à sa place, de ne pas être estimé à sa vraie valeur... tout cela deviendra vite insoutenable. L'alcool sera difficile à éviter. En fin de compte, l'amertume et l'aigreur seront au bout du chemin, vite suivies par l'apathie, et la stérilité créatrice complète. Cette solution a donc des inconvénients, mais c'est en général la seule. » (p.20), « D'une manière générale, vous serez bringuebalé entre l'amertume et l'angoisse. Dans les deux cas, l'alcool vous aidera. [...] N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas. » (p.21), « Je vous invite à garder courage. Non que vous ayez quelque chose à espérer. Au contraire, sachez que vous serez très seuls. [...] Vous êtes des suicidés vivants. [...] la vie vous déchirera encore [...] fondamentalement, vous êtes déjà mort. » (p.27-8). L'énumération des sujets propices aux développements littéraires et les recommandations relatives au traitement de ces sujets traduisent pourtant une approche partielle et ciblée de la réalité : « Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais. » (p.26).

Au fil de ses nouvelles et de ses romans, Philippe Djian proposait un renoncement fertile afin d'appréhender sereinement les inévitables souffrances et déceptions de la vie ; avant même la publication de son premier récit, Michel Houellebecq prescrit un renoncement qui enjoint d'enterrer définitivement tout espoir de délivrance : « Votre mission n'est pas avant tout de proposer, ni de construire. [...] Vous êtes le fossoyeur, et vous êtes le cadavre. » (p.27). Si ses romans constitueront le vecteur privilégié du déploiement et de la diffusion de ce renoncement, un texte hybride, encore empreint de théorie visible, condense à la fois, dans sa brièveté, la méthodologie des deux essais et les développements à venir : il s'agit d'*Extension du domaine de la lutte*.

I. 3) *Extension du domaine de la lutte* : l'expérience truquée

Ce premier récit détermine la spécificité du renoncement houellebecquien mais également sa limitation constitutive : celui-ci modélise une intuition impropre à prémunir des écueils de l'existence et par conséquent de la souffrance attenante. Les différents narrateurs et personnages de l'œuvre déclinent ainsi la tragédie existentielle d'une espèce humaine destinée au malheur ; la particularité de leur désespoir provient alors précisément de leur lucidité stérile. En conséquence, les échecs et les déceptions rythment le déroulement d'évènements qui s'avèrent en réalité moins tristement prévisibles que savamment orchestrés.

« [...] elle avait noté cette phrase de Lacan : « Plus vous serez ignoble, mieux ça ira. » J'avais souri ; j'avais bien tort. Cette phrase n'était encore, à ce stade, qu'un *programme* ; mais elle allait le mettre en application, point par point. »

Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*

a. La connaissance inutile

Précisons d'emblée que le narrateur interne d'*Extension du domaine de la lutte* ne possède pas de prénom : bien qu'il s'agisse indéniablement d'une fiction, celle-ci conserve donc l'expression directe des essais précédemment publiés. Au cours d'un incipit in medias res, le narrateur se réveille chez un collègue de travail à la suite d'une soirée extrêmement pénible où sa consommation d'alcool fut visiblement excessive : « En me réveillant, je me suis rendu compte que j'avais vomi sur la moquette. La soirée touchait à sa fin. [...] Alors, je me suis aperçu que j'avais perdu mes clés de voiture. » (p.7). Il est intéressant de comparer son attitude avec celle à laquelle enjoint Michel Houellebecq dans le court texte intitulé *La fête* ; l'écrivain y préconise notamment de « Toujours prévoir qu'on rentrera seul, et en taxi » ou encore de « boire, mais diminuer les doses [...]. Il est plus ingénieux de prendre 1/2 Lexomil au moment opportun. L'alcool multipliant l'effet des tranquillisants, on observera un assoupissement rapide : c'est le moment d'appeler un taxi. Une bonne fête est une fête brève. ». En dépit de sa tonalité humoristique manifeste, ce texte témoigne aussi bien de la

volonté de l'auteur de mettre en place des stratégies de survie concrètes, dans la lignée de celles de *Rester vivant* (il est d'ailleurs adjoint à la réédition *Rester vivant et autres textes*, p.71 à 76), que d'y faire déroger les narrateurs et les personnages de son œuvre : en définitive, ceux-ci se révèlent moins inaptes à tirer des enseignements de leurs déconvenues que d'appliquer ces enseignements. Comme l'énonce Michel Houellebecq dans *La fête*, « L'idéal serait donc de renoncer totalement aux fêtes. » ; si, à de rares exceptions près, cet idéal de renoncement bénéfique demeure inaccessible à ses narrateurs et ses personnages, c'est que ces derniers sont avant tout conçus pour illustrer la prééminence d'un obstacle insurmontable : l'irrésistible mécanique du désir.

Philippe Djian érigeait le désir en tentation périlleuse mais également en occasion propice d'exercer une résistance et un détachement salutaires. Ce détachement s'inspirait d'une sagesse asiatique traditionnelle et notamment de la conception bouddhiste du renoncement ; Michel Houellebecq assimile lui ce bouddhisme à une aspiration aussi souhaitable qu'irréalisable. Dans un entretien paru à la suite de la publication d'*Extension du domaine de la lutte* et mené par Jacques-François Marchandise, Jean-Yves Jouannais et Nicolas Bourriaud, *Je crois peu en la liberté*, l'écrivain déclare en effet : « La seule solution viable me semble être le bouddhisme, qui a toujours été hostile au désir : il vise à la suppression du désir par l'ascétisme ; ce qui n'est pas vraiment la solution que je propose. Je n'en propose pas vraiment, d'ailleurs » (p.110, Cahiers de l'Herne). De même, dans une interview elle aussi au sujet d'*Extension du domaine de la lutte* (*Les grands entretiens d'artpress*), il commente ainsi son propre récit : « Les boîtes de nuit offrent un tableau tout différent. Beaucoup de frustrés continuent - contre toute espérance - à les fréquenter. Ils ont ainsi l'occasion de vérifier, minute après minute, leur propre humiliation ; nous sommes ici beaucoup plus proches de l'enfer. » (p.19). Enfin, selon une rhétorique en tout point similaire à celle employée au cours de l'essai sur H.P. Lovecraft, il affirme à propos d'Arthur Schopenhauer (*En présence de Schopenhauer*) : « S'il reste persuadé que le mieux serait de se délivrer totalement du désir, avec pour conséquence une vie paisible, se résumant à l'attente de la mort, il sait que la tâche n'est pas aisée, et, plutôt qu'une coupure franche, il propose une série d'affaiblissements raisonnés. Le message est toujours celui, radical, du bouddhisme ; mais il s'agit en somme d'un bouddhisme tempéré, humanisé, adapté à notre culture, à notre tempérament impatient et avide, à nos faibles dispositions au renoncement. » (p.75).

D'avantage qu'un compromis, Michel Houellebecq organise lui la représentation des inutiles tentatives d'instaurer une conduite apaisante, fonctionnelle et durable. Le narrateur souligne à plusieurs reprises la vanité de cette entreprise : « La difficulté, c'est qu'il ne suffit pas exactement de vivre selon la règle. » (p.12), « Parfois aussi, j'ai eu l'impression que je parviendrais à m'installer durablement dans une vie absente. Que l'ennui, relativement indolore, me permettrait de continuer à accomplir les gestes usuels de la vie. Nouvelle erreur. L'ennui prolongé n'est pas une position tenable » (p.48-9). Les rares succès sont si navrants de prosaïsme qu'ils acquièrent une dimension parodique, comme la pratique de la masturbation dans les toilettes d'une boîte de nuit (« je bandais : ça n'allait plus du tout. [...] L'éjaculation survint au bout de deux minutes ; elle m'apporta confiance et certitude. », p.113) ; la délivrance convoitée subit elle-même une déformation si violente qu'elle finit par représenter une alternative peu enviable (« L'idée s'impose : trancher mon sexe. [...] Et puis je prends des calmants, et tout s'arrange. Tout s'arrange. », p.143). Aussi bien le narrateur que les personnages secondaires prouvent l'impossibilité d'une quelconque élévation, comme le symbolise leur rapport à la croyance. L'ironie dont fait constamment preuve le narrateur mine le motif religieux (« Leurs voix me paraissaient venir de très haut, un peu comme le Saint-Esprit. En fait je n'allais pas bien du tout, c'est clair. », p.6) tandis que la trajectoire de son ami prêtre, en deux brèves apparitions, résume l'inéluctabilité du désenchantement : « D'après lui Jésus est la solution ; la source de la vie. D'une vie riche et vivante. (p.32), « Demain, il va falloir que je dise la messe. Je ne vais pas y arriver. Je ne pense pas pouvoir y arriver. Je ne sens plus la présence. » (p.140).

Ce désenchantement est indissociable du contexte dans lequel il s'établit : de même que la famille ou le mariage, la religion représente chez Michel Houellebecq une structure sécurisante que la société contemporaine s'évertue à désagréger. Même le paradis perdu que constitue l'enfance (« Vous avez eu une vie. [...] Ceci se passait probablement à l'époque de votre adolescence, ou un peu après. Comme votre appétit de vivre était grand, alors. L'existence vous apparaissait riche de possibilités inédites. », p.13) se voit menacé par un progressisme séparateur (« Observez maintenant un enfant de sept ans [...]. Depuis le divorce, il n'a plus de père. Il voit assez peu sa mère. », p.13). Dans un article consacré à Michel Houellebecq, *Et en tout, apercevoir la fin*, Philippe Murray souligne cette sensibilité chez l'écrivain français à « la dissolution programmée [...] d'un des liens sociaux les plus élémentaires qu'ait jamais connu le genre humain » (p.247, Cahiers de l'Herne). Le

renoncement houellebecquien s'articule autour d'angoisses archaïques, comme la hantise de la mort ou de la dégénérescence des corps, qu'amplifie une époque opposée à toute transcendance : « nous sommes tous soumis au vieillissement et à la mort. Cette notion de vieillissement et de mort est insupportable à l'individu humain [...]. Le désir lui-même disparaît ; il ne reste que l'amertume, la jalousie et la peur. Surtout, il reste l'amertume ; une immense, une inconcevable amertume. Aucune civilisation, aucune époque n'ont été capables de développer chez leurs sujets une telle quantité d'amertume. De ce point de vue-là, nous vivons des moments sans précédent. S'il fallait résumer l'état mental contemporain par un mot, c'est sans aucun doute celui que je choisirais : l'amertume. » (p.148). On retrouve alors le sentiment de danger ambiant moderne que véhiculaient les premiers récits de Philippe Djian ainsi que son moyen de diffusion privilégié, la télévision : « Je l'attends dans le hall en regardant la télévision. Il y est question de manifestations étudiantes. [...] Et comme toutes les manifestations pacifiques elle a mal tourné, il y a eu un étudiant qui a eu l'œil crevé, un CRS la main arrachée, etc. » (p.61). Chez Philippe Djian, ce danger ambiant propageait une anxiété mortifère ; chez Michel Houellebecq, il entérine davantage un désabusement.

Cette violence est celle d'un système économique identifié, fondamentalement inconciliable avec l'épanouissement humain : le libéralisme mondialisé. À l'instar de Philippe Djian qui exprimait un constat similaire, Michel Houellebecq intègre les manifestations linguistiques de ce système en vue de condamner ce dernier : il s'approprie notamment le vocabulaire publicitaire et entrepreneurial (« *culture d'entreprise* », « *bonne boîte* » p.17, « *briefing* » p.37) afin d'en souligner la pauvreté (« le refrain [...] se composait des paroles suivantes : « *Nouvelles Galeries, aujourd'huiiii... Chaque jour est un nouveau jour...* » », p.67), l'inhumanité (« je serai rentré pour Noël, afin de « passer les fêtes en famille ». L'aspect humain n'a donc pas été oublié. C'est splendide. », p.38) ou la stupidité (« Je feuilletai rapidement l'ouvrage, soulignant au crayon les phrases amusantes. Par exemple : « *Le niveau stratégique consiste en la réalisation d'un système d'informations global construit par l'intégration de sous-systèmes hétérogènes distribués.* Ou bien : « *Il apparaît urgent de valider un modèle relationnel canonique dans une dynamique organisationnelle débouchant à moyen terme sur une database orientée objet.* » », p.30). Notons que, pour le moment, l'instance narrative houellebecquienne conserve une distance critique manifeste vis-à-vis de ces corps étrangers qu'elle introduit sous surveillance, une distance visible dans l'emploi de l'italique ou de la tonalité ironique : « Après une journée bien remplie, ils s'installent dans un

profond canapé aux lignes sobres (Steiner, Roset, Cinna) [...]. Et c'est devant un dîner entre copains et dans leurs cuisines mises en scène par Daniel Hechter ou Primrose Bordier qu'ils referont le monde. » (p.124).

Au détour d'un parallèle devenu célèbre, le narrateur expose surtout la profonde injustice de ce modèle économique qui repose sur un principe d'inégalité : « Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de paupérisation absolue. Certains font l'amour tous les jours ; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes ; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle la « loi du marché ». Dans un système économique où le licenciement est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver sa place. Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude. Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. » (p.100). Si Philippe Djian proclamait déjà la nocivité d'un libéralisme alors en pleine expansion, le propos houellebecquien se distingue cependant par la prépondérance des considérations théoriques sur les considérations personnelles : Michel Houellebecq adjoint ainsi à son récit de nombreuses considérations d'ordre purement économique, politique ou social. On note également la dimension rhétorique qui charpente son discours : présent de vérité générale, structure répétitive, chiffres arbitrairement énumérés ou encore mentions sommaires d'existences individuelles en guise d'arguments, chaque procédé concourt à légitimer une subjectivité ainsi que sa posture.

En effet, contrairement à chez Phillippe Djian, le héros houellebecquien ne propose aucune alternative, n'oppose aucune résistance à ce péril systémique puisqu'il se définit paradoxalement par son inaction : il ne possède aucune emprise sur son existence (« Je lui explique que ce n'est pas moi qui décide de ce qu'on vend, non plus. Ni ce qu'on fabrique. En fait je ne décide rien du tout. », p.26) dont il est le spectateur clairvoyant mais impuissant (« mais qu'est-ce que je peux y faire. Alors je regarde le paysage. », p.54). Le narrateur

d'*Extension du domaine de la lutte* manifeste bien une conscience de son absence totale de liberté : « Je me rends compte que je fume de plus en plus ; je dois être au moins à quatre paquets par jour. Fumer des cigarettes, c'est devenu la seule part de véritable liberté de mon existence. La seule action à laquelle j'adhère pleinement, de tout mon être. Mon seul projet. » (p.61). Pour autant, il se contente de suivre le mouvement, subir les événements, sans grande conviction : « C'est parfait, je n'ai aucune objection. », « Eh bien c'est parfait, allons-y. », « Eh bien, allons-y. » (p.61-2). Son acceptation du travail aliénant n'est pas sans rappeler la résignation initiale du narrateur de *37°2 le matin*, l'intervention salutaire de Betty en moins : « J'aurais pu rétorquer : « Eh bien, je démissionne » ; mais je ne l'ai pas fait. » (p.17). Surtout, le récit refuse à son protagoniste la moindre possibilité d'intervention et de sublimation, aussi triviales celles-ci soient-elles : « Je sens qu'elle commence à avoir peur. Je me lève, j'ai envie d'intervenir, je hais ce genre de bêtes. Mais finalement le chien repart. » (p.70).

Ce protagoniste est conçu pour incarner le renoncement houellebecquien et témoigner de son hégémonie aussi bien fictive que réelle : il est moins un héros romanesque que le héraut d'un projet littéraire qui ambitionne d'uniformiser une vision personnelle du monde.

b. Le héraut houellebecquien

Si le narrateur (ou le personnage principal dans le cas de certains romans suivants) possède des éléments de caractérisation singuliers, ces éléments sont introduits comme autant de normes révélatrices des écueils de la société contemporaine ; ces écueils justifient le renoncement initial, sa négativité constitutive et son accentuation au fil du récit. C'est par exemple le cas de la vie affective et sexuelle du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* ; sa propre analyse du phénomène de paupérisation sexuelle, mentionnée en fin de sous-partie précédente, relativise ses déboires. Ce relativisme ne correspond pas à l'apaisement auquel invite les narrateurs de Philippe Djian mais à un désabusement déresponsabilisant qu'indique ici la fin de l'occurrence : « Sur le plan sexuel, par contre, la réussite est moins éclatante. J'ai eu plusieurs femmes, mais pour des périodes limitées. Dépourvu de beauté comme de charme personnel, sujet à de fréquents accès dépressifs, je ne corresponds nullement à ce que les femmes recherchent en priorité [...] je ne représentais guère, pour elles, qu'un *pis-aller*. [...] »

Depuis ma séparation avec Véronique, il y a deux ans, je n'ai en fait connu aucune femme ; les tentatives faibles et inconsistantes que j'ai faites dans ce sens n'ont abouti qu'à un échec prévisible. » (p.15). L'analyse houellebecquienne des paramètres, sociaux ou personnels, conclut à la nécessité de la déroute.

En dépit d'attributs distinctifs (la solitude ou la dépression par exemple), le narrateur érige alors son renoncement singulier en une norme qui aplanit les distinctions et harmonise les discours, aussi décevante cette norme soit-elle : « J'ai l'impression qu'il me considère comme un symbole pertinent de cet épuisement vital. Pas de sexualité, pas d'ambition ; pas vraiment de distractions, non plus. Je ne sais que lui répondre. Je me considère comme un type normal. [...] Pour dire quelque chose je fais cependant observer que de nos jours tout le monde a, forcément, à un moment où l'autre de sa vie, l'impression d'être un raté. On tombe d'accord là-dessus. » (p.32). Chez Michel Houellebecq, la communauté humaine se fonde sur le partage d'une déception présentée comme une expérience commune ; de ce désillusionnement universel émerge une sagesse objective et inutile, toujours impropre à la consolation, de soi comme d'autrui : « Comme on pouvait s'y attendre, il était un peu amer et désabusé : « Les vols... défilent toute la journée... aucune chance... de toute façon on les relâche tout de suite... » J'acquiesçais avec sympathie au fur et à mesure qu'il prononçait ces paroles simples et vraies, tirées de son expérience quotidienne ; mais je ne pouvais rien pour alléger son fardeau. » (p.22). Chez Philippe Djian, les dialogues ménageaient des espaces de liberté à l'enthousiasme communicatif ; ici, la conscience suraiguë d'une réalité nécessairement décourageante coupe court à toute volonté de transmission d'une quelconque positivité : « Sur la fin, cependant, il m'a semblé que son amertume se teintait d'une tonalité légèrement positive [...]. Il souhaitait, je pense, en dire un peu plus ; mais il n'y avait rien d'autre. (p.22-3).

Les revers nouent les êtres (« Je sais bien au fond pourquoi il apprécie tellement ma compagnie : c'est parce que moi je ne parle jamais de mes petites copines, je ne fais jamais étalage de mes succès féminins. [...] pour lui c'est une souffrance de moins, un léger apaisement dans son calvaire. », p.62), leur tristesse les rapproche (« C'était quelque que j'aimais bien, un type gentil, assez malheureux. », p.133) sans pour autant mener à un altruisme effectif. Le narrateur, toujours aussi prompt à projeter son propre désespoir, présuppose ainsi la misère sexuelle de sa collègue Catherine sans pour autant parvenir à

concrétiser son élan d'empathie : « Je l'imaginai aux Galeries Lafayette, choisissant un string brésilien en dentelle écarlate ; je me sentis envahi par un mouvement de compassion douloureuse. [...] Sa situation me semblait désespérée [...] Après mon troisième verre j'ai failli lui proposer de partir ensemble, d'aller baiser dans un bureau [...] ; je me sentais prêt à accomplir les gestes nécessaires. Mais je me suis tu [...] ; j'aurais d'abord dû enlacer sa taille, déclarer qu'elle était belle, frôler ses lèvres dans un tendre baiser. Décidément, il n'y avait pas d'issue. Je m'excusais brièvement, et je partis vomir dans les toilettes. » (p.46-7). La comparaison avec le narrateur de *Zone érogène*, qui s'enorgueillissait de sa disponibilité sexuelle à l'égard de partenaires au physique ingrat ou à l'âge avancé, souligne la stérilité de la compassion houellebecquienne.

Cette passivité intrinsèque du renoncement houellebecquien conduit finalement à une indifférence qui prévient toute manifestation de solidarité, toute consolation collective : « j'ai ressenti la même chose il y a deux ans, juste après ma séparation d'avec Véronique. Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêtera attention ; personne ne fera un geste. » (p.99). Le narrateur relève alors le caractère inhumain du monde contemporain auquel sa propre inaction contribue (« Assisté à la mort d'un type, aujourd'hui [...]. On ne peut pas dire que ç'ait été une mort très digne, avec tous ces gens qui passaient, qui poussaient leurs caddies », p.66-7) mais qu'il demeure le premier à subir : « Je demande le chemin de l'hôpital ; la fille me l'indique brièvement, avec un peu d'agacement. [...] il est évident que je suis hors d'état de m'y rendre tout seul. [...] Et puis feu vert, le type redémarre. [...] Finalement j'aperçois un taxi [...] le chauffeur manque de refuser. » (p.74-5), « juste avant d'arriver à destination j'ai trébuché dans une caissière et je me suis affalé. Personne ne m'a relevé. » (p.115).

Cette indifférence alimente une rancœur : le renoncement houellebecquien se caractérise en effet par sa volonté d'extension, de propagation. Le bonheur des autres agace (« Tout cela donnait, je dois malheureusement le signaler, une légère impression de ridicule. Quelques jeunes, en passant, se foutaient de la gueule des mariés. Évidemment. », p.71), inspire le désir d'un nivellement par le bas (« Non que je me sente très bas ; c'est plutôt le monde autour de moi qui me paraît haut. », p.135), l'espérance mauvaise de la propagation d'un désespoir normé (« je ne comprends pas, concrètement, comment les gens arrivent à vivre. J'ai

l'impression que tout le monde devrait être malheureux », p.147). Le narrateur attribue d'ailleurs également ce désir aux différents personnages secondaires : « Henry La Brette est mon supérieur hiérarchique direct ; nos relations sont empreintes d'une sourde hostilité. Ainsi il m'a d'emblée indiqué, comme s'il se faisait une joie personnelle de me contrarier, que ce contrat nécessiterait plusieurs déplacements [...] Ces déplacements sont pour moi un cauchemar ; Henry La Brette le sait. » (p.17), « Leur objectif est d'émettre un bruit strident, le plus désagréable possible, un bruit qui soit vraiment difficile à supporter pour les riverains. Et ils y arrivent. » (p.68). Certaines occurrences peuvent indiquer la partialité d'une telle projection : « Je m'extrahis de la 504 après avoir donné un pourboire au chauffeur, ce qui me vaut un « Bonne journée », lâché un peu à regret, il me semble. » (p.106).

Les spécificités de l'expression du narrateur traduisent et favorisent cette projection, cette présupposition d'une résignation partagée, comme les multiples adresses au lecteur : « Cependant, il reste du temps libre. Que faire ? Comment l'employer ? Se consacrer au service d'autrui ? Mais, au fond, autrui ne vous intéresse guère. » (p.12). Dans le prolongement des deux premiers essais, le partage intersubjectif se fonde sur l'acuité d'une détresse commune : « Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux et définitif se conjuguent pour vous plonger dans un état de réelle souffrance. » (p.13). La froideur télégraphique du style, aux antipodes de l'exubérance représentative de Philippe Djian, accentue le désespoir glaçant de l'ensemble : « Assisté à la mort d'un type, aujourd'hui » (p.66). Des procédés plus distinctifs témoignent également d'un épuisement, d'une lassitude éprouvés face à la débâcle généralisée, comme l'emploi de la locution « etc. » pour clore les énumérations ou écourter un discours. Le propos de l'autre se révèle si convenu qu'il ne vaut pas toujours l'effort d'être rapporté dans son entièreté : « « [...] Moi je suis la bobonne, je suis là pour réparer les conneries des autres... », etc. » (p.26). De même, la violence du monde moderne s'avère si prévisible qu'elle apparaît indigne d'un développement complet : « Et comme toutes les manifestations pacifiques elle a mal tourné il y a eu un étudiant qui a eu l'oeil crevé, un CRS la main arrachée, etc. » (p.61). La dimension rhétorique de ce procédé apparaît pleinement lorsqu'il est employé afin de discréditer par la dérision une posture ou une existence qui manifesteraient la prétention d'échapper à la médiocrité universelle : « et que c'était juste pour se sentir bien dans sa peau, pour se plaire à elle-même,

etc. » (p.6), « voilà un homme qui dans le privé avait une vie très active : il bricolait, faisait son jardin, etc. » (p.77). Le narrateur refuse d'envisager chez autrui la possibilité d'une liberté qui lui serait interdite : c'est ce qu'illustre notamment son emploi du procédé d'animalisation. Chez Philippe Djian, la personnification des animaux stylisait une symbiose universelle et chaleureuse du vivant ; chez Michel Houellebecq, l'animalisation des êtres humains esthétise mais surtout rationalise et universalise un sentiment d'enfermement né d'une observation et étendu à toute forme d'existence (« Autant observer les homards qui se marchent dessus dans un bocal » p.22). Les occurrences se multiplient parfois au sein d'un unique discours que ces occurrences contribuent à structurer : « J'ai l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane [...]. J'ai l'impression d'être une grenouille dans un bocal » (p.99).

Le renoncement houellebecquien s'élabore ainsi également à partir d'une volonté de déshumanisation, de désindividualisation que cristallise le rapport haineux à la psychanalyse : lui aussi justifié dans l'essai sur H.P. Lovecraft par les considérations de l'auteur américain (« Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que Lovecraft n'ait guère éprouvé de sympathie pour Freud, le grand psychologue de l'ère capitaliste. Cet univers de « transactions » et de « transferts », qui vous donne l'impression d'être tombé par erreur dans un conseil d'administration, n'avait rien qui puisse le séduire. », p.70), ce rapport s'articule dans *Extension du domaine de la lutte* entre théorie (« Sous couvert de reconstruction du moi, les psychanalystes procèdent en réalité à une scandaleuse destruction de l'être humain. Innocence, générosité, pureté... tout cela est rapidement broyé entre leurs mains grossières. [...] ils se comportent en fait en véritables ennemis de l'humanité. », p.103) et démonstration, le narrateur imputant son divorce à la thérapie suivie par son ancienne femme Véronique (« Véronique correspondait, il faut le dire, trait pour trait à cette description. », p.104). Le glissement de cette haine de la psychanalyse au rejet de la psychologie s'opère alors naturellement dans le récit : « Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. [...] Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. On ne me comptera pas parmi ceux-là. Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise. [...] Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails. » (p.16). Comme le démontre un

échange entre le narrateur, alors interné, et sa psychologue, l'enjeu est de congédier tout discours qui contredirait une interprétation littéraire d'une noirceur immodérée dont la partialité transparaît pourtant en filigrane : « Est-il vraiment possible de vivre et de croire qu'il n'y a rien d'autre ? Avec les réalistes de la fin du XIXe siècle, Maupassant a cru qu'il n'y avait rien d'autre ; et ceci l'a conduit jusqu'à la folie furieuse. / -Vous confondez tout. La folie de Maupassant n'est qu'un stade classique du développement de la syphilis. Tout être humain accepte les deux systèmes dont vous parlez. / -Non. Si Maupassant est devenu fou c'est qu'il avait une conscience aiguë de la matière, du néant et de la mort - et qu'il n'avait conscience de rien d'autre. Semblable en cela à nos contemporains, il établissait une séparation absolue entre son existence individuelle et le reste du monde. » (p.147).

La polyphonie discursive, dont Philippe Djian prônait les vertus enrichissantes, desservirait le projet houellebecquien : la multiplication des expériences n'y consolide qu'une unique démonstration.

c. Un laboratoire en trompe-l'œil

Dans la lignée de l'essai sur H.P. Lovecraft et *Rester vivant*, *Extension du domaine de la lutte* conserve une dimension argumentative manifeste : les fables animalières que conçoit le narrateur en témoignent. Ces fables illustrent l'idéal d'un récit exemplaire, didactique, dont la lecture, ouvertement orientée, se doit d'être univoque : « Naturellement, l'éleveur symbolisait Dieu. » (p.11). Un épisode à la portée métalittéraire atteste alors cette volonté de contrôle interprétatif et dévoile les mécanismes de la narration houellebecquienne : l'expérience menée aux dépens de Tisserand, un collègue du narrateur. D'un côté, cette expérience réaffirme la pertinence du renoncement houellebecquien ; de l'autre, elle trahit l'artificialité de son élaboration qui se fonde sur une esthétique de la manipulation et une rhétorique de l'argumentation scientifique. Tisserand constitue un échantillon particulièrement représentatif de la norme houellebecquienne : « Le problème de Raphaël Tisserand - le fondement de sa personnalité, en fait - c'est qu'il est très laid. [...] Il essaie pourtant, il essaie de toutes ses forces, mais ça ne marche pas. » (p.54). Le caractère fatidique et immuable de ces données initiales qui détermineront la trajectoire du personnage transparaît nettement : « Hélas, chaque fois qu'il s'approche de la pauvre petite secrétaire, le visage de celle-ci se crispe dans

une expression de répulsion involontaire, on pourrait presque dire de dégoût. C'est vraiment une fatalité. » (p.59). Le narrateur se réjouit des multiples déconvenues de Tisserand dans la mesure où celles-ci illustrent l'inéluctabilité du renoncement auquel ces déconvenues conduisent inmanquablement : « Dans le café, il choisit une table non loin de deux filles. Il s'assoit, les filles s'en vont. Décidément, le plan est parfaitement synchronisé. Bravo, les filles, bravo ! » (p.60). Ce renoncement naît bien de l'incapacité de Tisserand, en dépit du renouvellement d'une expérience systématiquement décevante, à se préserver de nouvelles désillusions auxquelles le conduisent inexorablement son désir inextinguible, déraisonnable : « je m'aperçois qu'il n'a plus la force. Il ne peut plus, il n'a plus le courage d'essayer, il en a complètement marre. » (p.64), « il part faire du ski dans un club de jeunes [...] le genre où on baise. Mais il évoque la perspective sans chaleur ; je sens qu'il n'y croit plus du tout. » (p.98).

Spectateur (et conteur) de ce désastre qui menace de s'essouffler, le narrateur, qui suggère à Tisserand de se rendre ensemble dans une boîte de nuit le soir de Noël, se dévoile alors en véritable instigateur de la débâcle, son programmeur (le narrateur est informaticien) : « j'ai acheté un couteau à steak à l'Unico ; je commençais à apercevoir l'ébauche d'un plan. » (p.109), « une table qui, par sa position légèrement en surplomb, m'offrirait une excellente vision du théâtre des opérations. » (p.111). Le déroulement des événements concrétise invariablement chacune de ses prédictions : « Tisserand s'avéra, comme je l'avais prévu, facile à convaincre. » (p.110), « il prit donc l'initiative de lui adresser la parole. Elle se retourna, lui jeta un regard méprisant et traversa la piste de part en part pour s'éloigner de lui. C'était sans appel. Tout se passait comme prévu. » (p.112). Il ne lui reste alors qu'à énoncer son théorème : « -Tu crois que c'est foutu ? / -Bien entendu. C'est foutu depuis longtemps. Depuis l'origine. Tu ne représenteras jamais, Raphaël, un rêve érotique de jeune fille. Il faut en prendre ton parti ; de telles choses ne sont pas pour toi. De toute façon, il est déjà trop tard. L'insuccès sexuel, Raphaël, que tu as connu depuis ton adolescence, la frustration que tu as connue depuis l'âge de treize ans laisseront en toi une trace ineffable. [...] Tu resteras toujours orphelin de ces amours adolescentes que tu n'as pas connues. En toi, la blessure est déjà douloureuse ; elle le deviendra de plus en plus. Une amertume atroce, sans rémission, finira par emplir ton cœur. Il n'y aura pour toi ni rédemption, ni délivrance. C'est ainsi. » (p.117). On retrouve alors l'intégralité des procédés qui assuraient la réussite rhétorique des premiers essais : adresses personnelles que soulignent l'emploi soudain et répété du prénom de

Tisserand, choix du présent de vérité générale et du futur, assertions brèves et définitives, projection autoritaire d'un être-au-monde personnel, glissement de l'observation d'un cas particulier à l'énoncé d'une vérité métaphysique et intemporelle... Ce dialogue unilatéral résume à lui seul le projet et la démarche littéraires de Michel Houellebecq.

Seule la sublimation de cet énième revers... échoue : l'inertie caractéristique des personnages prévient l'accomplissement du meurtre expiatoire des frustrations sexuelles et de l'injustice existentielle. Le dénouement du drame est profondément pathétique : « « Je me suis retourné, j'ai marché entre les dunes. J'aurais pu les tuer ; ils n'entendaient rien, ils ne faisaient aucune attention à moi. Je me suis masturbé. » (p.120). Le renoncement houellebecquien figure une déclinaison contemporaine et dégradée de la notion de fatalité, elle dont la reconnaissance et l'acceptation assureraient précisément le détachement salutaire que prônait Philippe Djian dans sa propre œuvre : enlisée dans un prosaïsme moderne désespérant, celle-ci se retrouve amputée de sa part de divin. Dans son livre *Houellebecq*, Fernando Arrabal commente : « Mais comme à l'être humain d'aujourd'hui le destin et la transcendance font défaut, il peut se livrer à toutes les expériences. Son corps désacralisé ne craint plus ni guides ni anges exterminateurs. » (p.55). Le suicide sans grâce de Tisserand parachève alors paradoxalement la démonstration du narrateur : en dépit de cet acte, celui-ci refuse en effet de prêter à son cobaye une autre intention que celle qu'il lui incombait de manifester (« Au moins il n'aura pas abdiqué, il n'aura pas baissé les bras. Jusqu'au bout et malgré ses échecs successifs il aura cherché l'amour. [...] Écrasé entre les tôles dans sa 205 GTI, [...] je sais que dans son coeur il y avait encore la lutte, le désir et la volonté de la lutte. », p.121).

L'artificialité de cette démonstration se dévoile ainsi en creux : c'est ce que souligne Dominique Noguez dans son essai *Houellebecq, en fait*. En dépit de l'objectivité apparente de la démarche (« entomologie, éthologie, ethnologie ou sociologie, c'est toujours une science du vivant, reposant sur l'observation, la classification - et si possible sur l'expérience, qui permet de vérifier les intuitions venues de l'observation. » p.133-4), la logique scientifique de cette dernière se retrouve en réalité subvertie. À propos de Tisserand, « traité quasiment en rat de laboratoire », Dominique Noguez commente : « Mais, là encore, c'est une observation provoquée. Le narrateur a préparé « un plan » (EXT 125), a machiavéliquement conduit son infortuné *objet* dans cet endroit, le plaçant dans certaines conditions propices à l'expérience, qu'il maîtrise de bout en bout : Tisserand s'avéra, *comme je l'avais prévu*, facile à convaincre

(EXT 127). *Tout se passait comme prévu* (EXT 129). » (p.135). Si *Extension du domaine de la lutte* introduit déjà les principales caractéristiques du renoncement houellebecquien, le récit révèle surtout les rouages d'une mécanique de persuasion que les prochains romans n'exposeront pas si expressément ; l'étude de ce premier récit est alors déterminante dans la compréhension de la proposition artistique de Michel Houellebecq. Nous concluons donc cette première partie sur l'analyse de la divulgation d'un parti pris qui se dit en tant que tel ; cette divulgation s'appuie sur une parodie de la rhétorique scientifique.

Le narrateur multiplie les études si schématiques qu'elles s'apparentent à de véritables observations *in vitro* : « Exemple numéro 1. Considérons un groupe de jeunes gens qui sont ensemble le temps d'une soirée, ou bien de vacances en Bulgarie. Parmi ces jeunes existe un couple préalablement formé ; appelons le garçon François et la fille Françoise. Nous obtiendrons un exemple concret, banal, facilement observable. Abandonnons ces jeunes gens à leurs divertissantes activités, mais découpons auparavant dans leur vécu un échantillonnage de segments temporels aléatoires que nous filmerons à l'aide d'une caméra à grande vitesse dissimulée dans le décor. Il ressort d'une série de mesures que François et Françoise passeront environ 37% de leur temps à s'embrasser, à se toucher de manière caressante, bref à se prodiguer les marques de la plus grande tendresse réciproque. Répétons maintenant l'expérience en annulant l'environnement social précité, c'est-à-dire que François et Françoise seront seuls. Le pourcentage tombe aussitôt à 17%. » (p.87). L'autorité arbitraire de cette démonstration, qui s'appuie sur des chiffres à l'origine douteuse (« une série de mesures ») et vise à exhiber la facticité d'un sentiment amoureux dévoyé pour susciter l'envie, est rendue burlesque par l'in vraisemblance du dispositif d'étude ainsi que le choix de prénoms dont la nature générique souligne l'artificialité de l'ensemble (les prochains cobayes se prénommeront Marthe et Martin).

Les démonstrations comportent ainsi une part irréductible d'autodérision qui transparaît tandis que le narrateur expose la détresse affective et sexuelle d'une jeune fille disgracieuse, ironiquement nommée Brigitte Bardot, afin de fournir une nouvelle preuve du caractère prédestiné des existences (et des événements qui les rythment) par l'exemplarité d'une trajectoire amoureuse elle-même déterminée par un ensemble de données initiales. La description de la laideur du personnage s'effectue selon une précision géométrique grotesque : « Brigitte Bardot était vraiment immonde. D'abord elle était très grosse, un boudin et même

un surboudin, avec divers bourrelets disgracieusement disposés aux intersections de son corps obèse. » (p.88). Après avoir érigé Brigitte Bardot en parangon du renoncement houellebecquien (« Malgré l'avalanche d'humiliations qui constituait l'ordinaire de sa vie, Brigitte Bardot espérait et attendait. À l'heure qu'il est elle continue probablement à espérer et à attendre. Une vipère se serait déjà suicidée. Les hommes ne doutent de rien. » (p.91-2), le narrateur se livre dans sa conclusion, qu'il sature outrancièrement de vocables techniques, à un exercice de caricature du discours savant (« attracteurs pulsionnels », « électrodynamique », « régime transitoire », « oscillations », p.92). Il indique alors enfin, avec une grandiloquence railleuse, les limites de sa démarche : « le moment me semble venu d'exposer le théorème central de mon apocritique. À moins que vous ne stoppiez l'implacable démarche de mon raisonnement par cette objection que, bon prince, je vous laisserai formuler : « Vous choisissez tous vos exemples dans l'adolescence, qui est certes une période importante de la vie, mais n'en occupe malgré tout qu'une fraction assez brève. Ne craignez-vous donc pas que vos conclusions, dont nous admirons la finesse et la rigueur, ne s'avèrent finalement partielles et limitées ? » » (p.92).

Le récit regorge d'occurrences autocritiques. Le narrateur, qui se qualifie lui-même de « thésard » (p.93), dramatise une démonstration au caractère humoristique incontestable : c'est notamment grâce aux « austères dépouilles de la rigueur » qu'il parviendra à « dérouler les anneaux de mon raisonnement avec la silencieuse modération du crotale » afin d'« allumer d'eux-mêmes dans vos cerveaux les candélabres de la stupéfaction » (p.93). L'emphase disproportionnée désamorce le sérieux d'un discours finalement moins scientifique que doctrinal : « L'ennemi idéologique se tapit souvent près du but, et avec un long cri de haine il se jette à l'entrée du dernier virage sur le penseur imprudent [...], ivre de sentir déjà les premiers rayons de la vérité sur son front exsangue » (p.93). La prétendue rigueur méthodique du narrateur s'effrite sous les coups de sa propre satire : « Tel le pilote expérimenté je naviguerai à égale distance de ces écueils symétriques, mieux encore je m'appuierai sur la trajectoire de leur médiatrice pour ouvrir ma voie, ample et intransigeante, vers les contrées idylliques du raisonnement exact. Les trois nobles vérités qui viennent d'illuminer vos regards doivent donc être considérées comme le tiède générateur d'une pyramide de sagesse qui, inédite merveille, survolera d'une aile légère les océans désagrégés du doute. » (p.95).

C'est toujours suivant cet humour grinçant que le narrateur se dédouane des conditions biaisées dans lesquelles sont réalisées ses expériences. Si le décor de l'intrigue est foncièrement désespérant (« le papier peint était décourageant », p.73), s'il alimente un imaginaire nécessairement démoralisant (« Les immeubles lépreux du Pont Cardinet, derrière lesquels on imagine immanquablement des retraités agonisant », p.83), le narrateur s'en excuse et sa distorsion du réel en devient comique : « Un sentiment déplaisant a cette fois commencé de m'envahir. Imaginer une famille de vacances rentrant dans leur Résidence des Boucaniers avant d'aller bouffer leur escalope sauce pirate et que leur plus jeune fille aille se faire sauter dans une boîte du style « Au vieux cap-hornier », ça devenait un peu agaçant ; mais je n'y pouvais rien. » (p.108). On retrouve également l'esthétique kitsch issue de la culture populaire dont se revendiquait Philippe Djian : « Mon chef de service prend un air tendu, assez feuilleton américain » (p.24). De même, les personnages secondaires affichent leur mauvais goût haut en couleur : « Il porte un splendide costume aux motifs rouges, jaunes et verts - on dirait une tapisserie du Moyen Âge. » (p.53), « Tisserand revient ; il a revêtu une espèce de jogging de soirée, noir et or, qui lui donne un peu l'allure d'un scarabée. » (p.62). Mais chez Michel Houellebecq, l'élaboration explicite de ce kitsch populaire favorise la composition d'une médiocrité environnante : « un nouveau personnage fait son apparition. [...] Chemise hawaïenne, blue-jean serré aux fesses, et un trousseau de clefs accroché à la ceinture, qui fait du bruit quand il marche. Il est un peu crevé, nous dit-il. Il a passé la nuit dans une boîte de jazz avec un pote, ils ont réussi à « racler deux minettes ». » (p.28). Contrairement à chez Philippe Djian, l'incorporation de stéréotypes s'effectue sans la moindre bienveillance ; le mépris affleure : « Le quatrième représentant du ministère est une espèce de caricature du socialiste agricole » (p.35). Tandis que le narrateur multiplie les commentaires métalittéraires (« un septième personnage fera des apparitions épisodiques », p.36, « Tout son habillement évoque le personnage du cadre commercial hyper-dynamique, ne manquant pas d'humour. [...] J'imagine que dans le jeu de rôles qui est en train de se mettre en place je représenterai l' « homme système », p.53), l'auteur instaure les conditions de son désespoir : « un type légèrement plus jeune que moi, qui vient de rejoindre l'entreprise. Je crois qu'il s'appelle Bernard. Sa médiocrité est éprouvante. » (p.18). La vision du monde qui en découle est aussi limitée que les circonstances dans lesquelles elle se forme : « l'expérience m'a rapidement appris que je ne suis appelé qu'à rencontrer des gens sinon exactement identiques, du moins tout à fait similaires dans leurs coutumes, leurs opinions, leurs goûts, leur manière générale d'aborder la vie. » (p.21).

Si Michel Houellebecq se fait le porte-parole d'une population au mieux moyenne, c'est que la bassesse inhérente à celle-ci justifie le rejet d'une existence dont le malheur et la douleur sont d'origine génétique : « elle était laide [...] Ainsi devait se dérouler son adolescence, ainsi elle se déroula : la jalousie et la frustration fermentèrent lentement, se transformant en une boursoufflure de haine paroxystique. » (p.90-1). L'ironie revêt alors une seconde fonction : si elle incitait à une certaine distance vis-à-vis du bien-fondé des propos du narrateur, elle invalide également tout discours contradictoire. L'éventualité d'une singularité identitaire se retrouve ainsi tournée en dérision : « Il n'empêche, j'ai également eu l'occasion de me rendre compte que les êtres humains ont souvent à cœur de se singulariser par de subtiles et déplaisantes variations [...] sans doute dans le but d'obliger leurs interlocuteurs à les traiter comme des individus à part entière. [...] Certains cadres supérieurs raffolent des filets de hareng ; d'autres les détestent. Autant de destins, autant de parcours possibles. Si le cadre général d'un « premier contact clientèle » est donc nettement circonscrit, il demeure donc toujours, hélas, une marge d'incertitude. » (p.21). Cette ironie se fait chagrine au moment d'observer les personnages qui tentent de dévier de leurs parcours : « De toute façon dans la vie il faut se battre pour avoir quelque chose, c'est ce qu'elle a toujours pensé. [...] « Eh bien bats-toi, petite Catherine... », me dis-je avec mélancolie. » (p.28). Toute alternative finit sabordée par les trajectoires (« La pauvre a l'air un peu triste ce matin ; toute sa combativité de la dernière fois semble l'avoir abandonnée. », p.35) ou le ridicule dont s'accompagne leur introduction : « Le maximum de liberté coïncidait selon lui avec le maximum de choix possibles. [...] Les fameux degrés se résumaient, en ce qui le concerne, à choisir son dîner par Minitel » (p.40). En définitive, tout concourt au triomphe d'un discours unique : « Naturellement, l'ouvrage était achevé. [...] Je me souviens qu'à l'âge de dix-sept ans, alors que j'exprimais des idées contradictoires et perturbées sur le monde, une femme d'une cinquantaine d'années rencontrée dans un bar Corail m'avait dit : « Vous verrez, en vieillissant, les choses deviennent très simples. » Comme elle avait raison ! » (p.96).

Les rares écarts ne font que rappeler en contrepoint la prééminence de la structure du malheur existentiel : « De toute manière on se *revoit* peu, de nos jours, même dans le cas où la relation démarre dans une ambiance enthousiaste. Parfois ont lieu des conversations haletantes, traitant d'aspects généraux de la vie ; parfois aussi, une étreinte charnelle se produit. Bien sûr on échange des numéros de téléphone, mais on se rappelle en général peu. Et même quand on

se rappelle, et qu'on se revoit, la désillusion et le désenchantement prennent rapidement la place de l'enthousiasme initial. Croyez-moi, je connais la vie ; tout cela est parfaitement verrouillé. » (p.42). Le développement redevient alors aussi implacable que l'énoncé s'avère impitoyable : « Et on mène ensuite, évidemment, une vie de torchon ; en vieillissant on devient moins séduisant, et de ce fait amer. On jalouse les jeunes, et de ce fait on les hait. Cette haine, condamnée à rester invouable, s'envenime et devient de plus en plus ardente ; puis elle s'amortit et s'éteint, comme tout s'éteint. Il ne reste plus que l'amertume et le dégoût, la maladie et l'attente de la mort. » (p.114). La conscience de la partialité de son prisme n'apaise pas le narrateur que l'épisode de la boîte de nuit, qu'il a lui-même orchestré, achève d'abattre : « Le lendemain je ne suis pas allé travailler. Sans raison précise ; je n'avais simplement pas envie. » (p.123), « Le lendemain je téléphone à mon entreprise pour annoncer que j'ai une « petite rechute ». Ils ont l'air de s'en foutre pas mal. Week-end sans histoires ; je dors beaucoup. » (p.132). Le spectre de l'effondrement qui planait sur l'œuvre de Philippe Djian se concrétise dès le premier récit de Michel Houellebecq : « Je sens des choses qui se brisent en moi, comme des parois de verre qui éclatent. Je marche de part et d'autre en proie à la fureur, au besoin d'agir, mais je ne peux rien faire car toutes les tentatives me paraissent ratées d'avances. Échec, partout l'échec. Seul le suicide miroite au-dessus, inaccessible. » (p.131).

La route qu'empruntaient les personnages de Phillippe Djian était ponctuée de hauts et de bas ; comme ses essais le préconisaient, les personnages de Michel Houellebecq sont eux condamnés à l'expérience sans cesse renouvelée de la souffrance : « De temps en temps je m'arrête sur le bord de la route, je fume une cigarette, je pleure un petit peu et je repars. J'aimerais être mort. Mais « il y a un chemin à parcourir, et il faut le parcourir. » » (p.154). Leur résignation demeure incomplète, aussi douloureuse que pathétique : « Je pleure en mangeant, avec de petits gémissements. » (p.154). Si l'excipit semble dessiner la possibilité d'un accomplissement permis par l'acceptation de la nature désespérante de la condition humaine (« Le caractère même de ce voyage commence à se modifier : il acquiert dans mon esprit quelque chose de décisif, presque d'héroïque. [...] je n'ai pas à rougir de moi-même ; j'aurai essayé. », p.155) voire d'un soulagement subséquent (« je ressens, avec une impressionnante violence, la possibilité de la joie », p.156), le texte se clôt sur le constat d'un échec absolu, irrévocable : « Depuis ces années je marche aux côtés d'un fantôme qui me ressemble, et qui vit dans un paradis théorique, en relation étroite avec le monde. J'ai

longtemps cru qu'il m'appartenait de le rejoindre. C'est fini. [...] Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. » (p.156). Quant aux ultimes mots, ils condamnent au prolongement de ce sort déplorable : « Il est deux heures de l'après-midi. » (p.156). Dans sa revue consacrée à la parution d'*Extension du domaine de la lutte*, Josiane Savigneau souligne la dimension subversive de cet excipit qui parachève l'inversion des valeurs littéraires habituelles : « Voilà donc un roman d'apprentissage à l'envers, qui tourne au traité de désespoir lucide » (p.105, *Cahiers de l'Herne*).

Prise dans la débâcle, la pratique de la littérature ne peut offrir en effet qu'une consolation toute relative, qu'il s'agisse de la lecture (« Maintenant, vous êtes loin du bord [...]. Vous avez longtemps cru à l'existence d'une autre rive ; tel n'est plus le cas. [...] L'eau vous paraît de plus en plus froide, et surtout de plus en plus amère. Vous n'êtes plus tout jeune. Vous allez mourir, maintenant. Ce n'est rien. Je suis là. Je ne vous laisserai pas tomber. Continuez votre lecture. », p.14) ou de l'écriture (« L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. On patauge toujours dans un brouillard sanglant, mais il y a quelques repères. Le chaos n'est plus qu'à quelques mètres. Faible succès, en vérité. », p.14). Les rares mentions littéraires subissent une dévaluation systématique : la trivialité de leur contexte d'énonciation (« Le progiciel Sycomore est écrit en Pascal, avec certaines routines en C++. Pascal est un écrivain français du XVIIe siècle, auteur des célèbres « Pensées ». », p.20) les discrédite (« Elle devait avoir lu quelque chose dans Freud, ou dans Mickey-Parade. », p.137). Chez Philippe Djian, l'établissement d'une fraternité artistique servait l'ambition de surmonter conjointement les désillusions de l'existence ; chez Michel Houellebecq, c'est précisément la volonté d'ériger ces désillusions en vérité indépassable qui exclut la possibilité d'une filiation positive : « Nous sommes loin des *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus morne. » (p.42).

Les romans à venir se chargeront de moduler cette « articulation plus plate, plus morne » : leur amplitude structurelle épousera le déploiement d'un renoncement qu'*Extension du domaine de la lutte* a achevé de codifier. En parallèle de cette dynamique, un autre pan de

l'œuvre paraît plus à même de ménager un contrepoint à ce développement : il s'agit de la poésie. Cependant, si celle-ci s'apparente bien à une nuance, sa véritable capacité à enrayer la logique et le mouvement romanesques houellebecquiens demeure plus qu'incertaine.

II. Au bout du compte, une autre preuve : la poésie houellebecquienne

II. 1) La place de la poésie dans l'œuvre

Aux yeux des narrateurs écrivains de Philippe Djian, la poésie symbolisait un idéal inaccessible ; le genre poétique demeure d'ailleurs le seul absent du travail protéiforme de leur auteur (romans, nouvelles, théâtre...). Michel Houellebecq a lui entretenu un rapport bien plus concret avec la poésie ; un rapport moins idéalisé également. En effet, si sa renommée s'est avant tout bâtie sur ses romans, avec lesquels il a signé ses véritables succès commerciaux, la poésie occupe une place prépondérante dans son œuvre et notamment dans la genèse de celle-ci : la fonction de poète y précède celle de romancier comme en attestent plusieurs occurrences de *Rester vivant* (« Henri est bien parti dans sa carrière de poète. », p.11, « La timidité est un excellent point de départ pour le poète. », p.14). La production poétique rythme les premières parutions : *La poursuite du bonheur* paraît la même année que les deux premiers essais (1991), *Le sens du combat* précède la publication du roman *Les particules élémentaires* (1998) que suit de peu le troisième recueil, *Renaissance* (1999). Mais tandis que le succès romanesque s'amplifie, la production poétique décroît drastiquement : trois romans séparent *Les Particules élémentaires* de l'ultime recueil en date, *Configuration du dernier rivage* (2013), qui sera lui-même suivi de trois nouveaux romans. La parution de *Non réconcilié* (2014), une anthologie personnelle à travers laquelle Michel Houellebecq propose un nouveau parcours de lecture de ses quatre recueils de poèmes, signale sans doute autant la fin de la production poétique houellebecquienne que son importance aux yeux de l'écrivain.

Cet abandon de la forme poétique au profit de la forme romanesque peut s'avérer surprenant si l'on considère la défiance maintes fois affirmée de Michel Houellebecq pour cette dernière. Dans son essai sur Lovecraft, il proclamait déjà : « La vie est douloureuse et décevante.

Inutile, par conséquent, d'écrire de nouveaux romans réalistes. Sur la réalité en général, nous savons déjà à quoi nous en tenir ; et nous n'avons guère envie d'en apprendre davantage. L'humanité est telle qu'elle ne nous inspire plus qu'une curiosité mitigée. Toutes ces « notations », [...] ces « situations », ces « anecdotes »... Tout cela ne fait, le livre une fois refermé, que nous confirmer dans une légère sensation d'écœurement déjà suffisamment alimentée par n'importe quelle journée de « vie réelle ». » (p.31). Une assertion à laquelle renvoie l'occurrence d'*Extension du domaine de la lutte* sur laquelle nous avons conclu la partie précédente : « La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus morne. » (p.42).

La forme poétique ne résout pas pour autant l'aporie de l'insuffisance constitutive de la littérature aux yeux de Michel Houellebecq qui associait déjà dans *Rester vivant* le poète à un « parasite », bien que « sacré » (p.22). Cette insuffisance s'exprime ainsi également dans les recueils poétiques, comme dans le texte en prose « LES ANECDOTES » (*Le Sens du combat*) : « Tous les êtres humains se ressemblent. À quoi bon égrener de nouvelles anecdotes ? Caractère inutile du roman. [...] Nous avons besoin de métaphores inédites [...]. Et bien sûr on s'aperçoit que c'est impossible. Beaucoup de choses sont impossibles. L'individualité est essentiellement un échec. La sensation du moi, une machine à fabriquer le sentiment d'échec. » (p.54). Si la forme poétique favorise, par essence, une expression plus directe, celle-ci demeure indissociable d'une faillite ; l'impossibilité proclamée d'un imaginaire poétique neuf annonce le compromis que représente le choix du roman comme genre littéraire de prédilection.

Pourtant, comme nous aurons notamment l'occasion de l'observer au cours de notre étude de *La possibilité d'une île*, la poésie ne disparaît jamais tout à fait de la production romanesque houellebecquienne ; son inclusion ménage alors de rares mais précieuses suspensions que le genre poétique paraît le plus à même d'élaborer. Bien qu'imparfaite, la poésie ne serait donc pas aussi irrémédiablement minée que le roman : c'est l'hypothèse que défend Agathe Novak-Lechevalier dans la préface de l'anthologie *Non réconcilié*. Selon elle, « le discours poétique, délesté de l'ambition théorique et didactique qui anime les romans, se fait moins péremptoire ; la visée polémique semble, provisoirement, s'absenter ; le cynisme cède la place à un lyrisme inattendu. » (p.10-1). L'écriture poétique houellebecquienne permettrait la suspension dans l'œuvre de la démonstration qui se conclut sur l'inévitable triomphe du

renoncement ; elle assurerait une alternative littéraire au roman à thèse et son « ambition théorique et didactique ». La poésie houellebecquienne, nouvel échec programmé ou unique trêve possible ? La vérité se situe plus probablement entre les deux.

Agathe Novak-Lechevalier évoque notamment un mouvement de dégradation qui traverse également la poésie houellebecquienne : « C'est que « ce monde où nous respirons mal », qui éteint jusqu'au souffle nécessaire du chant, n'inspire plus qu'un immense dégoût et une profonde aversion. La poésie, longtemps, s'est crue vouée à célébrer la beauté du monde ; puis elle a pu chercher les voies d'un compromis. Chez Michel Houellebecq, la rupture est consommée, et elle est sans appel [...]. La poésie houellebecquienne ne se donne pas pour mission de rétablir l'accord, bien au contraire : elle prend acte, sans concession, de la monstruosité du monde. [...] les années passant, l'hostilité se fait plus ouverte, la sentence plus définitive. » (p.18-9). La poésie houellebecquienne s'avère en effet aussi poreuse que les romans à une modernité qui proscriit toute prétention d'élévation. C'est ce qu'illustre Agathe Novak-Lechevalier au moyen d'un parallèle qu'elle établit avec Charles Baudelaire : « Mais si, chez Baudelaire, la déroute du « prince des nuées » pouvait n'apparaître que comme le piteux prélude à un nouvel et sublime envol, l'effondrement programmée du poète [...] ressemble fort à un crash définitif : nulle mention ici d'une splendeur passée, nul rêve, nul espoir. Dans ce monde où l'océan cède la place à l'hypermarché, où l'horizon se confond avec les rayonnages, les « ailes de géant » ne serviraient à rien : il n'y a plus d'azur. » (p.20). La médiocrité du prosaïsme moderne valide le programme du renoncement et l'inéluctabilité de sa réalisation.

La dynamique de ce renoncement guide alors la lecture que propose Agathe Novak-Lechevalier de la réorganisation de la production poétique houellebecquienne : « Et pourtant ces transports emphatiques ne caractérisent pas toute la poésie houellebecquienne. [...] Dès lors, le poète se trouve seul face au monde. Et cet affrontement vertigineux ne peut logiquement que connaître trois issues : soit la capitulation du poète, vaincu et réduit à l'inertie ; soit la recherche d'un arrangement, d'une trêve temporaire, fût-ce dans la fuite ; soit l'anéantissement du monde. Ainsi sommairement schématisées, ces trois réponses correspondent aux trois parties du recueil. Aucune cependant n'offrira de véritable solution. Le constat d'un déterminisme absolu, le renoncement à la lutte, l'idéal d'ataraxie et d'effacement du moi ne sauront que laisser percer « La saveur rancie de la haine »

(« L'exercice de la réflexion ») ; et la connaissance qu'ils visent est rapidement dénoncée dans sa totale vanité. La fuite vers un ailleurs temporel ou géographique [...], fuite salutaire à l'époque romantique, ne sera pas plus fructueuse. » (p.25). Déception, compromis, destruction, expérience inutile, littérature dégradée... On retrouve ainsi l'ensemble des trajectoires négatives caractéristiques de l'œuvre romanesque houellebecquienne, jusqu'à l'incorporation d'alternatives uniquement présentées pour être déjouées : « Le souvenir même de cette « rivière d'innocence » (« Quand il fait froid ») qu'est la première enfance paraît définitivement perdu, et ne fait qu'aviver la douleur présente ; quant à la quête de l'exotisme, à l'orée du XXI^e siècle, elle n'offre plus qu'un monde réduit aux dimensions d'une piscine. [...] Ne reste plus que la possibilité de l'apocalypse : on y arrive infailliblement » (p.25). Agathe Novak-Lechevalier repère même des procédés stylistiques communs aux récits comme le glissement rhétorique de l'observation d'une trajectoire individuelle à une conclusion généralisante : « la vérité de l'expérience individuelle touche à l'universel. » (p.16). Le renoncement houellebecquien unifierait donc équitablement les différents genres littéraires qu'il parcourt.

Pour autant, c'est bien en énonçant la possibilité d'une suspension proprement poétique qu'Agathe Novak-Lechevalier clôt sa préface : « Si le roman sait décrire le monde, la poésie, elle, peut le déconstruire effectivement. Elle est capable d'en décrire les rouages parce qu'elle échappe à leur mécanisme et qu'elle en détraque les principes profonds. » (p.26). S'appuyant sur le dernier vers du poème « Dans le train direct pour Dourdan » (« Il n'y a plus de temps ni de lieu »), elle commente : « Car la poésie n'a que faire des règles qui définissent l'impeccable et effrayant fonctionnement du monde : au contraire, elle en sape en profondeur les fondements logiques. Le roman obéit nécessairement à un schéma narratif, à un système de personnages et - quelles qu'en soient les distorsions - à un ordre temporel. » (p.27). Le renoncement houellebecquien profitera en effet du déroulement chronologique ordonné propre à la structure romanesque pour activer son déploiement qui épousera la dynamique de la dégénérescence corporelle ; quant au renouvellement des déceptions, il se doublera de l'amenuisement des possibilités existentielles qu'induit le vieillissement. À l'inverse, Agathe Novak-Lechevalier conclut sur la capacité de la poésie houellebecquienne à évacuer la contrainte et la logique de la mort : « C'est pourquoi *Non réconcilié* s'ouvre sur une dernière partie, « La grâce immobile », au titre néanmoins étrange et ambigu : l'immobilité dans le recueil recouvre en général de funestes connotations, et nombreux seront en effet les poèmes

de cette ultime section à suggérer un possible suicide. Nous sommes pourtant prévenus d'emblée : cette grâce immobile « N'a pas la mort pour corollaire ». Et après l'apocalypse, après la traversée individuelle de la passion, c'est bien une forme de rédemption, tempérant pour la première fois la perspective d'une fin prochaine, qu'envisage le poète. » (p.29).

Dans cette seconde partie, nous chercherons donc à déterminer la place de la poésie houellebecquienne dans le projet de diffusion du renoncement ; son étude nous permettra également d'introduire un certain nombre de thématiques que les romans développeront.

II. 2) Autre vecteur, même renoncement

Notre étude de la poésie houellebecquienne portera sur les quatre recueils poétiques de Michel Houellebecq ; nous abrègerons dorénavant leurs titres de la façon suivante :

-La poursuite du bonheur (P)

-Le sens du combat (S)

-Renaissance (R)

-Configuration du dernier rivage (C)

La pagination pour les trois premiers recueils correspondra à celle de l'anthologie *Poésie* (éditions J'ai Lu) ; quant aux retours à la ligne, ils resteront signalés par une simple barre oblique (« / »). Enfin, nous choisirons de ne pas préciser le titre des poèmes (à l'exception de quelques développements plus conséquents que les autres) : d'une part, ceux-ci se font rares chez Michel Houellebecq ; d'autre part, afin de renforcer la cohérence de l'analyse comparée de la production poétique et de la production romanesque houellebecquiennes, nous mènerons cette étude semblablement à celle des autres écrits, indiquant simplement le recueil concerné selon le système d'abréviation précédemment mentionné. Le caractère simultané de l'étude des quatre recueils se justifie lui par la proximité des publications des trois premiers d'entre eux mais également par l'unité de l'ensemble de la production poétique houellebecquienne dont les sujets mais également les modalités d'expression demeurent relativement similaires d'un bout à l'autre de ce pan de l'œuvre ; c'est d'ailleurs cette unité qui assure l'efficacité de la réorganisation transversale que propose l'anthologie *Non*

réconcilié. Précisons enfin que cette unité, qui rapproche également l'écriture poétique du reste de la production houellebecquienne, se fonde également sur une alternance régulière entre versification et prose ainsi que redouble un emploi très libre de l'alexandrin. Bruno Viard, dans son essai *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, résume : « la poésie de MH se tient toujours à mi-chemin entre la règle et la transgression de la règle [...] l'alexandrin houellebecquien oblige le lecteur à jongler avec les « e » muets s'il tient à ses 12 pieds : tantôt les prononcer, tantôt les élider. » (p.79-80).

L'expression poétique houellebecquienne se caractérise également par une approximation surprenante au vu de son contexte générique d'énonciation : « une espèce de gouffre » (p.148, P), « destin approximatif » (p.237, P), « à peu près vides » (p.101, S). La caractérisation s'en retrouve incertaine : « vaguement ridicule » (p.148, P), « vaguement érotique » (p.154, P), « un peu paroxystiques » (p.67, S), « presque froids » (p.92, S), « un peu désabusé » (p.157, P), « à peu près répugnant » (p.301, R). Certaines descriptions sont paradoxalement indistinctes : « La lumière évolue à peu près dans les formes » (p.65, S). Dans son essai *Houellebecq, La vie absente*, Jean-Noël Dumont associe cette indécidabilité, que l'on retrouve aussi bien dans la poésie que les récits houellebecquiens, à l'inertie qui définit les personnages : « Que peut bien vouloir dire « je suis sorti *un petit peu* dans le quartier » ? La phrase se dérobe à toute tentative de description, mais on comprend au moins que cette sortie n'a rien d'un élan ni d'un départ. C'est le degré zéro de l'évènement. Or de telles modélisations floues abondent sous la plume de Houellebecq qui sème ses phrases de mots comme « à peu près », « approximatif », « une sorte de ... ». Un trait incertain brouille la silhouette des personnages qui sont tous en proie à la difficulté de décider, de dire oui ou non. » (p.18). La difficulté de l'affirmation linguistique redouble celle de l'affirmation individuelle et existentielle : « De tels personnages peinent à croire à leur propre humanité : « je suis un homme dans une mesure limitée, réfutable », glisse un narrateur de *La possibilité d'une île*. » (p.18).

On remarque également un emploi régulier des préfixes « demi » et « semi », un usage qui alimente la sensation d'un langage poétique impropre à rendre précisément compte du monde : « demi-débauche » (p.143, P), « semi-gazeux » (p.101, S), « Semi-transitions » (p.257, R), « semi-résidentielle » (p.267, R), « semi-californiens » (p.272, R), « demi-sociale » (p.291, R)... Le poète semble résigné à la formulation de « semi-vérités poussives » (p.301, R).

Certaines expressions s'avouent dans leur faiblesse : « Être une sorte de résidu perceptif (si l'on peut dire) » (p.90, C). Tandis que la prose de Philippe Djian présentait la conception des images virtuoses, la poésie houellebecquienne dévoile davantage un tâtonnement créatif : « Quand il fait froid / Ou plutôt quand on a froid » (p.117, S), « Il existe un pays, plutôt une frontière » (p.125, S). Des répétitions figurent une langue essoufflée, qui ne se renouvelle qu'avec peine : « un peu peur » (p.148 et 151, P), « à demi condamnée [...] à demi effacés » (p.234, P). De même, l'adjonction d'abréviations banalise une expression poétique qui échoue à se sublimer, d'autant plus lorsque ces abréviations concernent des sujets triviaux : « le périmètre » (p.76, S), « porno » (p.157, P). L'approximation redouble la médiocrité des sujets abordés : un poème évoque ainsi, qui « Riaient modérément », « ces familles de province ! / Une existence amenuisée, / Des joies racornies et très minces. » (p.163, P). Les enjeux plus nobles, comme l'amour, s'en retrouvent eux diminués : « Tu n'as plus très envie de moi » (p.171). La fadeur de l'expression épouse l'inanité du partage intersubjectif que propose la poésie houellebecquienne : « Je n'ai à partager que de vagues souffrances / Des regrets, des échecs, une expérience du vide. » (p.177, P).

Cette poésie ne se révèle pas davantage hermétique que les romans à l'intrusion du prosaïsme contemporain. Les marques pullulent : « la FNAC » (p.154, P), « ma Peugeot 104 ; / Avec la 205 » (p.155, P), « ses sacs Prisunic » (p.77, S). Espaces poétiques et publicitaires se confondent : « une pub Kookai », (p.80, C), « La publicité Volvic », (p.81, C). La répétition de certaines occurrences induit un imaginaire limité : « Monoprix » (p.247 et 281, R). Les références culturelles populaires envahissent cet univers poétique (« Goldorak », p.196, P, « *Le Monde* », p.256, R, « l'émission érotique de TF1 », p.83, C) que matérialise une topographie restreinte aux mentions de stations de métro (« métro Boucicaut », p.44, C), d'arrêts de train (« COURTENAY - AUXERRE NORD » p.89, S) ou d'aéroports dont les abréviations résonnent de part et d'autre d'un même recueil comme autant d'étapes d'un voyage poétique limité (« un taxi pour CDG T1 », p.34, « terminal Roissy 2D », p.90, C). Les poèmes réaffirment l'incapacité à se défaire d'un réel médian (« un gris moyen », p.91, S) et de sa contingence aussi envahissante que les réclames qui jonchent le cadre poétique : « Au milieu des immeubles et des publicités » (p.36, S), « l'affiche *Top Santé* » (p.34, C). La haine du libéralisme et sa nocivité pour l'individu contemporain y sont pourtant exprimées aussi nettement que dans *Extension du domaine de la lutte* : « Des cadres consommaient. C'est leur fonction unique. » (p.154, P), « Si nous ne pouvons radicalement pas nous adapter / À cet

univers de transactions généralisées » (p.205, P), « Les commerciaux sont des crapules / Mais ils sourient à pleines dents. » (p.58, S), « Je suis en système libéral / Comme un loup dans un terrain vague, / Je m'adapte relativement mal » (p.62, S). Pour autant, la poésie ne formule aucune alternative : la défaite est inéluctable (« La machine sociale avance [...] / Nous n'avons plus aucune chance. », p.76, S), le renoncement inévitable (« Dans la tour GAN, au cimetière / Des révolutionnaires déçus. », p.71, S).

C'est dans ce sens que la poésie houellebecquienne amorce également le rapport méfiant, apeuré voire haineux qu'entretient l'œuvre avec la Nature et que les récits contribueront à développer. Le poncif poétique de la Nature opposée à une civilisation anxiogène est devenu obsolète et la mention du vivant ne renvoie plus qu'à la mort : « Des troncs d'arbre écœurants survivent à leurs feuilles ; / Autour d'eux se développe une atmosphère de deuil » (p.148, P), « De silencieux serpents glissaient dans l'herbe épaisse [...] / L'abjecte vie des plantes / Nous ramène à la mort, sournoise, envahissante. / Au milieu d'un jardin nos corps se décomposent » (p.231, P), « la peau du végétal, / Comme une moisissure obscène / Doit gangréner » (p.288, R), « (Les rochers n'y sont plus insultés / Par la lente invasion des plantes.) » (p.91, C), « Un végétal d'abolition » (p.92, C). Le poète se charge de désillusionner son lecteur à ce sujet également : la Nature est un piège dont il entend le prévenir. À cet égard, le poème « Nature » est particulièrement explicite : « Les forêts toutes proches glissent sous le soleil / Et semblent refléter d'anciennes connaissances ; / Au fond de leurs vallées on pressent des merveilles, / Au bout de quelques heures on est mis en confiance ; / On descend de voiture et les ennuis commencent. / On trébuche au milieu d'un fouillis répugnant, / D'un univers abject et dépourvu de sens / Fait de pierres et de ronces, de mouches et de serpents. / On regrette les parkings et les vapeurs d'essence, / L'éclat serein et doux des comptoirs de nickel ; / Il est trop tard. Il fait trop froid. La nuit commence. / La forêt vous étreint dans son rêve cruel. » (p.159, P). La Nature ne saurait plus symboliser le refuge romantique à une société humaine dont elle partage désormais l'indifférence : « l'indifférente nature » (p.288, R), « la parfaite indifférence de la nature » (p.38, C). En sa présence, le poète éprouve avec une acuité accrue son mal-être (« Je n'ai jamais pu supporter les trop longs moments d'union avec la nature », p.57, S) et son angoisse existentiels (« La complicité sournoise des herbes sèches, promptes à brûler. », p.90, S) ; si elle épouse sa subjectivité, c'est uniquement afin de refléter un renoncement qui s'étend ainsi jusqu'au principe de vie même (« Le végétal est déprimant / À proliférer sans arrêt » p.102).

L'idéal technique d'une possible domestication de la Nature (« Il faut que la nature obéisse et nous serve [...] / Il faut que la nature se conforme à l'humain », p.39, C) résume l'incapacité de la poésie houellebecquienne à se détacher d'une civilisation qu'elle critique pourtant. Bien que cette dernière représente l'unique horizon envisagé, elle n'en apparaît pas moins menaçante. On retrouve le sentiment de danger ambiant élaboré par les récits : « Les informations se mélangent comme des aiguilles / Versées dans ma cervelle / Par la main aveugle du commentateur ; / J'ai peur. / Depuis huit heures, les déclarations cruelles / Se succèdent dans mon récepteur [...] / Partout on assassine » (p.246, R), « J'ai senti l'odeur du napalm, / Le monde est devenu très lourd. / Les informations se sont arrêtées vers six heures » (p.247, R), « Et la guerre en Bosnie » (p.252, R). On remarque que l'espace poétique houellebecquien se défait difficilement de la logique de temporalité : des mentions précises, similaires à celle sur laquelle se clôt *Extension du domaine de la lutte*, consolident l'ancrage dans une réalité quotidienne (« il était dix-neuf heures », p.180, P, « C'était sur les deux heures », p.39, S, « Il est presque midi », p.94, S, « Il est cinq heures », p.122, S). Corrélé au sentiment de danger ambiant, cet ancrage participe à la diffusion du renoncement dans la mesure où il prohibe la cohabitation avec toute forme d'idéal : « Pendant que dans l'azur fictif / Se croisent les euromissiles » (p.209, P).

Aussi impropre que le récit houellebecquien à constituer une alternative à un monde extérieur souvent réduit au libéralisme mondialisé qu'elle critique pourtant, la poésie houellebecquienne comporte elle aussi sa part d'autocritique, entre comparaisons dépréciatives, aveux d'insuffisance et tonalité ironique. Agathe Novak-Lechevalier soulignait par exemple l'évocation dégradée de la figure baudelairienne ; comme Charles Baudelaire, Michel Houellebecq se fait en effet le porte-parole des oubliés, qu'ils soient contemporains, comme ces retraités abandonnés (« J'aime les hôpitaux, asiles de souffrance / Où les vieux oubliés se transforment en organes », p.149, P), « les vieux des HLM » (p.152, P), ou intemporels, comme à l'occasion de ce poème sans titre (p.150, P) qui évoque aussi bien « Le buffet » que « Le flacon » de Charles Baudelaire : « La petite vaisselle des vieux célibataires, / Les couverts ébréchés de la veuve de guerre [...] / Et les mouchoirs des vieilles demoiselles / L'intérieur des armoires ». Mais chez Michel Houellebecq, le souvenir figure moins l'occasion d'une évocation nostalgique que d'un nouveau motif de tristesse (« Et les petits objets blottis dans leurs armoires, / Racontent la sinistre et lamentable histoire / De ceux qui n'ont pas eu d'amour sur cette terre. »), d'un rappel renouvelé de la dégradation et de la mort

dont les spectres planent constamment sur l'œuvre (« Enfin la maladie, qui rend tout plus sordide / Et le corps fatigué qui se mêle à la terre, / Le corps jamais aimé qui s'éteint sans mystère. »). La poésie houellebecquienne favorise alors elle aussi la projection d'une subjectivité douloureuse érigée en lamentation universelle : « L'intérieur des armoires, que la vie est cruelle ! ». En définitive, selon la logique démonstrative des récits, le choix d'un échantillon humain limité paraît moins répondre à la volonté de prêter sa voix aux laissés-pour-compte qu'à une rhétorique de diffusion d'un renoncement au partage présupposé : « Je m'adresse à tous ceux qu'on n'a jamais aimés, / Qui n'ont jamais su plaire ; / Je m'adresse aux absents du sexe libéré, / Du plaisir ordinaire. » (p.158, P). La projection du « je » poétique conforte systématiquement ce dernier dans sa négativité originelle : « Je suis le chien blessé, le technicien de surface / Et je suis la bouée qui soutient l'enfant mort » (p.226, P).

Les échos baudelairiens retentissent également dans l'espace désenchanté que symbolise la ville, motif pourtant déjà ambivalent chez Charles Baudelaire : on songe à des poèmes tels que « Le crépuscule du soir » ou « Recueillement ». Chez Michel Houellebecq, (p.153, P), la ville n'est qu' « espace réduit », « machine anecdotique », « fastidieux décors ». Les résonances modulent une dévaluation : tandis que « le soir charmant », chez Charles Baudelaire, « Se ferme lentement comme une grande alcôve » (« Le crépuscule du soir »), « descend » afin d'apaiser la Douleur qui le réclame (« Recueillement »), ici et désormais, « La nuit grimpe sur moi comme une bête impure. ». L'environnement urbain ne constitue qu'un reflet de plus du renoncement personnel : « Je marcherai usé sur un boulevard mort ». Ainsi, les échos baudelairiens impliquent systématiquement une dégradation, une chute, une perte ; l'envol vers l'Ailleurs était laborieux : il est impossible (« Tout respire le plat, le blanc, la finitude. », p.66, S). La négativité de cette intertextualité parcourt l'ensemble de la production poétique houellebecquienne, jusqu'au dernier recueil, de « Luxe, calme et volupté » (« L'invitation au voyage ») à « *Casino, calme et bikinis* » (p.80, C). L'échappée poétique se retrouve définitivement proscrite par la médiocrité de l'azur contemporain : « Dans le ciel appauvri se dessinaient des traces » (p.64, S).

De façon générale, les références poétiques exacerbent les manquements, les limites, les fragilités. Une première évocation versifiée d'Arthur Rimbaud (« Sans me décourager et en claquant des doigts / J'entonnai un refrain de la « Vie de bohème », p.155, P) se voit

rapidement suivie d'une seconde évocation, en prose celle-ci, qui rappelle l'achèvement de toute promenade poétique (« l'ironique froufrou du temps qui se dévide. Et la mort marque des points contre nous. », p.200, P) mais également l'incapacité à se défaire de l'ironie désespérée associée au renoncement, entre absence de foi, regrets et vieillissement : « Les traits construits par l'existence / Éloignent du visage de Dieu. / Moments ratés, faussement intenses... / Nous ironisons, devenons vieux. » (p.274, R). De même, le renvoi nettement dégradé à la célèbre tirade du Macbeth de William Shakespeare (« C'est une histoire dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. »), « comme les pages d'un livre / Écrit par un salaud / Et lu par des crétins. » (p.79, C), réaffirme l'inutilité intrinsèque et définitive de la littérature, son inaptitude fondamentale à proposer un réarrangement reconfortant de l'existence sur laquelle Michel Houellebecq n'insiste pas moins dans sa poésie que dans ses récits : « J'ai revu les cahiers où je notais des choses [...] / de longues phrases en prose / Qui n'ont guère plus de sens que des poteries étrusques. » (p.93, S), « Les multiples sens de la vie / Qu'on imagine pour se calmer / S'agitent un peu, puis c'est fini » (p.102, S). L'absence de ce lecteur idéal auquel Philippe Djian destinait et consacrait son œuvre (« Et à quoi bon écrire des livres / Dans le désert inattentif ? », p.16, C) engendre l'ironie qui oscille entre tragique et pathétique : « Je me jette un regard dans la posture « artiste » / Et je trouve le spectacle à peu près répugnant. / J'ai beau être un artiste, je suis quand même très seul. / Entouré de salauds qui me montrent les dents. / Stylo, salaud ! » (p.301).

La poésie houellebecquienne manifeste donc la même insuffisance littéraire que les récits houellebecquiens ; elle partage avec eux les thèmes et les modalités d'expression qui participent à la diffusion du renoncement. Certains poèmes préfigurent même les romans à venir : scènes, discours, personnages, lieux, intrigues... Avant la parution d'*Extension du domaine de la lutte*, « L'amour, l'amour » dressait déjà le parallèle entre paupérisation économique et misère sexuelle (« Et voilà, me disais-je, le visage de l'amour, / L'authentique visage. / Certains sont séduisants ; ils séduisent toujours, / Et les autres surnagent. », p.157, P) ; la vertu consolatrice du désillusionnement y est tout aussi relative (« Ne craignez rien, amis, votre perte est minime : / Nulle part l'amour n'existe. / C'est juste un jeu cruel dont vous êtes les victimes ; / Un jeu de spécialistes. », p.158, P). Dans *Le Sens du combat*, « La longue route de Clifden » (p.128) présage l'excipit du roman *Les particules élémentaires* (décor, lumière, importance de la mer, association entre l'eau et la mémoire, fin de la

souffrance, tentation du suicide) tandis que quelques pages plus tôt, un poème sans titre célèbre déjà le dépassement de l'humanité qui sera au cœur de *La possibilité d'une île* : « Maintenant que nous vivons dans la lumière, / Maintenant que nous vivons à proximité immédiate de la lumière, / Dans des après-midi inépuisables / Maintenant que la lumière autour de nos corps est devenue palpable, / Nous pouvons dire que nous sommes parvenus à destination / Les étoiles se réunissent chaque nuit pour célébrer nos souffrances et leur transfiguration » (p.117-8, S). Le poème de Daniell se trouve d'ailleurs largement ébauché dans plusieurs autres poèmes du même recueil : « Avant, il y a eu l'amour, ou sa possibilité » (p.84, S), « La joie, un moment, a eu lieu / Il y a eu un instant de trêve / Où j'étais dans le corps de Dieu » (p.96, S), « Nous savons qu'il existe un espace de liberté [...] / Où les répétitions les plaintes / Parviennent atténuées / Un espace d'étreintes » (p.116, S). Sans surprise, ces résonances alimentent le renoncement qui se déploiera dans l'amplitude des romans, une dynamique qu'atteste notamment la nature de la caractérisation des personnages que certains poèmes esquissent, comme celle d'Annabelle (*Les particules élémentaires*) au sein d'un poème qui porte son nom : « Midi ! Devant sa vie en ruine, / Elle caressait son corps malade. » (p.327, R). L'accélération que subissent, dans le cadre poétique, les trajectoires amorcées, comme celle du narrateur du *Plateforme*, cristallise le désespoir auquel les existences fictives des récits houellebecquiens mènent inmanquablement : « On accordait la prostitution et le massage / À son vieux sexe usé / « Il n'en avait plus, de toute façon, qui pour quelques années. » » (p.317, R).

La cohérence de projet littéraire de Michel Houellebecq outrepassé donc les spécificités génériques ; la diffusion du renoncement assure ainsi l'unicité de l'ensemble. C'est le cas concernant le lexique de l'œuvre : on retrouve par exemple dans la poésie houellebecquienne le vocabulaire scientifique qui confère au renoncement son caractère prédéfini dont l'énonciation tient de la vérité objective (« synchronisation des récepteurs », p.201, P, « tout est phénomène », p.226, P, « Leurs lèvres écartées formaient des polygones. », p.227, P, « paramètres », p.96, S, « structurations du monde », p.132, S, « révolutions biologiques », p.135, S, « Configurée en profondeur », p.285, R). De même, le fil métaphorique du jeu (« Nouvelle donne », p.115, S, « Il est temps de faire vos jeux » (p.120, S) dessine une partie truquée, perdue d'avance, et rappelle la programmation de l'échec : « Ne craignez rien, amis, votre perte est minime : / Nulle part l'amour n'existe. / C'est juste un jeu cruel dont vous êtes les victimes » (p.158, P), « Muni d'une donne amoindrie » (p.257, R), « (*Tout est déjà joué*

depuis longtemps, on ne continue la partie que par habitude.) » (p.267, R). L'image beckettienne de la fin de partie fatale rappelle elle la négativité nécessaire de toute intertextualité chez Michel Houellebecq : « fin de partie morose » (p.249, R), « Et la vie qui reprend une à une ses cartes. » (p.261, R), « Nous nous acheminons vers la fin de partie. » (p.31, C).

La poésie houellebecquienne présente également un condensé des thématiques romanesques, comme l'enfance érigée en paradis perdu, symbole de l'inévitable déclinaison qui guette chaque existence. Son évocation nostalgique (« Sur la photo j'ai l'air d'être un enfant heureux », p.65, S, « Enfant je marchais dans la lande / Je cueillais des fleurs recourbées / Et je rêvais du monde entier / Enfant je marchais dans la lande / La lande était douce à mes pieds. », p.81, S) ménage un contrepoint cruel (et révolu) à la vie d'adulte, terne et amoindrie en comparaison (« Nous avons traversé fatigues et désirs / Sans retrouver le goût des rêves de l'enfance », p.35, S, « Enfant j'adorais les bonbons / Et maintenant tout m'est égal, p.99, S) ; le rapport au monde en devient haineux : « Une purée de vert. Une soupe de vert. Avec tous ces détails inutiles (arbres, etc.) qui surnagent, justement comme des grumeaux dans la soupe. Tout cela donne envie de vomir. Qu'il est loin, l'émerveillement des années d'enfance ! l'émerveillement de découvrir le paysage filant par la fenêtre... », p.243, R). L'espace poétique entérine la perte : « Nous quittons l'innocence du regard objectif [...] / Plus nous participons, plus nous sommes captifs ; / Puis la lueur s'éteint. L'enfance est terminée. » (p.93, S), « On ne se souvient plus de la rivière parfumée, / La rivière de la première enfance » (p.117, S), « L'enfance est terminée » (p.31, C). Dès lors, le bonheur ne figure plus qu'une perspective douteuse : « Est-il vrai [...] qu'on peut être heureux au-delà des treize ans ? (p.195, P).

En parallèle, la dégradation corporelle se poursuit : programmée (« Le programme était défini [...] / D'abord mon corps devait pourrir », p.109, S), progressive (« je sens au fil des secondes / Les bactéries creuser mes dents. », p.256, R, « Bientôt mes dents vont tomber aussi, / Le pire est encore à venir », p.263, R), irréversible (« Rien dans la vie n'est réparable », p.16, C), elle épouse parfaitement les contours d'une vie nécessairement ratée (« Mon corps est fatigué et ma vie presque en ruine. », p.146, P, « Les dents qui se défont / Dans la mâchoire maigre, / La soirée tourne à l'aigre / Et je touche le fond. », p.249, R). La décadence physique individuelle acquiert une portée universelle (« je pense au pourrissement

prochain de mon corps. Encore une souffrance que je connais mal et qui me reste à découvrir [...]. Je pense également [...] au pourrissement et au déclin de l'Europe. », p.46, S), la société est aussi malade que les êtres qui la composent (« J'ai peur de tous ces gens [...] / Qui voudraient me priver de mes amphétamines. / Pourquoi vouloir m'ôter mes dernières amies ? », p.146, P, « La soirée se prolonge et crève / Je vais reprendre un Mogadon / Pour aller au pays des rêves », p.63, S, « Dormir à la Mépronizine », p.68, S) ; le constat de la dégénérescence programmée scelle le déploiement d'un désespoir collectif et objectif : « Je sens dans mes organes les bactéries qui croissent. / Semblables et différents, nos corps sont envahis par les germes. Différents et semblables, ces germes contiennent le pourrissement, impliquent le désespoir. Ils constituent, cependant, l'essence de la réalité. » (p.56, R).

Dans ce contexte, l'impossible sublimation corporelle redouble l'impossible sublimation existentielle. À cet égard, il est intéressant de relever l'usage houellebecquien de l'intertextualité célinienne : tandis que Philippe Djian s'inscrivait dans cette filiation littéraire afin de proclamer l'importance qu'il accordait à la vraisemblance de l'oralité et à la vitalité du langage, Michel Houellebecq emprunte lui la comparaison du corps humain à une viande animale (« sa viande excitante », p.48, S, « s'endormir comme une viande », p.81, S) afin d'évoquer son pourrissement (« C'était une secrétaire à la viande avariée. », p.59, S, « Comme un bifteck décomposé », p.130, S) et exprimer son aversion (« je hais cette viande / Qui recouvre mes os. », p.147, P). L'emploi de la réification, pendant stylistique de ce procédé d'animalisation, s'avère tout aussi négatif : comme dans *Extension du domaine de la lutte*, elle souligne l'absence de liberté des êtres humains (« Je suis libre comme un camion », p.130, S). La poésie houellebecquienne développe donc elle aussi le caractère profondément mécanique d'un renoncement moderne substitué à la fatalité antique, trop empreinte de divin pour persister dans le monde contemporain sans subir une dégradation préalable : « Le monde est un chaos précis et implacable » dans lequel évoluent les humains au rythme de « leurs pas mécaniques » (p.180, P), « Au milieu des fours micro-ondes / Le destin des consommateurs / S'établit à chaque seconde ; Il n'y a pas de risque d'erreur. » (p.70, S). Ce caractère mécanique est alors explicitement associé au déroulement programmé de toute destinée humaine ainsi qu'à l'émergence du renoncement qui en découle fatalement : « Ils mourront c'est certain un peu désabusés / Sans illusions lyriques ; / Ils pratiqueront à fond l'art de se mépriser, / Ce sera mécanique. » (p.157, P), « Un désespoir standardisé » (p.258, R), « Il n'y a pas d'espérance quand lentement s'emboîtent / Les structures de plaisir munies

de leur fusible » (p.52, C). On retrouve également l'emploi du futur qui renforce le caractère prédéfini, pré-écrit de chaque existence, comme dans cette occurrence qui rappelle l'ouverture d'*Extension du domaine de la lutte* ainsi que l'expression catégorique de *Rester vivant* : « En fin de soirée, la montée de l'écoeurement est un phénomène inévitable. Il y a une espèce de planning de l'horreur. [...] la nuit pourra vous sembler longue. Elle le sera, en effet. [...] Vous n'y parviendrez pas. [...] Et cela recommencera ainsi, tous les jours, jusqu'à la fin du monde. » (p.44, S).

L'enjeu demeure de dénoncer le caractère mensonger de la prétendue liberté qui proviendrait d'une individualité qui s'avère en réalité fictive, une illusion que le poète entend déjouer grâce au rappel renouvelé de l'agencement rigoureux du désastre existentiel et de la vanité de tout discours alternatif : « On a organisé », « On organise des jeux », « Il faut organiser », « C'est ainsi qu'ils expriment leur statut d'êtres libres / Et leur humanité interchangeable et creuse. » (p.67, S), « Comme un cancer à l'utérus / La succession des évènements / Obéit toujours à un plan. » (p.68, S). Cette ultime occurrence souligne l'aporie d'un discours qui décille les yeux de son lecteur sans pour autant lui proposer d'autre posture que le renoncement face à un processus néfaste ; la vertu consolatrice d'une telle littérature s'en retrouve nécessairement limitée : « Il n'y a pas de responsable / Aux malheurs de l'humanité, / Il y a un plan délimité [...] La recherche du plaisir est décrite dans les livres, / Elle conduit au malheur / De toute éternité. », p.317, R). Ainsi, seule reste viable l'attitude du vaincu, l'adhésion à la défaite universelle qui fonde la collectivité humaine houellebecquienne : « je déteste me battre » (p.155, P), « Incapable de m'imposer / J'envie la soif des conquérants » (p.185, P), « Les choses sont. [...] Le monde extérieur, en quelque sorte, est donné. [...] Nous devons développer une attitude de non-résistance au monde [...] nous ne nous battons pas, / Nous ne devons pas nous battre, / Nous sommes dans la position éternelle du vaincu. » (p.110-1, S). Le renoncement procure alors, dans le meilleur des cas, un soulagement profondément ambigu, propre à la capitulation : « Je sens chaque matin monter la lassitude, [...] / Je ne désire plus qu'une paix sans victoire. » (p.174, P). La notion d'espérance se retrouve subvertie (« Il n'y a pas de chemin au-delà des peaux moites / Qui suent le pur désir d'un destin prévisible », p.52, C) lorsque seule la mort peut apporter la délivrance (« les corps [...] sourient à la mort, / Programmés dans leurs gènes et dans leurs habitudes », p.38, C). Les figures de style caractéristiques de l'écriture poétique redoublent l'énonciation de cette reddition contrainte, comme l'emploi de l'anaphore qui structure le

déterminisme de cette reddition : « Vient toujours un moment [...] / Vient toujours un matin au futur aboli / Le chemin se résume à une étendue grise / Sans saveur et sans joie, calmement démolie. » (p.11, C).

La connaissance poétique houellebecquienne ne diffère donc pas de celle que véhiculent les essais ou les récits. Les conclusions sont similaires : « Il est depuis quelques semaines évident pour moi que les expériences n'enrichissent pas l'être humain, mais qu'elles l'amoindrissent ; plus exactement, elles le détruisent. Les gens réfléchissent, ils font la moyenne ; naturellement ça se rapproche de zéro, et même assez vite. » (p.55, S). En conséquence, le renoncement se présente sous la forme d'une sagesse raisonnable, d'un compromis pragmatique : « Je sentais battre en moi un monde de désirs [...] ; / Aujourd'hui je m'efforce à ne pas trop souffrir, J'approche de la fin. Je rejoins le réel. » (p.176, R). La contemplation poétique favorise l'observation de l'échec affectif dont elle renouvelle la formulation (« Comme des gouttelettes chargées de sagesse [...] Ils n'ont jamais aimé. », p.297, R) et s'accorde à la passivité spectatrice des narrateurs houellebecquiens (« Tout à coup l'envie de se taire / Vous casse en deux. La vie étroite / Reprend ses droits. On ne peut plus. Comment font ces gens pour bouger ? [...] / Je me sens seul, découragé. », p.275, R), impuissants à infléchir l'ordre du monde (« Après avoir connu la nature de la vie / L'avoir examinée, soupesée en détail. / On aimerait détruire ce qui peut être détruit / Mais tout semble solide, et l'informe bétail / Des êtres humains poursuit / Son réengendrement, tant pis, vaille que vaille. », p.283, R). La poésie atteste alors elle aussi d'une inaptitude à enrayer le mouvement d'une existence dont le caractère nécessairement décevant et douloureux est pourtant perçu ; elle réaffirme ce paradoxe qui fonde la spécificité du renoncement houellebecquien : l'incapacité à se défaire pleinement d'une vie à laquelle l'adhésion, bien que réticente, demeure obligatoire. Cette poésie témoigne donc de la tragédie d'une espèce indécise : « Nous avons voulu vivre, il en reste des traces » (p.31, C). À ce sujet également, certaines occurrences annoncent déjà les excipits de romans futurs, comme *Les particules élémentaires* (« Ce livre est dédié à l'homme », p.317) : « Souvenez-vous de l'homme. Souvenez-vous longtemps. » (p.233, P). Bien sûr, cette fonction mémorielle, qui légitimerait la littérature, est elle aussi vouée à l'échec, comme l'indiqueront les derniers mots de *Plateforme* (« On m'oubliera. On m'oubliera vite. », p.351) : « Le long fil de l'oubli se déroule et se tisse / Inéluctablement. » (p.175, P).

Ainsi, c'est en dépit du constat de l'inévitable déclin que l'inoxydable machine du désir se remet systématiquement en branle : les rares manifestations d'une réelle résignation (« J'envie le calme des vieillards / La petite mort dans leurs regards », p.185, P) finissent invalidées par le poète lui-même (« Je ne renonce pas à plaire », p.253, R, « Le corps vieilli n'en désire pas moins fort », p.338, R). La véritable souffrance émerge de l'impossibilité d'un désespoir définitif : « Je n'ai pas renoncé à ce monde idéal / Entr'aperçu jadis. Et j'ai souvent eu mal. » (p.186, P), « Certains soirs, je nourris l'idée / Que j'ai des amis quelque part / C'est difficile de décider / Que pour la vie il est trop tard. » (p.62, S), « Je n'ai plus rien à perdre, je suis seul et pourtant / La fin du jour me blesse » (p.94, S). C'est tout l'enjeu de la réification : le vocabulaire technique, omniprésent dans les différents recueils, participe de la déshumanisation de l'être humain qui se dirige vers son malheur comme un automate (« L'instant d'une renonciation, je m'abats sur la banquette. Cependant les rouages du besoin se remettent à tourner. », p.43, R), suffisamment passif pour ne jamais saisir l'occasion du bonheur, suffisamment actif pour se figurer ce dernier et entretenir sa désillusion perpétuelle (« les serviettes humides [...] / Détruisent la résignation / Le cerveau se met en action. », p.68). Comme proclamé dans les essais ou *Extension du domaine de la lutte*, le suicide représente une tentation (« Ma survie prolongée paraissait une erreur », p.39, C) qui se doit de demeurer inaccomplie (« J'ai envie de me tuer [...] / J'ai envie de bouger, mais ce serait inutile. », p.160, S). Ne restent alors que l'ironie stérile (« Je plaisante au bord du suicide », p.277, R) et le ressassement de l'amertume (« Il y aura la mort / Il y aura le malheur [...] / Il y aura le regret », p.190, P). Enfin, le mouvement qui traverse les recueils illustre le caractère indépassable de cette aporie existentielle, jamais aussi prégnante que dans *Configuration du dernier rivage*. Le renoncement que préconisait Philippe Djian ambitionnait de conférer un équilibre apaisant ; celui instauré par Michel Houellebecq assure lui une persistance dans la frustration : « Dans un sens, il est plutôt agaçant de constater que je conserve la faculté d'espérer. » (p.20, C), « Être dans un état qui s'apparente au désespoir, sans pouvoir cependant y accéder. » (p.21, C), « L'univers est d'abord étranger. Puis, peu à peu, il devient hostile. Lui aussi est souffrance. Il n'y plus que souffrance. Et on espère toujours. » (p.22, C), « Connaissant de la vie ce qui toujours décline, / Quand tous les chemins mènent à des chambres fermées / (*Je ne connaissais pas en moi / Cette affreuse obstination d'être / Fût-ce en dehors de toute joie / De tout plaisir, de tout bien-être, / Cette imbécile et sourde force / Qui vous pousse à continuer / Alors que chaque instant renforce / L'évidence de diminuer*). » (p.30, C).

Qu'elle soit poétique ou non, toute autre transmission que ce renoncement est inenvisageable : c'est ce qu'illustre la négativité systématique du motif de la filiation chez Michel Houellebecq. Tandis que le souci d'un héritage positif guidait les intrigues de Philippe Djian, les rapports familiaux se révèlent ici au mieux indifférents, au pire franchement hostiles : le poème « Non réconcilié » présage ainsi déjà l'incipit de *Plateforme* (« Mon père est mort il y a un an. [...] le vieux salaud », p.9) : « Mon père était un con solitaire et barbare / Ivre de déception, seul devant sa télé / Il ruminait des plans fragiles et très bizarres, / Sa grande joie était de les voir capoter. / Il m'a toujours traité comme un rat qu'on pourchasse ; / La simple idée d'un fils, je crois, le révoltait. / Il ne supportait pas qu'un jour je le dépasse, / Juste en restant vivant alors qu'il crèverait. » (p.144, P). Elles aussi enlisées dans un contexte défavorable à leur épanouissement (« Et on compare le prix / Des enfants et des chiens », p.281, R), ces relations engendrent de nouvelles déceptions (« mon fils viendra dimanche [...] mon fils viendra quand même. / Et le fils n'est pas là », p.149, P) qui tiennent elles-aussi de l'évidence (« Naturellement, nous ne savons pas aimer / Comme l'écrivait ta sœur à sa fille / Après son troisième avortement. », p.55, S). En définitive, le renoncement constitue bien l'unique objet de transmission effective : « Et chaque âge du monde, chaque âge à sa souffrance, / S'inscrit dans la génération. » (p.16, C).

La présupposition de ce renoncement chez l'Autre favorise la constitution spacieuse d'une communauté humaine qu'unit son désenchantement. On retrouve les procédés rhétoriques des essais comme les adresses directes et péremptoires, que ces adresses soient personnelles (« Vous êtes seul », « vous sentez peser votre chair solitaire », « vous ne croyez plus à la vie sur Terre », « Votre cœur fatigué », « Vous avez oublié comment on fait l'amour », « La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort. », p.37, S) ou collectives (« Il est vrai que ce monde où nous respirons mal / N'inspire plus en nous qu'un dégoût manifeste [...] / Et nous ne lisons plus les titres du journal. » , p.209, P). Les pronoms indéfinis élargissent la détresse : « Au milieu d'êtres humains toujours renouvelés », « on passe en fin de droit », « On est vraiment tout seul », (p.38, S). Lecteur et poète s'unifient au sein d'un « nous » désabusé (« Monte en nous un désir de vide », p.286, R) qui épouse l'ensemble des caractéristiques du « je » houellebecquien comme la passivité face au constat d'une partie perdue d'avance : « Et l'on n'a plus envie de refaire le monde, / Au milieu de la foule et des parcours piégés. » (p.249, R). L'expérience du monde et ses implications sont forcément semblables : « La vie les tentatives / L'échec qui se confirme [...] / Nous avons souhaité une vie prodigieuse [...] /

Nous avons tout raté » (p.249, R), « nous ne croyons plus que la vie soit possible [...] / À force d'habitude et de renonciation / Nous avons étouffé les cris de la passion » (p.31, C). La substitution d'un pronom à un autre cristallise ce glissement d'une subjectivité manifeste à une objectivité affichée : le passage d'un pronom pluriel à un pronom singulier illustre l'extériorisation de la démission (« nos déchéances », « tes abdications », p.74, S) jusqu'à la neutralité finale (« je marchais », « on marche », « vous aviez », « vos neurones », « le dégoût », p.90, S).

À ce stade de notre étude de la poésie houellebecquienne, la possibilité d'une suspension poétique, évoquée en introduction de cette seconde partie, paraît difficilement concevable ; pourtant, ces suspensions existent bel et bien. D'un côté, la rareté de ces suspensions les valorise et leur importance n'en rejaillit que plus nettement ; de l'autre, cette rareté induit déjà une insuffisance improprie à l'élaboration dans l'œuvre d'un véritable contrepoint au renoncement théorisé dans les essais et développé dans les récits.

II. 3) La suspension partielle

La poésie houellebecquienne ménage ainsi de surprenantes suspensions qui diffèrent voire abrogent la diffusion du renoncement. Bien qu'inusuelles, ces suspensions s'avèrent trop nettes pour être ignorées ; ainsi, *Le sens du combat* se clôt sur deux poèmes dont l'optimisme dénote avec la tonalité de l'ensemble du recueil. L'avant-dernier poème (p.135-6, S) ménage ainsi une surprenante ouverture dont le caractère effectif et concret se trouve doublement affirmé : « il y a vraiment de nouveaux cieus, il y a vraiment une nouvelle Terre. ». Le renoncement paraît soudainement insignifiant au sein de cet univers renaissant (« Je sais que la résignation vient de partir avec la facilité d'une peau morte ») qui se caractérise par l'écart avec le réel évoqué par Agathe Novak-Lechevalier dans sa préface de l'anthologie ; un renouveau permis par les spécificités de l'espace poétique, intrinsèquement propice à se défaire des contraintes d'un déroulement temporel ordonné, semble soudain possible : « Aujourd'hui et pour un temps indéterminé nous pénétrons dans un autre monde, et je sais que dans cet autre monde tout pourra être reconstruit. ». Quant au dernier poème dont le titre, qui est également celui du recueil (« Le sens du combat », p.137), induit déjà une résistance insoupçonnée, il se construit lui sur un nouvel écho à la poésie baudelairienne et plus

précisément un renvoi au poème « Le banquet » : exceptionnellement, cette mention n'implique cette fois aucune dégradation. Au contraire, elle conclut le recueil sur une évocation de la croyance que l'ironie, enfin, épargne : « J'ai tenu bon, mon frère [...] / Aujourd'hui je reviens dans la maison du Père. » (p.137). Afin de s'opérer, cette suspension va jusqu'à subvertir les procédés rhétoriques habituellement employés afin de favoriser la diffusion du renoncement, comme l'emploi du futur ici employé pour traduire la confiance dans une renaissance poétique qui permettrait finalement la recomposition d'un rapport harmonieux avec le monde qu'illustrent aussi les synesthésies : « Quand nous traverserons la peur / Un autre monde apparaîtra / Il y aura de nouvelles couleurs / Et notre cœur se remplira / De souffles qui seront des senteurs. » (p.335, R). L'occurrence, tirée d'un des derniers poèmes du recueil dont le titre *Renaissance* annonce un programme bien différent de l'habituel, amorce une nouvelle conclusion apaisée : « Je le répète, il y a des moments parfaits. [...] l'idée que cette entente pourrait être durable ; que rien, raisonnablement, ne s'oppose à ce qu'elle soit durable. [...]. La journée est complète et stable. » (p.340).

Ainsi, la poésie houellebecquienne opposerait au déploiement organisé des récits, sur lequel se fonde le développement du renoncement, une nuance ; elle témoignerait de la possibilité, ardue mais réelle, d'une réconciliation existentielle permise par la structure et la vision artistiques. Pourtant, le mouvement qui traverse le dernier recueil en date, *Configuration du dernier rivage*, sape le fondement d'une suspension poétique paradoxalement destinée à s'achever. Alors que le renoncement s'y retrouve explicitement congédié dans la première partie d'un nouveau poème (construit en huit parties numérotées) où se réaffirme la possibilité d'une alternative viable (« Au fond j'ai toujours su / Que j'atteindrai l'amour [...] / J'ai toujours eu confiance / Je n'ai pas renoncé [...] / Je serai dans la joie / De ta peau non fictive », p.58), le brusque retour de la temporalité précipite la conclusion de cette alternative dès la cinquième partie du même poème (« La fin inéluctable / D'un amour de passage », p.62). La brièveté de ce répit réactualise l'incapacité problématique à se résigner totalement en dépit des souffrances qui découlent inévitablement de cette irrésolution : « Tu t'es lassée de moi / Toi que j'avais fait reine. / Je connaissais le risque / En mortel éprouvé » (p.63). Le discours habituel de l'œuvre ressurgit alors dans l'avant-dernière partie du poème : « Il n'y a pas d'amour / (Pas vraiment, pas assez) / Nous vivons sans secours, / Nous mourons délaissés. / L'appel à la pitié / Résonne dans le vide [...] / Disparues les promesses / D'un corps adolescent / Nous entrons en vieillesse / Où rien ne nous attend / Que la mémoire vaine

/ De nos jours disparus / Un soubresaut de haine / Et le désespoir nu. » (p.64). Nostalgie de l'enfance, dégradation des corps, témoignage inutile... Le renoncement houellebecquien reprend ses droits.

Les poèmes suivants prolongent ce nouveau principe de déconstruction immédiate de la suspension poétique fondée sur une foi dans l'avenir qui s'apparente à la croyance en la résurrection, croyance qui se retrouve immédiatement minée par le spectre de la dégénérescence corporelle : « Nous nous souviendrons de nos jours / Nos pauvres organes dans la mousse / Revivront ces moments, toujours. / Je le dis, et je n'y crois pas / Car je connais les asticots / Et les vers blancs, *Calliphora*, / Ils ne nous laisseront que les os. / Je le dis, et je n'y crois pas / Mais j'aimerais que ce soit vrai / Ce monde où les gens revivraient / (Chansons d'amour, etc.) » (p.70). La parenthèse finale cristallise l'impossibilité d'une suspension poétique tenable : la tonalité ironique, ici introduite par la locution « etc. » qui clôt avec désinvolture un poème qui discrédite la naïveté des « Chansons d'amour », ressurgit inmanquablement. Son abolition, comme celle du renoncement, ne peut être qu'éphémère : « Nous vivons mon aimée sans aucune ironie [...] / Il n'y a plus vraiment de parcours prévisible [...] / Le don total de soi est un état furtif, / Incertain » (p.71). L'expérience prolongée de l'existence par le poète le conforte dans sa conception limitée de la consolation et par conséquent dans l'inutilité de sa quête intellectuelle : « elle ne peut apporter le bonheur. Tout ce qu'elle peut apporter, c'est un certain soulagement. Et ce soulagement, d'abord très faible, devient peu à peu nul. En conclusion, je n'ai pu découvrir aucune raison de rechercher la connaissance. » (p.22-3). Le renoncement s'accroît ainsi au fil des publications poétiques : aussi bien le désinvestissement que sa formulation se radicalisent (« Impossibilité soudaine - et apparemment définitive - de s'intéresser à une quelconque question politique. », p.23) et la débâcle artistique modulée par l'ironie (« Et ta résolution persiste / À travers les années ratées ; / Tu es tout à fait un artiste », p.36) n'a d'égale que la débâcle existentielle définitive (« Ma vie est un échec total », p.43). Ce désinvestissement comme ces débâcles se redoublent d'un relâchement stylistique : les anglicismes, autrefois mis à distance afin de railler la médiocrité de la prétendue culture du libéralisme mondialisé, se multiplient en même temps que leur trivialité s'accroît. Ainsi, « I know the moonlight paradise » rime avec « Tequila Sunrise » (p.43) tandis que « You're approaching the end » rime avec « sex-friend » (p.44). La description du monde s'en retrouve affectée : « Un best-of d'arbres remarquables » (p.85). Enfin, certaines occurrences explicitent l'abandon d'une ambition : « À l'époque / Je voulais

établir quelque chose d'univoque / (Un nouveau paradigme, un projet essentiel). / Je me sentais rempli de faim philosophique » (p.29).

L'idée d'une poésie houellebecquienne qui viendrait mettre à mal le développement et la diffusion du renoncement au sein de l'œuvre paraît irrecevable : l'élaboration de ce même renoncement s'y accomplit trop semblablement aux récits pour considérer qu'elle ne participe pas tout autant à sa diffusion, voire davantage si l'on considère la dégradation d'un registre littéraire ainsi privé de sa capacité fondamentale à proposer une alternative au réel. Enfin, si certaines suspensions s'y trouvent incontestablement, la conclusion de ce pan poétique les invalide. En définitive, l'existence de ces suspensions paraît davantage souligner l'impossibilité d'opposer un contrepoint durable au renoncement. Celui-ci va alors profiter de l'amplitude des romans afin de se déployer avec une efficacité toujours accrue. C'est ce que nous observerons au cours d'une troisième partie consacrée aux trois romans qui suivent *Extension du domaine de la lutte : Les particules élémentaires, Plateforme et La possibilité d'une île*.

III. Le roman houellebecquien : un genre au service d'un discours

Bien que la poésie houellebecquienne ait réaffirmé l'insuffisance générique du roman déjà énoncée dans l'essai sur H.P. Lovecraft ou *Extension du domaine de la lutte*, ses propres défaillances scellent le choix d'une structure qui symbolise d'emblée un compromis ; la concession que représente cette structure mais également sa densité naturelle en font alors le vecteur idoine du discours houellebecquien. *Les particules élémentaires, Plateforme et La possibilité d'une île* constituent les premières véritables mises en récit de la théorie des essais sans que celle-ci n'affleure autant que dans *Extension du domaine de la lutte* ; cette projection littéraire de la subjectivité de l'écrivain y acquiert ainsi une objectivité rhétorique accrue : c'est ce que nous observerons dans un premier temps grâce à la lecture du roman *Les particules élémentaires* où paraissent les premières manifestations d'une importance croissante de la dimension historique dans l'œuvre. L'étude successive des trois romans permettra elle de déterminer un ensemble de thématiques et de procédés communs qui permettent la diffusion d'un renoncement personnel mais également de relever le mouvement de

dégradation qui traverse ce qui forme selon nous un premier triptyque avant le second qui suivra la publication de *La carte et le territoire* (*Soumission*, *Sérotonine* et *anéantir*) : nous constaterons que ce mouvement, qui traverse l'ensemble de l'œuvre houellebecquienne, épouse la hantise perpétuelle de la dégénérescence corporelle, plus prégnante que jamais.

III. 1) *Les particules élémentaires*

a. Le roman à thèse

Premier véritable succès de Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* délaisse la narration à la première personne et s'articule autour d'une alternance entre deux récits, ceux de Bruno et Michel, deux frères aux personnalités diamétralement opposées : tandis que le premier s'abîme dans la poursuite effrénée d'un plaisir qu'il ne trouve que rarement, le second s'adonne exclusivement à ses recherches scientifiques. Leurs deux quêtes, bien qu'opposées, se révèlent tout aussi absolues : elles oblitèrent notamment toute relation affective fonctionnelle (Bruno perd deux compagnes et délaisse son fils, Michel échoue à vivre son grand amour avec Annabelle et les deux frères tranchent leurs différents liens familiaux). Dans ce roman, le renoncement houellebecquien épouse l'amplitude nouvelle du récit pour se densifier : les modalités qui le caractérisaient jusqu'alors dans l'œuvre se voient ainsi développées à l'échelle du récit de ces deux personnages et de la chronologie de ce récit qui s'étend sur plusieurs dizaines d'années ; l'inéluctabilité de ce renoncement, qui émanera de leurs trajectoires respectives, s'en trouve alors décuplée. Cette accentuation se fonde également sur l'émergence d'un ancrage historique beaucoup plus précis que dans *Extension du domaine de la lutte* ; cette véracité historique se redouble alors de la dimension scientifique habituelle et cette jonction de deux modes impartiaux de connaissance du monde alimente la diffusion rhétorique d'une subjectivité qui se donne pour objective. D'un côté, Michel incarne le désir de son auteur d'abolir l'illusion de l'espérance : tandis que Michel Houellebecq annonçait cette ambition dans *Je crois peu en la liberté*, un entretien mené par Jacques-François Marchandise, Jean-Yves Jouannais et Nicolas Bourriaud à l'occasion de la sortie d'*Extension du domaine de la lutte* (« Je n'aime ni le désir, ni le mouvement. Non seulement je ne les aime pas, mais effectivement je souhaite leur disparition. Et je m'y emploierai. », p.108, *Cahiers de l'Herne*), le Michel du roman *Les particules élémentaires* figure le héraut fictif de cette ambition (« Michel frémissait d'indignation, et là aussi sentait

se former en lui une conviction inébranlable : prise dans son ensemble la nature sauvage justifiait une destruction totale, un holocauste universel - et la mission de l'homme sur la Terre était probablement d'accomplir cet holocauste. », p.36). De l'autre, l'inscription de Bruno dans un contexte qui le dépasse et surtout détermine ses actes et ses échecs prouvent aussi bien l'impossibilité, dans le cadre de la société contemporaine, à satisfaire son désir que d'y échapper.

De prime abord, à travers son incipit, le roman semble pourtant se construire de façon similaire au récit précédent, *Extension du domaine de la lutte*. Une instance narrative à la première personne, qui s'effacera cependant très vite, évoque selon le point de vue d'un observateur futuriste Michel et ses contemporains : « les hommes de sa génération passèrent en outre leur vie dans la solitude et l'amertume. Les sentiments d'amour, de tendresse et de fraternité humaine avaient dans une large mesure disparu ; dans leurs rapports mutuels ses contemporains faisaient le plus souvent preuve d'indifférence, voire de cruauté. » (p.7). Cet incipit énonce ainsi d'emblée une approche aussi négative que péremptoire de l'existence moderne et présuppose une nouvelle fois d'un renoncement attribué à l'entière de l'espèce humaine ; l'ensemble des trajectoires romanesques constitue alors une preuve sans cesse renouvelée de la véridicité de ces prolégomènes. Chaque développement d'un personnage illustre ainsi un aspect spécifique du renoncement houellebecquien et contribue à son élaboration ou sa justification. La perception de Michel unifie et interprète ces développements : « étrangère à la notion même de liberté [...], sa vision du monde en acquerrait quelque chose de mécanique et d'impitoyable. Les conditions initiales étaient données, pensait-il, le réseau des interactions initiales étant paramétré, les événements se développent dans un espace désenchanté et vide ; leur déterminisme est inéluctable. Ce qui s'était produit devait se produire, il ne pouvait en être autrement ; personne ne pouvait être tenu pour responsable. » (p.89). Son déterminisme scientifique, traduction fidèle de la théorie houellebecquienne, repose sur sa propre expérience et notamment sa relation inaboutie avec Annabelle qui préfigure le rôle central de l'échec amoureux dans les intrigues à venir : « Bien des années plus tard, Michel devait proposer une brève théorie de la liberté humaine sur la base d'une analogie avec le comportement de l'hélium superfluide. Phénomènes atomiques discrets, les échanges d'électrons entre les neurones et les synapses à l'intérieur du cerveau sont en principe soumis à l'imprévisibilité quantique ; le grand nombre de neurones fait cependant, par annulation statistique des différences élémentaires, que le comportement

humain est – dans ses grandes lignes comme dans ses détails – aussi rigoureusement déterminé que celui de tout autre système naturel. Pourtant, dans certaines circonstances, extrêmement rares – les chrétiens parlaient d’opération de la grâce – une onde de cohérence nouvelle surgit et se propage à l’intérieur du cerveau ; un comportement nouveau apparaît, de manière temporaire ou définitive, régi par un système entièrement différent d’oscillateurs harmoniques ; on observe alors ce qu’il est convenu d’appeler un acte libre. Rien de tel ne se produisit cette nuit-là, et Annabelle rentra dans la maison de son père. » (p.92). Cette rhétorique scientifique s’alimente du procédé de réification de l’être humain qui ne peut en aucun cas dévier de son programme : « L’eau s’écoule le long de la ligne de moindre pente. Déterminé dans son principe et presque dans chacun de ses actes, le comportement humain n’admet que des bifurcations peu nombreuses, et ces bifurcations sont elles-mêmes peu suivies. » (p.83).

Bruno reflète aussi bien ce caractère mécanique du désenchantement (« Bruno s’installa dans le studio acheté par son père ; il eut alors l’impression qu’une vie nouvelle allait commencer pour lui. Il dut rapidement déchanter. », p.150) que l’impossibilité d’une abnégation pourtant nécessaire à l’interruption des déconvenues. Si certaines occurrences rappellent Tisserand (« il fallait qu’il prolonge son séjour d’une semaine. Il allait se réorganiser, trouver une nana, parler à des gens. », p.135), l’inévitable déception se teinte ici également d’une profonde immoralité ; Bruno s’éprend ainsi d’une de ses élèves de lycée (« À nouveau je me suis mis à y croire. », p.196), un énième attachement qui débouche sur une séance pathétique de masturbation exhibitionniste. *Les particules élémentaires* tisse ainsi le fil métaphorique d’une humanité bestiale, aussi impropre à se raisonner qu’à modifier sa destinée. Le récit des humiliations subies par Bruno à l’internat s’inscrit ainsi dans le cadre d’un long développement théorique sur la hiérarchisation humaine, proche de la sociologie animale, entre animaux « alpha », « beta » ou « oméga », privilèges de position ou encore affrontements entre membres de différents rangs : « Les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. » (p.45). Ces considérations biologiques aplanissent les trajectoires des deux frères : « Jeunes, ils avaient eu des discussions passionnées ; mais ce temps était révolu, désormais. [...] L’univers humain - il commençait à s’en rendre compte - était décevant, plein d’angoisse et d’amertume. » (p.66). Le renoncement s’assimile à une sagesse qui découle inmanquablement d’une expérience prolongée de l’existence : « Bien des années plus tard,

lorsqu'il serait devenu un quadragénaire désabusé et aigri » (p.38-9). La narration externe, à la distance feinte, dissipe le moindre malentendu : « Il attribuait l'échec à un défaut de concentration, puis, très vite, se remettait à y croire. Il était encore jeune. » (p.151).

Les personnages secondaires corroborent les conclusions tirées de l'observation des deux personnages principaux comme la prépondérance de la dégénérescence corporelle ainsi que le déclin moral qui en résulte ; si un simple figurant tel que Desplechin peut ponctuellement personnifier cette hantise (« Il atteignait la soixantaine ; sur le plan intellectuel, il se sentait complètement grillé. [...] Il n'arrivait plus à se souvenir de sa dernière érection », p.21), ce rôle est principalement échu à Annabelle, symbole d'une humanité dont la maladie physique traduit le mal-être psychique : « Tous les hommes que j'ai connus étaient terrorisés par le vieillissement, ils pensaient sans arrêt à leur âge. Cette obsession de l'âge commence très tôt – je l'ai rencontrée chez des gens de vingt-cinq ans – et elle ne fait ensuite que s'aggraver. J'ai décidé d'arrêter, de sortir du jeu. Je mène une vie calme, dénuée de joie. [...] C'est vrai que j'ai besoin d'un homme, quelquefois, j'ai peur la nuit, j'ai du mal à m'endormir. Il y a les tranquillisants, il y a les somnifères ; ça ne suffit pas tout à fait. En réalité, je voudrais que la vie passe très vite. » Michel resta silencieux ; il n'était pas surpris. La plupart des femmes ont une adolescence excitée, elles s'intéressent beaucoup aux garçons et au sexe ; puis peu à peu elles se lassent [...] elles cherchent une relation tendre qu'elles ne trouvent pas, une passion qu'elles ne sont plus vraiment en mesure d'éprouver ; alors commencent pour elles les années difficiles. » (p.234). Un tel développement résume à lui seul la spécificité de la rhétorique houellebecquienne : l'expérience romanesque valide systématiquement la vision du monde de l'auteur, instaure un renoncement singulier en unique posture viable bien que peu reconfortante, reflète la négativité d'une conception de l'existence présentée comme un savoir. L'ensemble des personnages se réfugie donc dans une apathie médicamenteuse : Annabelle, donc, qui finit par en mourir (« Un psychiatre de Meaux lui avait prescrit des somnifères, et des doses assez fortes de tranquillisants. », p.278, « elle pila soigneusement le contenu de son tube de Rohypnol », p.280), mais également Bruno (« tranquille peinard j'ai mon lithium. », p.263) ainsi que Michel (« Il avait apporté des Xanax. », p.236, « Il prit deux comprimés de Mépronizine », p.280).

Ainsi, le moindre second rôle, comme Walcott, se charge d'entériner la justesse de la vision du monde houellebecquienne, présentée comme une évidence : « Les gens vont moins à la

messe, la liberté sexuelle est plus grande qu'il y a quelques années, il y a de plus en plus de discothèques et d'antidépresseurs. Enfin, le scénario classique... » (p.291). La caractérisation de véritables figurants accrédite les prolégomènes du récit, au sujet de l'indifférence et de la cruauté humaines par exemple : « Elle a sauté du septième étage. Tuée sur le coup... » dit une femme près de lui avec une bizarre satisfaction. » (p.153). Le roman houellebecquien s'accorde ainsi parfaitement à la nature monophonique de l'œuvre, au point qu'il paraît justifié, comme Nancy Huston dans son essai *Professeurs de désespoir*, de parler de roman à thèse : « En fait Houellebecq écrit des romans à thèse, dont l'un des buts [...] est de nous convaincre de la justesse de ses convictions politiques, philosophiques, sociologiques et anthropologiques. [...] Les intrigues servent à montrer la désintégration des liens, l'échec de la communication, le non-amour entre parents et enfants. » (p.290-1). Dans son propre essai *Houellebecq, en fait*, Dominique Noguez dévoile lui une véritable stylistique du sabotage de la polyphonie et du dialogisme romanesques : « Presque toujours un adverbe ou une locution adverbiale vient souligner ou nuancer l'affirmation, comme pour répliquer à un invisible contradicteur ou mettre un terme à un débat, intérieur ou public. *Souligne-t-il* (d'un « oui », d'un « vraiment », de tel ou tel autre adverbe d'affirmation catégorique), la déclaration devient péremptoire » (p.141-2). Michel Houellebecq pratiquerait l'art de la fausse nuance : « *Nuance-t-il* d'un « pratiquement » ou d'un « essentiellement » [...] ou d'un adverbe d'affirmation plus flou, plus mou (comme « pratiquement », « plutôt », « voire » ou « après tout ») -, la déclaration ne paraît pas moins incontestable, l'effet de *tremblé* introduit par l'adverbe renforçant l'impression d'un effort têtue vers la vérité » (p.142-3). Si Dominique Noguez s'appuie principalement sur des occurrences tirées d'*Extension du domaine de la lutte* (« C'était *Le Sud* de Nino Ferrer ; un slow magnifique, *il faut en convenir* (EXT 133-4). Oui, *il faut en convenir* : ce n'est pas une concession à l'avis d'autrui, mais un constat qui doit s'imposer à quiconque ; le narrateur houellebecquien est du côté de l'objectivité - il *est* l'objectivité. », p.146), il cite également *Les particules élémentaires* : « *Au bout du compte*, il n'y a plus que la solitude, le froid et le silence. *Au bout du compte*, il n'y a plus que la mort (PART 362). » (p.143).

Les personnages se trouvent ainsi privés de leur autonomie comme le cristallise l'expression du fatalisme dans le roman ; fidèles à l'instance narrative, ces personnages réemploient les images caractéristiques des essais mais également des poèmes houellebecquiens, comme la métaphore du jeu truqué. Tandis qu'Annabelle déclare « J'ai décidé d'arrêter, de sortir du

jeu. » (p.234), le narrateur commente, au sujet de Bruno : « Cette fois toutes les cartes avaient été tirées, tous les jeux avaient été joués, la dernière donne avait eu lieu et elle s'achevait sur un échec définitif. » (p.249). Bien qu'externe, cette narration s'inscrit dans le prolongement de celle, interne, d'*Extension du domaine de la lutte* ; cependant, la subjectivité du propos houellebecquien se trouve désormais systématiquement mise à distance : « Tout cela était atrocement *réel*. Il ne pouvait pas continuer. » (p.115). Cette cohérence stylistique au service d'un discours unique transparait d'échos nettement distincts tel que les emplois répétés du préfixe « demi » dont l'adjonction contribue toujours à l'atténuation des enjeux : « à demi convaincante » (p.120), « oubliant à demi » (p.178), « demi-disputes » (p.239).

Si *Les particules élémentaires* illustre un discours déjà formulé, dont il reprend également les modélisations antérieures, le roman offre à ce discours une amplitude nouvelle qui étaye son déploiement littéraire.

b. La thèse étoffée

Certaines affirmations caractéristiques du discours houellebecquien s'étoffent ainsi de développements romanesques qui les légitiment : c'est par exemple le cas du rapport à l'enfance, préalablement formé dans les essais ou les poèmes. Paradis perdu à l'évocation nostalgique, cruel miroir d'une vie adulte nécessairement décevante en comparaison, les considérations personnelles de l'auteur se confondent avec les trajectoires de ses personnages ; si ces trajectoires s'enrichissent de détails qui leur donnent corps (« lui-même, âgé de quatre, pédalant de toutes ses forces [...]. C'est probablement à ces moments qu'il avait connu son maximum de bonheur terrestre. », p.39, « De toute façon, la vraie vie, c'était la vie avec sa grand-mère. », p.43), toutes convergent vers l'expression d'un regret (« il retrouva une photo, prise à son école [...] et il se mit à pleurer [...]. Il fixait le spectateur en souriant, plein de joie et de courage ; et cet enfant, chose incompréhensible, c'était lui. [...] Il entrait dans le monde, et le monde ne lui faisait pas peur ; il se tenait prêt à prendre sa place dans la société des hommes. », p.23) et d'un renoncement (« plus jeune, il s'en souvenait, une telle perspective l'aurait plongé dans l'enthousiasme. » p.124) que le narrateur externe se charge d'objectiver (« L'éternité de l'enfance est une éternité brève, mais il ne le sait pas encore », p.32). Notons que l'idéalisation de l'enfance n'est pas incompatible avec le principe de

souffrance initiale, prémisse de la subjectivité houellebecquienne (« Le premier souvenir de Bruno datait de ses quatre ans ; c'était le souvenir d'une humiliation. », p.38), une sensibilité dont la négativité inhérente se développe au cours de l'adolescence et garantit un rapport au monde toujours semblable (« son adolescence en général était un échec lamentable. », p.61).

De même, l'échec auquel aboutit toute filiation positive dans l'œuvre, échec qui symbolise l'impossibilité de toute autre transmission que le renoncement, se trouve d'abord énoncé par l'instance narrative (« Les soins fastidieux que réclame l'élevage d'un enfant jeune parurent vite au couple peu compatibles avec leur idéal de liberté personnelle », p.28) avant de se voir illustré par le récit : le personnage de Bruno démontre ainsi la faillite inhérente à la paternité, faillite étendue et répétée sur plusieurs générations à l'échelle du roman. Son père lui accorde d'emblée peu d'attention : « Il ne savait pas exactement comment s'y prendre avec son fils. Il lui voulait plutôt du bien, à condition que ça ne prenne pas trop de temps » (p.48). Quant à sa mère, l'abandon auquel elle livre Bruno et Michel rappelle fortement une occurrence de *Rester vivant* (« Henri a un an. Il gît à terre, ses couches sont souillées ; il hurle. Sa mère passe et repasse en claquant des talons dans la pièce dallée [...]. Cette petite chose couverte de merde, qui s'agite sur le carrelage, l'exaspère », p.9), soulignant ainsi la fonction démonstrative de ces relations fictives : « Dans la chambre à l'étage régnait une puanteur épouvantable [...]. Son fils rampait maladroitement sur le dallage, glissant de temps en temps dans une flaque d'urine ou d'excréments. » (p.30-1). Bruno reproduit ensuite ce schéma avec son propre fils, Victor, qui lui remémore son échec conjugal tandis que la fréquentation de son ex-femme lui rappelle elle l'imminence du déclin (et entérinent les propos du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, « De toute manière on se revoit peu, de nos jours », p.42) : « Dans le même temps, Bruno ramenait son fils à son ex-femme ; il se sentait épuisé et désespéré. Anne reviendrait d'une expédition Nouvelles Frontières [...] ; elle aurait probablement rencontré des amies, échangé des adresses – elle les reverrait deux ou trois fois avant de se lasser ; mais elle n'aurait pas rencontré d'hommes – Bruno avait l'impression qu'elle avait tout à fait renoncé, pour ce qui concerne les hommes. [...] Au moment de partir il éprouverait des regrets, se demanderait une fois de plus comment faire pour que les choses soient différentes ; il embrasserait rapidement Victor, puis il partirait. Voilà : les vacances avec son fils seraient terminées. (p.166). L'évolution de cette seconde filiation explicite alors l'inéluctabilité et l'irréversibilité de la dégradation qui guette toute existence, corroborant de nouveau le discours du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* (« en vieillissant on

devient moins séduisant, et de ce fait amer. On jalouse les jeunes, et de ce fait on les hait. » p.114) : « Victor avait calligraphié sur une feuille de Canson, en grosses lettres multicolores : « PAPA JE T'AIME. » Maintenant c'était fini. C'était réellement fini. Et Bruno le savait, les choses allaient encore s'aggraver : de l'indifférence réciproque, ils allaient progressivement passer à la haine. [...] Ensuite, tout se gâte. Irrémédiablement, tout se gâte. » (p.167). Enfin, Victor, bientôt adulte, s'apprête à vivre une expérience du monde similaire à celle de son père et donc de l'ensemble des personnages houellebecquiens : « et maintenant il allait voir quinze ans, et le temps du bonheur était terminé pour lui. » (p.186). Un tel lignage s'oppose en tout point à celui établi par Philippe Djian dans *Échine* par exemple ; une divergence aussi diamétrale cristallise l'antinomie entre les approches respectives des deux écrivains de la notion de renoncement.

Cette opposition se joue également dans la dimension monologique du roman houellebecquien : les différents personnages commentent ainsi leurs propres trajectoires afin d'accréditer les propos du narrateur externe. Au cours de leurs échanges, Bruno et Christiane martèlent ainsi une conception unique de la filiation, mise à mal par la déliquescence des valeurs traditionnelles, comme le mariage, au sein d'une société contemporaine profondément hostile à ces valeurs unificatrices, un discours là encore déjà tenu par le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* (aussi bien ce dernier que Bruno et Christiane sont divorcés : une telle similitude, qui sert leur discours, démontre le principe rhétorique du choix d'un échantillon humain réaliste mais limité) : « Les enfants, quant à eux, étaient la transmission d'un état, de règles et d'un patrimoine. [...] Aujourd'hui, tout cela n'existe plus : je suis salarié, je suis locataire, je n'ai rien à transmettre à mon fils. Je n'ai aucun métier à lui apprendre, je ne sais même pas ce qu'il pourra faire plus tard ; les règles que j'ai connues ne seront de toute façon plus valables pour lui, il vivra dans un autre univers. Accepter l'idéologie du changement continu c'est accepter que la vie d'un homme soit strictement réduite à son existence individuelle, et que les générations passées et futures n'aient plus aucune importance à ses yeux. C'est ainsi que nous vivons, et avoir un enfant, aujourd'hui, n'a plus aucun sens pour un homme. [...] Une fois qu'on a divorcé, que le cadre familial a été brisé, les relations avec ses enfants perdent tout sens. L'enfant c'est le piège qui s'est refermé, c'est l'ennemi qu'on va devoir continuer à entretenir, et qui va vous survivre. » (p.169), « Il va falloir que j'envoie du fric à mon fils, dit-elle. Il me méprise, mais je vais encore être obligé de le supporter quelques années. J'ai juste peur qu'il ne devienne violent. Il

fréquente [...] des musulmans, des nazis... S'il se tuait en moto, j'aurais de la peine, mais je crois que je serais plus libre. » (p.214).

Chez Philippe Djian, les exemples de filiations positives symbolisaient la possibilité d'une transmission littéraire fertile et constructive ; chez Michel Houellebecq, l'approche négative de cette notion de filiation induit une dévaluation artistique qui s'opère au sein de récits cantonnés à la diffusion d'une posture pessimiste et d'une connaissance stérile : la tonalité ironique s'accroît alors considérablement. Les parallèles dévalorisent aussi bien le comparé (« Loin d'être les Rimbaud du microscope », p.17) que le comparant (« un air un peu louche, à la Salman Rushdie », p.191) ; alors que cette dynamique de désacralisation littéraire permettait à Philippe Djian de familiariser ses lecteurs avec ses propres auteurs fétiches, la désacralisation houellebecquienne s'effectue sans tendresse, dégradant simplement la figure de l'écrivain (« Janine [...] eut même l'occasion de danser un *be-pop* au Tabou avec Jean-Paul Sartre. Peu impressionnée par l'œuvre du philosophe, elle fut par contre frappée par la laideur de l'individu », p.26-7). Prise dans ce prosaïsme contemporain qu'elle dépeint sans y figurer une alternative, la littérature apparaît obsolète : « Dans un sens littéraire ou vieilli » (p.133). Dans *Les particules élémentaires*, cette dévalorisation moqueuse s'effectue principalement par le biais de Bruno, double figure de l'écrivain manqué et du professeur de lettres démobilité (« Qu'était l'enseignement, qu'était le savoir, sinon une interminable *prise de tête* ? », p.120). Si sa pratique de la lecture se révèle déjà singulièrement délétère (« Bruno lisait Kafka et se masturbait dans l'autorail. », p.67), ses propres écrits s'apparentent à une parodie de la poésie houellebecquienne : « *Les taxis, c'est bien des pédés / Ils s'arrêtent pas, on peut crever.* » (p.110), « *Je bronze ma queue / (Poil à la queue !) [...] Où il habite ? / (Poil à la bite !) / Au paradis / (Poil au zizi !)* » (p.111). Plus largement, son rapport désabusé à l'écriture justifie une vision dépréciative de la littérature contemporaine en général : « les minettes, visiblement, préféraient les chanteurs. Dans ces conditions, à quoi bon publier des poèmes à la con dans une revue merdique ? » (p.185). Renforçant la dimension monologique du roman houellebecquien, les autres personnages se montrent tout aussi sceptiques voire critiques envers la littérature. Michel réaffirme l'inutilité constitutive de cette dernière dont il relève l'indigente vertu consolatrice : « Bruno rêvait de devenir écrivain ; il noircissait des pages et se masturbait beaucoup ; il lui avait fait découvrir Beckett. [...] Michel n'avait réussi à terminer aucun de ses livres. » (p.121), « -Donc, ils te laissent écrire... » dit doucement Michel. Il n'en était pas surpris. Non qu'ils leur attribuent une quelconque valeur

thérapeutique ; mais c'est toujours une préoccupation, pensent-ils, ça vaut toujours mieux que de se lacérer les avant-bras à coups de rasoir. » (p.259). L'unique légitimité littéraire réside alors dans un partage intersubjectif foncièrement négatif : « Vers la même époque, il commença à lire Kafka. [...] Il sut immédiatement que cet univers ralenti, marqué par la honte, où les êtres se croisent dans un vide sidéral, sans qu'aucun rapport entre eux n'apparaisse jamais possible, correspondait exactement à son univers mental. » (p.60-1). On retrouve ici le principe houellebecquien d'une lecture dont l'orientation conforte systématiquement le discours de l'œuvre.

Mais dans *Les particules élémentaires*, c'est bien Bruno qui remplit la fonction de porte-parole de son auteur au sujet de la valeur littéraire : son rôle de professeur, lui aussi immédiatement désavoué par la narration sous couvert d'un constat objectif (« Le dossier prenait un tour plus classique. Un enseignant dépressif, un peu suicidaire », p.198), favorise la représentation d'une transmission nécessairement négative. Surtout, il dévoile l'origine de cette négativité : cette dernière provient d'un contexte économique et social qui implique un rapport inévitablement décevant à la littérature. Ce rapport, proprement déprimant, légitime alors la nature des ambitions houellebecquiennes, érigées en unique approche raisonnable de l'Art et du monde : « Je regardais Ben [...]. Qu'est-ce qu'il pouvait bien y comprendre, ce grand singe ? Qu'est-ce que tous les autres pouvaient bien y comprendre, d'ailleurs ? Moi-même, je commençais à avoir du mal à comprendre de quoi Proust voulait parler au juste. Ces dizaines de pages sur la pureté du sang, la noblesse du génie mise en regard de la noblesse de race, le milieu spécifique des grands professeurs de médecine... tout ça me paraissait complètement foireux. On vivait aujourd'hui dans un monde simplifié, à l'évidence. La duchesse de Guermantes avait beaucoup moins de *thune* que Snoop Doggy Dog [...]. Bien sûr on aurait pu envisager d'écrire un roman proustien jet set [...]; ça n'aurait eu aucun intérêt. La célébrité culturelle n'était qu'un médiocre ersatz à la vraie gloire, la gloire médiatique ; et celle-ci, liée à l'industrie du divertissement, drainait des masses d'argent plus considérables que toute autre activité humaine. [...] Les stratégies de distinction si subtilement décrites par Proust n'avaient plus aucun sens aujourd'hui. Considérant l'homme comme animal hiérarchique, comme animal bâtisseur de hiérarchies, il y avait le même rapport entre la société contemporaine et le XVIIIe siècle qu'entre la tour GAN et le petit Trianon. Proust était resté radicalement européen, un des derniers Européens avec Thomas Mann ; ce qu'il écrivait n'avait plus aucun rapport avec une réalité quelconque. La

phrase sur la duchesse de Guermantes restait magnifique, évidemment. Il n'empêche que tout cela devenait un peu déprimant, et j'ai fini par me tourner vers Baudelaire, L'angoisse, la mort, la honte, l'ivresse, la nostalgie, l'enfance perdue... rien que des sujets indiscutables, des thèmes solides. » (p.192-3). Dans ces conditions, la pratique de l'écriture se limite à un exutoire aussi vil que médiocre (« J'ai passé le week-end à rédiger un pamphlet raciste, dans un état d'érection quasi constante », p.194), énième motif d'une déception et d'un désabusement sempiternels (« j'ai eu un moment de désespoir assez vif. [...] j'ai compris que je ne deviendrais jamais écrivain ; j'ai également compris que je m'en foutais. », p.196).

La densité propre au genre romanesque permet donc à Michel Houellebecq d'amplifier la crédibilité et la cohérence de son discours qu'il étaye de multiples développements dont les trajectoires corroborent une interprétation unique. Cependant, son usage des caractéristiques romanesques ne se limite pas à ce simple déploiement : le choix du genre romanesque lui permet également de dissimuler la nature subjective de sa vision du monde et la dimension rhétorique de sa diffusion. Pourtant, comme nous l'avons évoqué au cours cette sous-partie, l'échantillon humain demeure toujours aussi limité et favorable à la démonstration houellebecquienne : les personnages principaux partagent leur inadaptabilité sociale, qu'il s'agisse de Michel (« il tend une main à la chercheuse en souriant (depuis quelques secondes il prévoyait d'effectuer ce geste, de l'accompagner d'un sourire, il s'y préparait mentalement). », p.14) ou de Bruno (« (Bruno rit pour établir une complicité moins fictive) », p.137), mais également leur nature mélancolique (la première description des Michel mentionne des « yeux tristes », p.19) et surtout leur prédisposition au renoncement (« La vérité dans son cas est qu'il en avait complètement marre ; il ne voyait simplement plus aucune raison de continuer. », p.23). Enfin, comme le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, leur médiocrité inhérente les prévient de tout héroïsme : « Bruno transpirait légèrement, il avait des gaz » (p.99).

Afin de masquer la partialité de cette démonstration, Michel Houellebecq va alors non seulement s'appuyer sur de la densité du genre romanesque mais également sur sa composante historique.

c. Le contexte historique

Comme pour Philippe Djian, l'historicité du roman houellebecquien se fonde d'abord sur l'inclusion de références culturelles populaires ancrées dans un passé proche voire un présent simultané à la publication du récit. Dans son essai *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paul Vacca distingue plusieurs modalités de cette inclusion que nous pouvons également rapprocher de l'usage de Philippe Djian comme l'élaboration d'une esthétique kitsch (« tout un pan du cinéma de série B, notamment érotique ou vaguement pornographique [...] quelques nanars comiques aussi prennent avec le temps une patine houellebecquienne, p.89) ou la réappropriation des spécificités structurelles propres aux arts convoqués, tel que le cinéma (« un montage souvent *cut*, sans préliminaires, de façon souvent abrupte, à brûle-pourpoint », p.92). Paul Vacca souligne également la dimension hétéroclite de l'imaginaire houellebecquien : « la double focale que proposent ses romans où des renvois populaires côtoient les références *pop*, voire *populaires* (Chesterton et Schopenhauer côtoient Pif le chien ou une chanson de variété française). » (p.42). Mais si Philippe Djian revendiquait lui la dimension populaire de son œuvre, propice à un échange intersubjectif décomplexé, les romans houellebecquiens, à l'instar des poèmes, ménagent davantage une ouverture à une médiocrité contemporaine que synthétise la multiplication des intrusions publicitaires (« de marque Brandt », p.13, « sa Toyota », p.14, « son matelas Bultex », p.23, « sa Mercedes », p.47) dont certaines énoncent leur pauvreté constitutive (le plat « *Monoprix Gourmet* » s'accompagne par exemple « d'un Valdepeñas médiocre », p.16). D'autres, qui s'accompagnent de précisions dignes d'un catalogue, réduisent momentanément ce roman à un espace publicitaire : « une tente igloo à La Samaritaine (fabriquée en Chine populaire, 2 à 3 places, 449F) » (p.98), « un appareil photo *Canon Primi Mini* (zoom rétractable 38-105 mm, 1290 F à la FNAC). » (p.255). Ces références culturelles coïncident avec l'imaginaire livresque limité (« *Marie-Claire* », p.146, « *Paris Match* », p.205), se télescopent parfois sans véritable cohérence (« *Phantom of the Paradise*, *Orange mécanique* et *Les Valseuses* : trois films extrêmement différents », p.68) ; elles peuvent également faire office d'éléments de description (« tel Peter Falk dans *Columbo*. », p.132) en dépit de leur imprécision récurrente (« Michel eut l'impression de se retrouver dans le décor d'un film. », p.126, « mais je confonds peut-être avec un film. », p.188). L'imaginaire télévisuel souligne quant à lui la passivité des personnages, comme Michel (« À travers les fenêtres grillagées de la salle de cours il regardait les nuages, les arbres du préau, les autres élèves ; plus aucun évènement

humain ne semblait en mesure de le toucher vraiment. », p.78) dont l'indifférence nourrit le renoncement auquel sa caractérisation le prédestine (« Il avait souhaité bouger, mais il n'avait pas pu ; il avait eu la sensation très nette de s'enfoncer dans une eau glacée. [...] Il se sentait espacé du monde par quelques centimètres de vide », p.86) : « Là depuis l'immense verrière de la proue, vous pourrez contempler la mer *comme sur un écran géant*. » (p.228). Aussi bien cette passivité que cette esthétique télévisuelle évoquent un rapport au monde désenchanté.

Si le réalisme houellebecquien s'avère donc toujours aussi empreint de négativité, celui-ci se redouble désormais d'une historicité accrue : aux mentions temporelles précises (« un mardi soir », p.13) s'adjoignent dorénavant la mention de dates (« Le 1er Juillet 1998, p.13) ou d'éléments culturels associés à une époque précise, comme les groupes de musique (« Il faut dire qu'il sortait la même année que *Sgt Peppers* », p.84). Cette historicité détermine l'ensemble de trajectoires romanesques réduites à leur fonction illustrative (le récit de l'anecdote individuelle et fictive éclaire un phénomène global et réel), une démarche dont le narrateur se justifie au détour de certaines occurrences : « Le destin singulier de Martin Ceccaldi est en réalité parfaitement symptomatique du rôle d'intégration dans la société française et de promotion du progrès technologique joué par l'école laïque tout au long de la IIIe République. [...] Dans le cas de Martin Ceccaldi il apparaît opportun de convoquer une dimension historique et sociale, mettant moins l'accent sur les caractéristiques personnelles de l'individu que sur l'évolution de la société dont il constitue un élément symptomatique. » (p.24-5). Ce déterminisme historique participe alors à l'élaboration d'un renoncement généralisé comme le cas de Bruno l'atteste particulièrement. Si son rapport au monde est d'abord présenté comme conditionné par un premier échec amoureux (« après ce premier échec [...] tout devenait beaucoup plus difficile. p.53), cet échec amoureux résulte lui-même des conditions historiques, économiques et sociales dans lesquelles il s'inscrit : « À mesure que Bruno, avançant en âge, replongeait avec dégoût dans les sentiments de son enfance, le noyau de sa destinée s'épurait, tout apparaissait dans la lumière d'une évidence irrémédiable et froide. [...] Caroline Yessayan, dans sa globalité humaine, n'était nullement en cause. [...] L'extension progressive du salariat, le développement économique rapide des années cinquante devaient en effet [...] conduire au déclin du *mariage de raison*. » (p.53). La fracture irrémédiable que constitue cet échec amoureux se voit ainsi recomposée à travers le prisme socio-historique : au cours d'un long développement, l'instance narrative retrace le déroulement des événements ayant abouti au rejet de Bruno par Caroline, rejet matérialisé par

le refus de cette dernière de laisser la main de Bruno sur sa cuisse à la peau apparente sous une mini-jupe. Ce détail romanesque se trouve ainsi justifié par les événements de Mai 68 qui ont aussi bien mené à l'émancipation féminine et à la libération des corps qu'à la paupérisation sexuelle chère au narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* dont le discours reflue : « L'extension progressive du marché de la séduction, l'éclatement concomitant du couple traditionnel [...] : tout concordait » (p.27). Le contexte libéral rabaisse les individus (« Je ne sers à rien, dit Bruno avec résignation. [...] Tous ces objets qui m'entourent, que j'utilise ou que je dévore, je suis incapable de les produire ; je ne suis même pas capable de comprendre leur processus de production. Placé en dehors du contexte économique-industriel, je ne serais même pas en mesure d'assurer ma propre survie [...] mes compétences techniques sont largement inférieures à celles de l'homme de Néanderthal. », p.201-2) et corrompt leur rapport à l'Art (« tout ce que je sais faire, c'est produire des commentaires douteux sur des objets culturels désuets. », p.202).

Pourtant, le roman semble suggérer, par le truchement d'une ironie discrète, le caractère abusif de l'approche historique houellebecquienne : au sujet de la première désillusion amoureuse de Bruno, le schématisme grotesque de certaines interprétations (« Trente ans plus tard, Bruno en était persuadé [...] : tout était de la faute de la minijupe de Caroline Yessayan. », p.53) voire le sous-titre du chapitre (« Tout est la faute de Caroline Yessayan », p.51) paraissent inviter le lecteur à un recul amusé. Pour autant, les parallèles historiques, qui accentuent la désindividualisation des personnages et la généralisation de leur renoncement personnel, se trouvent eux dénués de tout second degré apparent : « À mesure que ses érections devenaient plus difficiles et plus brèves, Bruno se laissait gagner par une détente attristée. L'objectif principal de sa vie avait été sexuel [...]. En cela, Bruno était représentatif de son époque. [...] l'hypothèse d'un noyau d'identité personnelle, d'un noyau inamovible dans ses caractéristiques majeures, lui apparaissait comme une évidence. Pourtant, de larges pans de sa propre histoire avaient sombré dans un oubli définitif. Des mois et des années entières lui apparaissaient comme s'ils ne les avait nullement vécus. » (p.63-5). Déresponsabilisés (« Caroline Yessayan, dans sa globalité humaine, n'était nullement en cause. », p.53), ces personnages aspirent alors à une médiocrité reconfortante car globale : « son seul objectif était - très raisonnablement - de se fondre dans cette « vaste classe moyenne aux contours peu tranchés » » (p.64). Une telle dynamique expose la limite intrinsèque de l'humour houellebecquien. D'un côté, la tonalité ironique caractéristique de

l'œuvre dégrade l'ensemble des valeurs qui pourraient figurer un contrepoint au contexte historique, nocif pour ses contemporains, comme la religion (« Que faire d'autre ? Dire une messe ? », p.16) ; de l'autre, cette ironie échoue à s'offrir elle-même en alternative réconfortante : « L'humour ne sauve pas, l'humour ne sert en définitive à peu près à rien. On peut envisager les événements de la vie avec humour pendant des années, parfois de très longues années, dans certains cas on peut adopter une attitude humoristique pratiquement jusqu'à la fin ; mais en définitive la vie vous brise le cœur. Quelles que soient les qualités de courage, de sang-froid et d'humour qu'on a pu développer tout au long de sa vie, on finit toujours par avoir le cœur brisé. Alors, on arrête de rire. Au bout du compte il n'y a plus que la solitude, le froid et le silence. Au bout du compte, il n'y a plus que la mort. » (p.291).

Le déterminisme socio-historique peut alors épouser la forme et redoubler la portée des procédés préexistants, tels que l'animalisation, qui façonnaient déjà la spécificité du renoncement houellebecquien : l'incapacité tragique à se défaire de tout désir. On retrouve alors la dimension expérimentale d'*Extension du domaine de la lutte* désormais enrichie de cette historicité nouvelle qui dissimule le caractère relatif et contestable de sa teneur scientifique : « Pouvait-on considérer Bruno comme un individu ? Le pourrissement de ses organes lui appartenait, c'est à titre individuel qu'il connaîtrait le déclin physique et la mort. D'un autre côté, sa vision hédoniste de la vie, les champs de forces qui structuraient sa conscience et ses désirs appartenaient à l'ensemble de sa génération. De même que l'installation d'une préparation expérimentale et le choix d'un ou plusieurs observables permettent d'assigner à un système atomique un comportement donné – tantôt corpusculaire, tantôt ondulatoire -, de même Bruno pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains. La première réaction d'un animal frustré est généralement d'essayer avec plus de force d'atteindre son but. Par exemple une poule affamée (*Gallus domesticus*), empêchée d'obtenir sa nourriture par une clôture en fil de fer, tentera avec des efforts de plus en plus frénétiques de passer au travers de cette clôture. Peu à peu, cependant, ce comportement sera remplacé par un autre, apparemment sans objet. Ainsi les pigeons (*Columba livia*) becquettent fréquemment le sol lorsqu'ils ne peuvent obtenir la nourriture convoitée, alors même que le sol ne comporte aucun objet comestible. » (p.178). Il est notable qu'un tel développement se conclue sur une aspiration littéraire : « Bruno commença

à écrire » (p.178).

En définitive, l'ancrage historique détermine non seulement la caractérisation mais également les trajectoires des personnages principaux dont le double échec amoureux illustre la stérilité de la connaissance houellebecquienne. D'un côté, Michel et Annabelle, conscients d'appartenir à une époque les privant de toute perspective de bonheur (« Au milieu du suicide occidental, il était clair qu'ils n'avaient aucune chance. Ils continuèrent cependant à se voir une ou deux fois par semaine. », p.237), renoncent à leur relation avant même l'épuisement de celle-ci (voire sa concrétisation) : « Ils savaient l'un comme l'autre qu'ils vivaient leur dernière véritable relation humaine, et cette sensation donnait quelque chose de déchirant à chacune de leurs minutes. Ils éprouvaient l'un pour l'autre un grand respect et une immense pitié. Certains jours pourtant, pris dans la grâce d'une magie imprévue, ils traversaient des moments d'air frais, de grand soleil tonique, mais le plus souvent ils sentaient qu'une ombre grise s'étendait en eux, sur la terre qui les portait, et en tout ils apercevaient la fin. » (p.239). Comme la fin de l'occurrence précédente l'induit, cette lucidité et cette résignation, semblables à celles de l'instance narrative houellebecquienne, ne les apaisent pas pour autant, au contraire, et les caractéristiques générationnelles prédominent finalement jusqu'à ce que l'individu se dissolve complètement : « Les jeunes filles d'aujourd'hui étaient plus avisées et plus rationnelles. Elles se préoccupaient avant tout de leur réussite scolaire, tâchaient avant tout de s'assurer un avenir professionnel décent. Les sorties avec les garçons n'étaient pour elles qu'une activité de loisirs, un divertissement où intervenaient à parts plus ou moins égales le plaisir sexuel et la satisfaction narcissique. Par la suite elles s'attachaient à conclure un mariage raisonné, sur la base d'une adéquation suffisante des situations socioprofessionnelles et d'une certaine communauté de goûts. Bien entendu elles se coupaient ainsi de toute possibilité de bonheur – celui-ci étant indissociable d'états fusionnels et régressifs incompatibles avec l'usage pratique de la raison – mais elles espéraient ainsi échapper aux souffrances sentimentales et morales qui avaient torturé leurs devancières. Cet espoir était d'ailleurs rapidement déçu, la disparition des tourments passionnels laissait en effet le champ libre à l'ennui, à la sensation de vide, à l'attente angoissée du vieillissement et de la mort. Ainsi, la seconde partie de la vie d'Annabelle avait été beaucoup plus triste et plus morne que la première ; elle ne devait, sur la fin, en garder aucun souvenir. » (p.282-3).

De l'autre côté, Bruno et Christiane s'efforcent de poursuivre leur liaison malgré le grave accident survenu à cette dernière, qui se retrouve paralysée à vie : « son histoire avec Christiane, qui lui avait apporté plus de joie qu'aucun autre événement de sa vie, était une histoire importante et sérieuse. Du moins c'est ce qu'il pensait, parfois, en la regardant s'habiller ou s'affairer dans la cuisine. Le plus souvent pourtant, lorsqu'elle était loin de lui dans la semaine, il pressentait qu'il avait affaire à une mauvaise farce, à une ultime et sordide plaisanterie de l'existence. Notre malheur n'atteint son plus haut point que lorsque a été envisagée, suffisamment proche, la possibilité pratique du bonheur. » (p.245). Bien que son renoncement caractéristique, adopté par Michel et Annabelle, ait dévoilé ses limites quelques pages auparavant, le narrateur se charge alors de rappeler l'effondrement inéluctable de toute résistance : « Naturellement, là non plus, il n'y avait pas d'issue. » (p.243). L'ancrage contemporain joue de nouveau un rôle décisif dans ce second échec : « « Maintenant, dit-il, tu peux venir t'installer chez moi. À Paris. » Elle leva son visage vers lui, le regarda dans les yeux, il ne parvint pas à soutenir son regard. « Tu es sûr ? demanda-t-elle doucement, tu es sûr que c'est ce que tu veux ? » Il ne répondit pas ; du moins, il tarda à répondre. Après trente secondes de silence, elle ajouta : « Tu n'es pas forcé. Il te reste un peu de temps à vivre, tu n'es pas forcé de le passer à t'occuper d'une invalide. » Les éléments de la conscience contemporaine ne sont plus adaptés à notre condition mortelle. Jamais, à aucune époque et dans aucune autre civilisation, on n'a pensé aussi longuement et aussi constamment à son âge ; chacun a dans la tête une perspective d'avenir simple : le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs (en somme il sent, au fond de lui-même, le compteur tourner – et le compteur tourne toujours dans le même sens). Cet examen rationnel des jouissances et des douleurs, que chacun, tôt ou tard, est conduit à faire, débouche inéluctablement à partir d'un certain âge sur le suicide. » (p.247).

Suite à l'atermoiement de Bruno, Christiane choisit précisément de mettre fin à ses jours ; bien que mortifère, cette issue demeure réservée, à ce stade de l'œuvre, aux personnages secondaires. L'époque, fidèle reflet d'une subjectivité meurtrie par l'existence (« un climat général dépressif, voire masochiste. », p.70), accentue ainsi l'angoisse immémoriale du déclin qu'elle redouble d'une insatisfaction, d'une frustration irrémédiables : « 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. Vingt ans plus tard, Bruno n'avait toujours pas réellement pensé à la mort ; et il commençait à se douter qu'il n'y penserait jamais. Jusqu'au bout il souhaiterait vivre, jusqu'au bout il serait dans la vie, jusqu'au bout il se battrait contre les incidents et les malheurs de la vie concrète, et du corps qui décline. Jusqu'au dernier instant il demanderait une petite rallonge, un petit supplément d'existence. Jusqu'au dernier instant, en particulier, il serait en quête d'un ultime moment de jouissance, d'une petite gâterie supplémentaire. » (p.121).

En dépit d'une culpabilité apparente (« Il avait hésité quelques secondes de trop ; pauvre Christiane. Il avait encore hésité quelques jours de trop avant de l'appeler », p.248), le rapport qu'entretient le roman houellebecquien avec son contexte d'écriture déresponsabilise les personnages mais les prive également de toute liberté et le renoncement se reproduit en même temps que les êtres : « il n'y avait plus aucun destin possible pour ce corps et c'était entièrement de sa faute. Cette fois toutes les cartes avaient été tirées, tous les jeux avaient été joués, la dernière donne avait eu lieu et elle s'achevait sur un échec définitif. Pas plus que ses parents avant lui il n'avait été capable d'amour. [...] Les enfants supportent le monde que les adultes ont construit pour eux, ils essaient de s'y adapter de leur mieux ; par la suite, en général, ils le reproduisent. [...]. Que pouvait-il dire à son fils, quel message avait-il à lui transmettre ? Rien. Il n'y avait rien. » (p.249-50). La métaphore habituelle de la partie truquée illustre la fatalité moderne d'une existence prise dans une époque aussi impropre à l'épanouissement individuel qu'à tout partage collectif ; seules se disent peut-être en creux les limites d'un geste littéraire qui déconstruit sans reconstruire : « Ce n'était pas entièrement de leur faute, songeait-il ; ils avaient vécu dans un monde pénible, un monde de compétition et de lutte, de vanité et de violence ; ils n'avaient pas vécu dans un monde harmonieux. D'un autre côté ils n'avaient rien fait pour modifier ce monde, ils n'avaient nullement contribué à l'améliorer ». (p.284).

Le principe houellebecquien du sabotage des alternatives au renoncement s'étoffe en effet lui aussi de l'amplitude et de l'ancrage romanesques.

d. Saboter les alternatives

Tout contrepoint potentiel se trouve ainsi consciencieusement défait dans *Les particules élémentaires*. À titre d'exemple, à la dangerosité de la société humaine mentionnée par le biais des personnages (« Ça surprend beaucoup de gens, mais Noyon est une ville violente. Il y a beaucoup de Noirs et d'Arabes, le Front national a fait 40 % aux dernières élections. Je vis dans une résidence à la périphérie, la porte de ma boîte aux lettres a été arrachée, je ne peux rien laisser dans la cave. J'ai souvent peur, parfois il y a eu des coups de feu. En rentrant du lycée je me barricade chez moi, je ne sors jamais le soir. », p.148), le narrateur oppose la violence de la Nature : « Les gazelles et les daims [...] passaient leurs journées dans la terreur. Les lions et les panthères vivaient dans un abrutissement apathique traversé de brèves explosions de cruauté. Ils tuaient, déchiquetaient, dévoraient les animaux les plus faibles, vieilliss ou malades [...]. Certains parasites étaient eux-mêmes attaqués par des parasites plus petits ; ces derniers étaient à leur tour un terrain de reproduction pour les virus. Les reptiles glissaient entre les arbres, frappant oiseaux et mammifères de leurs crochets venimeux ; à moins qu'ils ne soient soudain tronçonnés par le bec d'un rapace. » (p.36).

Ainsi, toute alternative au renoncement houellebecquien se voit systématiquement déjouée. Le « Lieu du Changement » discrédite notamment l'idéal politique (voire écologique) d'une communauté profitable à tous : « Le Lieu du Changement a été créé en 1975 par un groupe d'anciens soixante-huitards (à vrai dire aucun d'entre eux n'avait fait quoi que ce soit en 68 ; disons qu'ils avaient *l'esprit* soixante-huitard) [...] un lieu où on s'efforcera, « ici et maintenant », de vivre selon les principes de l'autogestion, du respect et de la liberté individuelle et de la démocratie directe [...] un esprit humaniste et républicain ; il s'agissait enfin, selon les termes d'un des fondateurs, de « baiser un bon coup ». » (p.97-8), « Lieu privilégié de liberté sexuelle et d'expression du désir, le Lieu du Changement devait naturellement, plus que tout autre, devenir un lieu de dépression et d'amertume. » (p.107). Cet espace révèle en effet également l'aporie d'une sexualité moderne gangrénée par la pornographie ; complexante et mensongère, celle-ci occasionne une profonde insatisfaction, que la pratique sexuelle soit passive (« De retour à sa tente il se servit un whisky et se branla doucement en feuilletant *Swing Magazine* [...]. Il n'envisageait pas réellement de répondre à ces différentes annonces ; il ne se sentait pas à la hauteur pour un *gang bang* ou une douche de sperme. [...] Numéro après numéro, il devait s'y résigner [...]. Il avait une trop petite

queue. », p.101) ou active (« La plupart des femmes dans ce milieu branlaient avec brutalité, sans la moindre nuance. Elles serraient beaucoup trop fort, secouaient la bite avec une frénésie stupide, probablement dans le but d'imiter les actrices de films porno. C'était peut-être spectaculaire à l'écran, mais le résultat tactile était franchement quelconque, voire douloureux. », p.144, « une activité sexuelle fantasmatique, assez insincère dans son principe, de fait directement calquée sur les scènes de *gang bang* des pornos mode diffusés par Canal +. », p.243). Enfin, notons que le fiasco que représente ce « Lieu du Changement », dont les organisateurs et les participants emploient les mêmes anglicismes entrepreneuriaux décrits dans *Extension du domaine de la lutte* (« *gestalt, rebirth, do in*, marche sur les braises, analyse transactionnelle [...] mailing intensif », p.102), peut être imputé à une logique libérale qui absorbe tout discours contradictoire, une dynamique relativement similaire à la rhétorique houellebecquienne qui réfute toute opposition.

Le rapport au féminisme développé dans le roman cristallise cette dynamique. D'un côté, les femmes constituent les grandes perdantes des bouleversements historiques et sociaux de Mai 68 : « les femmes qui avaient eu vingt ans aux alentours des « années 1968 » se trouvèrent, la quarantaine venue, dans une fâcheuse situation. Généralement divorcées, elles ne pouvaient guère compter sur cette conjugalité – chaleureuse ou abjecte – dont elles avaient tout fait pour accélérer la disparition. Faisant partie d'une génération qui – la première à un tel degré – avait proclamé la supériorité de la jeunesse sur l'âge mur, elles ne pouvaient guère s'étonner d'être à leur tour méprisées par la génération appelée à les remplacer. Enfin, le culte du corps qu'elles avaient puissamment contribué à constituer ne pouvait, à mesure de l'affaissement de leurs chairs, que les amener à éprouver pour elles-mêmes un dégoût de plus en plus vif – dégoût d'ailleurs analogue à celui qu'elles pouvaient lire dans le regard d'autrui. [...] pour les femmes, dans la quasi-totalité des cas, les années de la maturité furent celles de l'échec, de la masturbation et de la honte. » (p.106-7). De l'autre, le féminisme se retrouve violemment mis en cause par une femme, Christiane. Il s'agit là d'un procédé rhétorique caractéristique de Michel Houellebecq : attribuer la déconstruction d'une alternative à un personnage dont la caractérisation assure la neutralité critique. Ainsi, une femme adopte le vocabulaire ordurier, railleur et méprisant du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* afin de légitimer la haine du féminisme, du libertarianisme à outrance (que symbolise ici Mai 68) ou encore de la psychanalyse qui transparaît de l'ensemble de l'œuvre : « 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 [...]. 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'attrance des intellectuelles pour les voyous, les brutes et 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 cuisine Marie-Claire. J'ai vu le même scénario se reproduire, des dizaines de fois. [...] Je suis peut-être un peu dure, dit-elle encore, mais je connais ces soixante-huitardes qui ont dépassé la quarantaine, j'en fais pratiquement partie. [...] En général elles ont fait une analyse, ça les a complètement séchées. (p.145-7).

Une impuissance tragique unifie alors l'ensemble de l'humanité : « J'ai l'impression que le féminisme les a durement atteints, plus qu'ils n'ont voulu l'avouer. [...] Les hommes qui vieillissent dans la solitude sont beaucoup moins à plaindre que les femmes dans la même situation. Ils boivent du mauvais vin, ils s'endorment et leurs dents puent ; puis ils s'éveillent et recommencent ; ils meurent assez vite. Les femmes prennent des calmants, font du yoga, vont voir des psychologues ; elles vivent très vieilles et souffrent beaucoup. Elles vendent un corps affaibli, enlaidi ; elles le savent et elles en souffrent. Pourtant elles continuent, car elles ne parviennent pas à renoncer à être aimées. Jusqu'au bout elles sont victimes de cette illusion. À partir d'un certain âge, une femme a toujours la possibilité de se frotter contre des bites ; mais elle n'a plus jamais la possibilité d'être aimée. Les hommes sont ainsi, voilà tout. » (p.140-1). Pour autant, le renoncement commun ne fonde aucune compassion effective : « Les hommes de leur âge se trouvaient grosso modo dans la même situation ; mais cette communauté de destin ne devait engendrer nulle solidarité entre ces êtres » (p.107). En définitive, la disparition finale de l'espèce humaine, remplacée par une création supérieure dont le renoncement s'avère lui bénéfique et accompli, apparaît justifiée et même souhaitable ; pourtant, cette disparition n'advient qu'en dehors de la temporalité du roman, entérinant l'incapacité de ce dernier à contenir la moindre alternative viable : « Contrairement à toutes les prévisions pessimistes, cette extinction se fait dans le calme, malgré quelques actes de violence isolés, dont le nombre va constamment décroissant. On est même surpris de voir avec quelle douceur, quelle résignation, et peut-être quel secret soulagement les humains ont consenti à leur propre disparition. Ayant rompu le lien filial qui nous rattachait à l'humanité,

nous vivons. À l'estimation des hommes, nous vivons heureux ; il est vrai que nous avons su dépasser les puissances, insurmontables pour eux, de l'égoïsme, de la cruauté et de la colère ; nous vivons de toute façon une vie différente. » (p.316).

Si ce premier grand roman houellebecquien amorce donc une dynamique d'amplification d'un discours littéraire dont la subjectivité s'estompe progressivement, il s'achève également sur la célébration d'une forme d'existence tragique et pathétique : « l'ambition ultime de cet ouvrage est de saluer cette espèce infortunée et courageuse qui nous a créés. Cette espèce douloureuse et vile [...] qui portait cependant en elle tant d'aspirations nobles. [...] il est cependant nécessaire que cet hommage, au moins une fois, ait été accompli. Ce livre est dédié à l'homme. » (p.316-7). Comme certains poèmes (« Souvenez-vous de l'homme. Souvenez-vous longtemps. », p.233, P), *Les particules élémentaires* attribue donc encore une fonction mémorielle à la littérature et le désespoir se nuance toujours d'une certaine empathie notamment par la critique de conditions d'existence défavorables ; dans un mouvement de dégradation à l'échelle de l'œuvre, le roman suivant, *Plateforme*, où la dimension historique se redouble d'une contextualisation économique accrue, abolit immédiatement cette nuance, pourtant bien légère au regard de l'ensemble.

III. 2) *Plateforme*

Plateforme marque le retour du « je » houellebecquien, association d'une subjectivité désormais familière et d'une narration interne ; ce retour va permettre d'amplifier la diffusion de cette subjectivité désormais inscrite dans la rhétorique romanesque établie depuis *Les particules élémentaires*. Ce nouveau développement d'un discours redevenu personnel entérine une vision du monde dont la prééminence se renforce d'une nouvelle déconstruction : non pas d'une nouvelle alternative, mais de la notion d'altérité elle-même. Déclinée en l'Ailleurs, l'Autre ou encore l'Amour, l'altérité subit en effet dans le roman un désaveu décisif, fondé non seulement sur l'incorporation de l'historicité contemporaine mais également celle de l'économie moderne dont le rôle capital dans le déroulement de l'intrigue du récit redouble le déterminisme de l'œuvre ; cette dernière se retrouve alors privée de l'unique légitimé littéraire envisagée dans *Les particules élémentaires* et amorce ainsi un mouvement de dégradation à l'échelle de la production de l'écrivain.

a. Ni Autre ni Ailleurs

Le narrateur interne, prénommé Michel, figure bien une nouvelle incarnation de l'écrivain dans ses propres récits. Celui-ci se définit immédiatement par son penchant naturel pour la mélancolie : « je n'ai pas l'air très gai. » (p.11). Surtout, sa caractérisation épouse d'emblée la spécificité du renoncement houellebecquien : « Je n'étais pas heureux, mais j'estimais le bonheur, et je continuais à y aspirer. » (p.20). Son inaptitude sociale l'inscrit également dans la lignée du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* ou de personnages comme Bruno et Michel : « Je me rassis sur le canapé, épuisé par la confrontation. J'aurais dû lui proposer d'enlever son manteau ; c'est ce qu'on propose aux gens, normalement, d'enlever leur manteau. » (p.12), « Personne ne vint s'asseoir à mes côtés ; j'avais manifestement raté ma première occasion de m'intégrer au groupe » (p.38). Le dévoilement de cette inaptitude oscille entre l'ironique (« Je me creusais la tête pour trouver une réponse appropriée : aurais-je dû l'interroger sur le niveau des loyers à Cherbourg ? J'optai finalement pour un « Eh oui... » dans lequel je tentai de faire passer une certaine compréhension de la vie. », p.14) et le tragique (« « Il faut reconnaître quand même, la nature, oui... » dis-je. [...] « La nature quand même des fois... » poursuivis-je avec découragement. Il devrait y avoir des *cours de conversation*, comme il y a des cours de danse de salon » (p.119). Enfin, le narrateur renoue avec le mal-être médicamenteux des personnages du roman *Les particules élémentaires* : « un petit nécessaire de survie : quelques Nicopatch 21 mg, une plaquette de somnifères » (p.34), « un double express [...] que j'avalai avec un Efferalgan, un Doliprane et une double dose d'Oscillocoquinum » (p.40). Pourtant, aussi singulière cette caractérisation soit-elle, le narrateur articule lui-même présentation personnelle (« Je suis là, un type usé, pas très liant, plutôt résigné à une vie ennuyeuse. », p.136) et énonciation de vérités générales (« Peu à peu, tout devient trop difficile ; c'est à cela que se résume la vie. », p.128).

La multiplicité de ces résurgences semble alors induire une trajectoire romanesque figée, identique aux précédentes ; c'est notamment le cas des figures de style habituelles, comme la réification ou l'animalisation, dont l'emploi souligne à nouveau l'absence de liberté individuelle : « Dans la plupart des circonstances de ma vie, j'ai été à peu près aussi libre qu'un aspirateur. » (p.94), « On peut caractériser la vie comme un processus d'immobilisation, bien visible chez le bouledogue français » (p.115), « Nous étions tous les trois pris dans le système social comme des insectes dans un bloc d'ambre ; nous n'avions

pas la moindre possibilité de retour en arrière. » (p.161). Pourtant, le renoncement qu'une telle caractérisation induit s'accroît ; le narrateur de *Plateforme* applique par exemple lui-même le principe d'indifférence qui scandalisait le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* ou justifiait l'extinction humaine selon l'espèce futuriste dans *Les particules élémentaires* : « Mon sort était similaire au sien, nous partagions la même défaite ; je ne ressentais pourtant aucune espèce de solidarité active. » (p.115). Ainsi, le danger ambiant persiste (« Tout près de là [...] deux bandes rivales s'affrontaient à coups de cutters, de battes de base-ball et de bonbonnes d'acides sulfuriques. », p.241) mais se redouble désormais de l'insensibilité manifeste que se compose le narrateur (« Nous fîmes une pause rapide pour aller déjeuner. Au même moment, à moins d'un kilomètre, deux adolescents de la cité des Courtilières éclataient la tête d'une sexagénaire à coups de battes de base-ball. En entrée, je pris des maquereaux au vin blanc. », p.247). D'un côté, le récit véhicule toujours une sagesse réduite à l'acceptation de l'injustice comme l'induit le commentaire qui clôt le récit du viol d'une des collègues du narrateur : « Cela avait duré longtemps, le train s'était arrêté plusieurs fois ; les voyageurs changeaient prudemment de compartiments. [...] Le commissaire n'était pas réellement surpris » (p.192). De l'autre, le narrateur ne se contente plus de constater ; il légitime désormais ouvertement le renoncement au bien et à la morale qui découle de ces expériences de l'existence dont les récits houellebecquiens n'offrent pourtant qu'un échantillon limité : « En plus, depuis ce qui lui est arrivé, elle a tendance à avoir des réactions racistes. C'est normal, ça peut se comprendre » (p.194). Tandis que, chez Philippe Djian, la lucidité enjoignait à une conduite éthique, la clairvoyance du narrateur de *Plateforme* se résume à la formulation de propos immoraux, comme au sujet de son héritage après la mort de son père, alors qu'il reçoit, selon ses propres dires, « ce qu'un ouvrier non qualifié pouvait espérer gagner, en Europe occidentale, au cours d'une vie de labeur » (p.28) : « ce n'était pas si mal. [...] On pouvait commencer à s'en sortir ; on pouvait essayer. » (p.28).

Le retour de la narration interne décomplexifie le discours houellebecquien ; sa dimension monologique s'en retrouve renforcée. Dans *Plateforme*, cette accentuation se traduit par la dissipation de toute altérité que matérialise d'abord le sabotage de l'alternative que pourrait constituer le voyage. Les personnages de Philippe Djian parcouraient avec un plaisir curieux l'interminable route de l'existence ; les pérégrinations du nouveau héraut houellebecquien échouent à combler sa misère affective personnelle. Ce nouveau fiasco prolonge et accroît la dégradation entamée dans la poésie houellebecquienne aux échos baudelairiens déçus ; les

idéaux que représentent l'Ailleurs mais également l'Autre deviennent d'autant plus impropres à figurer une échappée viable que le système économique se fait toujours davantage prégnant. Ainsi, la médiocrité de ces motifs, considérés dans la société contemporaine, se trouve rehaussée des inclusions commerciales caractéristiques de l'œuvre : « Mes rêves sont médiocres. Comme tous les habitants d'Europe occidentale, je souhaite *voyager*. [...] pour dire les choses plus crûment, ce que je souhaite au fond, c'est pratiquer le *tourisme*. On a les rêves qu'on peut ; et mon rêve à moi c'est d'enchaîner à l'infini les « Circuits passion », les « Séjours couleur » et les « Plaisirs à la carte » [...]. J'ai tout de suite décidé de faire un circuit, mais j'ai pas mal hésité entre « Rhum et Salsa » (réf. CUB CO 033, 16 jours/14 nuits, 11250 F en chambre double, supplément chambre individuelle : 1350F) et « Tropic Thaï » (p.31). Le roman atteste le glissement historique et commercial du voyage au tourisme de masse qu'évoque la citation de Rachid Amirou qui ouvre le chapitre 5 : « *En somme le tourisme, comme quête de sens, avec les sociabilités ludiques qu'il favorise, les images qu'il génère, est un dispositif d'appréhension graduée, codée et non traumatisante de l'extérieur et de l'altérité.* » (p.43). La moindre citation demeure en effet choisie au regard de son apport à l'élaboration et à la justification du renoncement. Dans son article *Michel Houellebecq et le péché de désespoir (Cahiers de l'Herne)*, Julian Barnes souligne cette propension dans *Plateforme* à la mention exclusive d'une littérature et d'une interprétation qui justifient le renoncement du narrateur : « Agatha Christie a droit à deux pages de louanges, surtout pour son roman *Le Vallon*, dans lequel elle montre qu'elle comprend le « péché de désespoir ». C'est celui « qui consiste à se couper de tout contact humain, chaleureux et vivant » ; et qui est bien sûr le péché de Michel. » (p.115).

Le roman opère alors une subversion complète du motif du voyage puisque celui-ci n'offre plus l'occasion d'une ouverture privilégiée sur l'Autre. Au contraire, il motive l'excès inverse : « Je suis devenu raciste... Un des premiers effets du voyage, ajouta-t-il, consiste à renforcer ou à créer les préjugés raciaux » (p.111). Selon Sabine Van Wesemael, cette subversion de l'Ailleurs est également celle d'un genre littéraire propice au dépaysement : la littérature exotique orientale. Cette seconde subversion, qui redouble la première, démontre la concomitance entre la dégradation du motif du voyage et la dégradation artistique générale, toutes deux vectrices de renoncement. Dans son essai *Michel Houellebecq : le plaisir du texte*, la critique oppose la théorisation de la nécessité d'une posture ouverte à l'altérité qu'élabore Victor Segalen dans son œuvre à la démarche créatrice de Michel Houellebecq qui

conçoit des personnages racistes ou, selon le procédé rhétorique que nous avons identifié dans *Les particules élémentaires*, des personnages étrangers hostiles à certains aspects de leur propre culture. Sabine van Weseamel souligne le caractère total de cette subversion qu'elle assimile à un envers négatif du procédé employé dans les *Lettres Persanes* : la figure de l'Autre ne sert plus à critiquer la France, mais l'Ailleurs. Son étude de la dévalorisation qu'induit la représentation houellebecquienne de l'Ailleurs s'enrichit de la comparaison avec les projets littéraires d'écrivains français classiques comme Gustave Flaubert, qui vante avec passion l'Orient, ou Pierre Loti, que Sabine van Weseamel cite : s'il célèbre également cet Orient, il déplore toutefois la disparition progressive des coutumes locales au profit d'une culture mondialisée, un pressentiment que Michel Houellebecq se charge donc de matérialiser (« Oh ! je sais bien que ça ne durera plus longtemps [...] car l'Europe est là, qui se rapproche à grands pas pour tout gâter, tout enlaidir. », p.155). Tandis que Pierre Loti tend le « miroir positif de cette Europe décadente qu'il désapprouve et dont il cherche à s'évader », Michel Houellebecq, selon les termes de la critique, « banalise l'ailleurs ». (p.155). Chez Philippe Djian, l'intertextualité nourrissait une approche optimiste de l'existence et une ambition artistique humaniste ; l'intertextualité houellebecquienne justifie elle une négativité personnelle (dévaluation des inclusions au sein d'une œuvre qui entretient un rapport critique envers la littérature) ou prolonge celle d'autres auteurs (établissement d'une filiation systématiquement négative fondée sur une lecture subjective).

À travers cette dépréciation littéraire de l'Ailleurs se joue donc également celle de l'Autre. Selon la rhétorique houellebecquienne habituelle, le narrateur tient rarement lui-même des propos dépréciatifs envers l'Étranger ; en revanche, il se charge de les rapporter. Dans *Plateforme*, la défiance, le mépris voire la haine de l'Autre concordent avec la dévaluation de la religion dont l'œuvre est coutumière. À l'instar du féminisme dénigré par une femme dans *Les particules élémentaires*, cette nouvelle critique s'effectue de l'intérieur. Ainsi, Aïcha, issue de famille musulmane, mais également l'égyptien, « Cet homme, intelligent et souvent drôle » (p.242), ou encore le jordanien que rencontre le narrateur au cours de ses voyages réprouvent unanimement l'Islam : « « Quand je pense que ce pays a tout inventé !... s'exclamaient-il [...]. Nous sommes devenus un pays de mendiants pouilleux. Racaille, racaille !... [...] Savez-vous comment j'appelle les musulmans ? Les minables du Sahara. Croyez-vous que l'islam aurait pu naître dans une région aussi splendide ? [...] Non, monsieur. L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de Bédouins crasseux qui

n'avaient rien d'autre à faire - pardonnez-moi - que d'enculer leurs chameaux. » (p.243-4). Le narrateur se contente d'acquiescer discrètement : « Non seulement ils sont pauvres, mais en plus ils sont cons. Il y a deux ans, mon père a fait le pèlerinage de La Mecque ; depuis, il n'y a plus rien à en tirer. Mes frères, c'est encore pire : ils s'entretiennent mutuellement dans leur connerie, ils se bourrent la gueule au pastis tout en se prétendant les dépositaires de la vraie foi, et ils se permettent de me traiter de salope parce que j'ai envie de travailler plutôt que d'épouser un connard dans leur genre. / -C'est vrai, dans l'ensemble, les musulmans c'est pas terrible... » émis-je avec embarras. » (p.27). Dans ces conditions, aussi bien la religion que l'Ailleurs ou l'Autre échouent nécessairement à offrir un modèle viable : « Pour lui il n'y avait aucun doute, le système musulman était condamné : le capitalisme serait le plus fort. Déjà, les jeunes Arabes ne rêvaient que de consommation et de sexe. Ils avaient beau parfois prétendre le contraire, leur rêve secret était de s'agréger au modèle américain : l'agressivité de certains n'était qu'une marque de jalousie impuissante ; heureusement, ils étaient de plus en plus nombreux à tourner le dos à l'islam. Lui-même n'avait pas eu cette chance, et il avait été obligé de composer toute sa vie avec une religion qu'il méprisait. » (p.339). En définitive, la confrontation avec l'Étranger entérine une déception universelle qui prévaut sur toute autre perception : « Comme chacun sait, une des premières choses qu'on ressent en présence d'une autre race est cette indifférenciation, cette sensation qu'à peu près tout le monde, physiquement, se ressemble. L'effet se dissipe au bout de quelques mois de séjour, et c'est dommage, parce qu'il correspond à une réalité : les êtres humains, au fond, se ressemblent énormément. » (p.343).

Toujours dans son article *Michel Houellebecq et le péché de désespoir*, Julian Barnes s'appuie sur ces mêmes occurrences afin d'affilier *Plateforme* à un roman à thèse : « Aïcha, qui se lance sans qu'on lui ait rien demandé dans une dénonciation [...]. Et puis il y a l'Égyptien [...], un généticien extrêmement cultivé et intelligent. [...] Extraordinaire que trois rencontres fortuites dans trois continents différents fassent surgir trois véhéments contempteurs de l'Islam qui disparaissaient du récit juste après que leur rôle est joué. » (p.117). Le narrateur reconnaît d'ailleurs la dimension démonstrative de son discours que les événements du récit corroborent systématiquement : « Le dépérissement de la sexualité en Occident était certes un phénomène sociologique, massif, qu'il était vain de vouloir expliquer par tel ou tel facteur psychologique individuel ; en jetant un regard à Jean-Yves je pris cependant conscience qu'il illustrait parfaitement ma thèse, c'en était presque gênant. »

(p.233). La médiocrité générique caractéristique des personnages secondaires houellebecquiens se redouble dans *Plateforme* d'une prédisposition nationale qui tient du cliché : « il a même essayé de me draguer... C'est ça qui est bien avec les Italiens, au moins ils sont prévisibles... » (p.265), « tout en lui respirait l'aisance et le dynamisme, il correspondait parfaitement à l'image qu'on peut se faire d'un grand patron, et plus précisément d'un grand patron allemand. On l'imaginait sauter dans sa journée avec enthousiasme, se lever du lit d'un bond et faire une demi-heure de vélo d'appartement avant de se diriger vers son bureau dans sa Mercedes flambant neuve en écoutant les informations économiques. » (p.267-8). Toute opposition, présentée comme inutile, se retrouve évacuée : « En résumé, je n'étais pas d'accord ; mais j'avais conscience, comme d'habitude, que la discussion était vaine. » (p.183). Chez Philippe Djian, le dialogue permettait un enrichissement commun ; chez Michel Houellebecq, il n'enrichit qu'un discours unique.

Le parachèvement de cette déconstruction de la notion d'altérité nécessite enfin l'abolition de la possibilité d'un Amour durable : dans *Plateforme*, Michel Houellebecq établit alors un principe relationnel déterminant dans la construction de la suite de son œuvre romanesque, un principe que nous proposerons de désigner sous l'expression de « parenthèse dorée ».

b. La parenthèse dorée

Chez Philippe Djian, la relation amoureuse symbolisait la nécessité mais également la viabilité d'un échange intersubjectif qui contrebalançait une propension individuelle au découragement et au désespoir (*37°2 le matin*) ; elle offrait également l'occasion d'exercer un détachement bénéfique et un relativisme salutaire (*Zone érogène*). Enfin, elle pouvait perdurer une fois le récit achevé (*Échine*). Chez Michel Houellebecq en revanche, toute relation amoureuse est conçue pour se conclure afin de représenter une preuve supplémentaire de la prééminence d'un renoncement qui se fonde sur la dichotomie entre une inaptitude fondamentale au bonheur et une incapacité à délaisser la recherche de ce dernier, un principe introduit dès *Extension du domaine de la lutte* et développé dans *Les particules élémentaires* (« Notre malheur n'atteint son plus haut point que lorsque a été envisagée, suffisamment proche, la possibilité pratique du bonheur. », p.245). D'un côté, la parenthèse dorée que constitue, au milieu du marasme ambiant, l'expérimentation d'une relation

amoureuse idéale par le narrateur ou un personnage, motive une quête que l'instance narrative houellebecquienne (celle des essais notamment) proscrit pourtant ; quant à la finitude de cette parenthèse, elle engendre fatalement une énième déception dont la thèse de l'auteur s'étoffe. Si les récits précédents érigeaient déjà l'échec amoureux en cause déterminante du renoncement, la désillusion du narrateur divorcé d'*Extension du domaine de la lutte* précède la temporalité des événements tandis qu'au cours du premier véritable déploiement romanesque, *Les particules élémentaires*, un semblant de liberté paraissait persister puisque Bruno, dans son aveuglement, avait plus ou moins consciemment refermé sa parenthèse dorée avec Christiane tandis que Michel et Annabelle avaient conjointement mis fin à la potentialité de leur propre parenthèse. Dans *Plateforme*, sa clôture résulte en revanche uniquement de facteurs extérieurs, accentuant ainsi le sentiment d'irréversible qui s'en exhale. Les personnages secondaires illustreront eux d'autres modalités de rupture qui participent elles aussi à la diffusion du renoncement houellebecquien qui se caractérise précisément par une volonté de propagation que manifeste par exemple Jean-Yves à l'occasion de son divorce : « il avait encore trop l'impression qu'elle devait payer. [...] Plombée avec deux gosses, elle aurait plus de mal, la garce. Il se consola à cette pensée [...] que ce serait elle, en bout de compte, qui pâtirait du divorce. » (p.251-2), « Le divorce allait quand même diminuer son train de vie, songea-t-il avec une satisfaction mauvaise » (p.280).

Pour le narrateur, l'expérience de la parenthèse dorée s'assimile à une élévation notamment permise par le sexe : « Lorsque j'amenais Valérie à l'orgasme, que je sentais son corps vibrer sous le mien, j'avais l'impression fugace mais irrésistible d'accéder à un niveau de conscience entièrement différent, où tout mal était aboli. » (p.158). L'individu se dissout dans le plaisir (« J'eus l'impression de m'évanouir dans l'espace, seul mon sexe était vivant, parcouru par une onde de plaisir incroyable violente. », p.134) ; l'union est fusionnelle et l'osmose est totale (« Au moment où Valérie poussa un cri, je jouis à mon tour. Pendant une ou deux secondes, j'eus l'impression de me vider de mon poids, de flotter dans l'atmosphère. », p.207). Pourtant, plusieurs ombres noircissent déjà ce premier tableau : le plaisir éprouvé justifie l'impossible résignation qui cimente le renoncement houellebecquien (« J'aurais pu mourir pour un moment comme ça. », p.134) et l'élévation s'avère éphémère (« Puis la sensation de pesanteur revint, je me sentis épuisé d'un seul coup. », p.207). La conscience de cette fugacité contamine toute joie (« j'étais heureux, je m'en souviens. Bien

sûr, il y a différentes choses, toutes une série de problèmes inéluctables, le déclin et la mort, bien sûr. », p.159) de même que la hantise et l'obsession de la dégénérescence persistent : « Source de plaisir permanente, les organes sexuels existent. Le dieu qui a fait notre malheur, qui nous a créés passagers, vains et cruels, a également prévu cette forme de compensation faible. S'il n'y avait pas, de temps à autre, un peu de sexe, en quoi consisterait la vie ? Un combat inutile contre les articulations qui s'ankyloisent, les caries qui se forment. Tout cela, de surcroît, inintéressant au possible - le collagène dont les fibres durcissent, le creusement des cavités microbiennes dans les gencives. » (p.205). L'emploi d'insultes misogynes (« la salope », p.44, « ces salopes », p.47, « la salope », p.52, « les deux pétasses », p.53), suspendu le temps de la relation avec Valérie, rejaillit dès la mort de cette dernière (« les sordides petites suceuses », p.341), induisant l'impossibilité d'un perfectionnement moral par l'Amour.

Surtout, le narrateur recompose sa relation avec Valérie après le décès de celle-ci : cette structure narrative renforce le sentiment d'inéluctable qui mine l'évocation d'un bonheur au dénouement planifié (« Plus tard, en repensant à cette période heureuse avec Valérie, dont je garderai paradoxalement si peu de souvenirs, je me dirais que l'homme n'est décidément pas fait pour le bonheur. », p.157). Alors que les personnages secondaires, comme Jean-Yves, déplore le déroulement de leur destinée (« Comment avait-il pu en arriver là ? », p.253-4), le fatalisme qui émerge des premiers échanges entre Michel et Valérie rappelle l'inévitabilité de l'échec : « Et tu ne penses pas que les hommes ou les femmes puissent changer ? / -Je ne pense pas que les choses puissent revenir en arrière non. [...] / -Donc en général, c'est plutôt mal parti. / -Très mal parti... confirmai-je avec une satisfaction sombre. » (p.143). La violence de l'attentat au cours duquel périt Valérie redouble sa dimension fatidique : « Au moment où je jetais, de nouveau, un regard reconnaissant à Valérie, j'entendis sur la droite une espèce de dé clic. [...] Il y eut alors une première rafale, un crépitement bref. » (p.320). De nouveau dans son article *Michel Houellebecq et le péché de désespoir (Cahiers de l'Herne)*, Julian Barnes relève la nécessité rhétorique de l'enchaînement des événements : « Oh, et Valérie doit mourir, bien sûr, juste au moment où elle a trouvé le bonheur et où le couple a décidé de vivre dans une île paradisiaque. » (p.116). Surtout, les conditions de la mort de Valérie illustrent l'émergence d'un nouveau facteur de renoncement : le capitalisme.

Plateforme marque en effet un glissement : au-delà de sa composante économique, le libéralisme que condamnaient les récits mais également les poèmes précédents possédait une importante dimension idéologique. Désormais, Michel Houellebecq se focalise sur sa conséquence industrielle, l'essor incoercible du capitalisme que permet l'absence de régulation étatique dans un système libéral mondialisé. Le cynisme mesquin d'une logique mercantile gangrénait déjà le fondement du couple : « Si je voulais vivre quelque chose qui ressemble à une expérience conjugale, c'était de toute évidence le moment. Je connaissais bien entendu les inconvénients de la formule ; je savais que le désir s'émousse plus vite au sein d'un couple constitué. Mais il s'émousse de toute façon, c'est une loi de la vie » (p.174). L'engrenage du gain le fragilise : « Je me sens bien avec toi, je crois que tu es l'homme de ma vie, et au fond je n'en demande pas plus. Mais ce n'est pas possible : il faut que j'en demande plus. Je suis prise dans un système qui ne m'apporte plus grand-chose, et que je sais au demeurant inutile ; mais je ne vois pas comment y échapper. » (p.158). Les personnages s'avèrent de nouveau incapables d'appliquer leurs propres principes et perpétuent une propension au désastre caractéristique de l'espèce humaine : « -C'est la dernière fois, Michel. Si on réussit ce coup-là, on sera tranquilles pour longtemps. / Je lui jetai un regard incrédule et un peu attristé. Je ne croyais pas tellement à ce genre d'arguments, ça me rappelait un peu certains livres d'histoire, avec les déclarations des politiciens sur la *der des ders*, celle qui devait ensuite conduire à une paix définitive. / « C'est bien toi, dis-je doucement, qui m'as expliqué « que le capitalisme dans son principe était dans son principe un état de guerre permanent, une lutte perpétuelle qui ne peut jamais avoir de fin. » (p.274). De manière générale, ils se révèlent incapables de modifier leur comportement en dépit des signes qui présagent la débâcle finale : « D'immenses bancs d'étourneaux se formaient [...] et décrivaient dans le ciel des plans inclinés et des spirales ; j'étais assez tenté de leur donner un sens, de les interpréter comme l'annonce d'une apocalypse. » (p.288).

Cependant, si ces personnages se trouvent pris dans un piège de nature économique (« le piège s'était refermé ; elle était désormais dans le monde du travail. », p.138), leur compromission les dessert (« -Et ça ne se terminera jamais ? / -Je ne crois pas, Michel. Je suis bien payée, à l'intérieur d'un système que je connais ; j'ai accepté les règles du jeu. », p.190). C'est d'ailleurs l'immoralité du modèle de tourisme sexuel conçu par Michel et appliqué par Valérie qui provoque l'attentat dans lequel cette dernière périt ; alors qu'elle entendait dénoncer cette immoralité, l'œuvre en devient alors un vecteur privilégié.

c. Art et capitalisme

Plateforme introduit un nouveau compromis : l'acceptation de l'immoralité. Ainsi, le Michel de *Plateforme* renie les convictions du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* ou du « je » poétique houellebecquien : « Moi-même, je ne voyais aucune objection à ce que la sexualité rentre dans le domaine de l'économie de marché. » (p.286). Le narrateur décrit donc sans plus s'en insurger les conséquences d'un système qui nivelle l'ensemble de l'existence humaine : « L'assortiment de produits mêlait les standards internationaux (foulards Hermès, parfum Yves Saint Laurent, sacs Vuitton) aux productions locales [...] ; tous les articles étaient repérés par des codes-barres. En somme, les boutiques de l'aéroport constituaient encore un espace de vie nationale, mais de vie nationale sécurisée, pleinement adaptée aux standards de la consommation mondiale. [...] J'avais l'intuition que, de plus en plus, l'ensemble du monde tendrait à ressembler à un aéroport. » (p.129), « L'humanité entière tendait instinctivement vers le métissage, l'indifférenciation généralisée » (p.227), « Si décidément la sexualité devait rentrer dans le secteur des biens d'échange, la meilleure solution était sans doute de faire appel à l'argent, ce médiateur universel [...] qui avait déjà permis d'assurer une standardisation parfaite des opinions, des goûts, des modes de vie. » (p.287). Ce système demeure pourtant présenté comme incompatible avec l'épanouissement humain : sa vanité rejaillit sur l'existence des personnages, dénués de véritables compétences (« aucun de nous trois, ni aucune personne que je connaisse, n'aurait été capable [...] d'assurer un redémarrage de la production industrielle. Nous n'avions aucune notion sur la fonderie des métaux, l'usinage des pièces, le thermoformage des matières plastiques. [...] Nous vivions dans un monde composé d'objets dont la fabrication, les conditions de possibilité, le mode d'être nous étaient absolument étrangers. », p.217), convaincus de leur profonde inutilité (« Qu'avais-je produit, moi-même, pendant mes quarante années d'existence ? À vrai dire, pas grand-chose. J'avais organisé des informations, facilité leur consultation et leur transport [...]. En un mot, j'avais travaillé dans le *tertiaire*. Des gens comme moi, on aurait pu s'en passer. », p.88).

Pour autant, le mode de production capitaliste se trouve érigé en horizon indépassable afin de légitimer le renoncement, unique posture viable ; la crédibilité de ce dernier s'enrichit autant de l'historicité du roman houellebecquien que des procédés rhétoriques habituels. Ainsi, un ancien castriste, qui évoque Cuba et la politique du Che pour lequel il travailla, discrédite le

modèle communiste, principale alternative économique au capitalisme, auquel il crut pourtant : « Nous avons échoué... dit-il d'une voix sourde ; et nous avons mérité notre échec. Nous avons des dirigeants de grande valeur, des hommes exceptionnels, idéalistes, qui faisaient passer le bien de la patrie avant leur intérêt propre. [...] Nous pouvions parfaitement gagner cette bataille. C'est une région très fertile ici [...]. Nous avons une économie ultramoderne [...]. Au bout de six mois, la production était tombée à la moitié de son chiffre normal : tous les ouvriers volaient [...]. Quand ils ne trouvaient rien à voler, les ouvriers travaillaient mal, ils étaient paresseux, toujours malades, ils s'absentaient sans la moindre raison [...] je n'ai connu que la déception et l'échec. » (p.230-1). Une propension humaine au Mal justifie le caractère programmé de la faillite de tout projet altruiste. Toujours sous couvert de concession quand tout alimente sa propre thèse, le narrateur conclut : « Je cherchais désespérément quelque chose d'optimiste à dire au vieil homme, un message d'espoir indéterminé ; mais non, il n'y avait rien. Comme il le présentait amèrement, Cuba allait bientôt redevenir capitaliste, et des espoirs révolutionnaires qui avaient pu habiter il ne resterait rien - que le sentiment d'échec, l'inutilité et la honte. Son exemple ne serait ni respecté ni suivi, il serait même pour les générations futures un objet de dégoût. Il se serait battu, puis il aurait travaillé toute sa vie, rigoureusement, en vain. » (p.232). Selon la dynamique habituelle, toute alternative se retrouve sabotée : alors que la réaction scandalisée des journalistes envers le projet de tourisme sexuel développé par Michel et Valérie semble induire la possibilité d'un discours humaniste, la tonalité moralisatrice et caricaturale de ces discours, conjuguée à leur place dans le roman (quelques pages seulement après la mort de Valérie), sapent leur générosité et les rendent déplacés, paradoxalement inconvenants (« Le journaliste y accusait carrément le groupe Aurore de promouvoir le tourisme sexuel dans les pays du tiers-monde, et ajoutait que, dans ces conditions, on pouvait comprendre les musulmans. [...] Françoise Giroud reprenait le terme dans son bloc-notes hebdomadaire : « Face, écrivait-elle, aux centaines de milliers de femmes souillées, humiliées, réduites en esclavage partout dans le monde, que pèse - c'est regrettable à dire - la mort de quelques nantis ? » », p.328).

Une nouvelle dégradation s'opère alors dans l'œuvre houellebecquienne : la littérature s'y retrouve privée d'une des rares fonctions qui lui étaient accordées puisqu'elle devient impropre à critiquer l'injustice des conditions d'existence qu'elle déplore pourtant. Tandis que le succès de cette œuvre se fait lui-même grandissant, l'écriture adopte les procédés

mercantiles qu'elle contribue à mettre en lumière. D'un côté, le roman réemploie les modalités habituelles de la dégradation littéraire pour des conséquences similaires. Ainsi, l'intertextualité s'avère toujours dévalorisante : c'est le cas dès l'incipit de *Plateforme* et son renvoi net à l'*Étranger* d'Albert Camus auquel *Les particules élémentaires* faisait déjà une allusion plus neutre suite à la mort de la mère de Bruno et Michel (« « Pleurez, il faut pleurer !... » le conjura le plus âgé d'une voix pressante. Il secoua la tête ; il savait qu'il n'y arriverait pas. », p.249). Ici, la référence se trouve clairement dégradée : « Mon père est mort il y a un an. [...] le vieux salaud [...]. « T'as eu des gosses, mon con... me dis-je avec entrain ; t'as fourré ta grosse bite dans la chatte à ma mère. » » (p.9). De même, la caractérisation littéraire se révèle systématiquement dépréciative : « Elle était sombre, renfermée [...]. J'avais appris qu'elle était prof de lettres [...] ; ça ne m'avait pas du tout étonné. C'était exactement le genre de salopes qui m'avaient fait renoncer à mes études littéraires, bien des années auparavant. », (p.80). Quant aux rares éloges, le narrateur les contrebalance immédiatement : la description laudative d'un roman d'Agatha Christie précède une énième raillerie (« Edward, lui, se considérait comme un raté : il n'avait jamais rien pu faire de sa vie, même pas devenir écrivain », p.99). La problématique de l'impossible transmission ressurgit alors, ici cristallisée par la haine paternelle : « Sans doute mon père avait-il, à plusieurs reprises, envisagé de me déshériter ; finalement, il avait dû y renoncer [...] (car ce n'était pas facile de déshériter ses enfants [...] non seulement les petits salauds vous pourrissent la vie, mais ils profitent ensuite de tout ce que vous avez pu accumuler, au prix des pires efforts). » (p.28). Les multiples commentaires de la narration entérinent ce dégoût du successeur : « Les gens traînent leur progéniture comme un boulet, comme un poids terrible qui entrave leur mouvement - et qui finit la plupart du temps, effectivement, par les tuer. » (p.252), « j'avais toujours éprouvé une certaine répugnance pour les enfants jeunes ; pour ce que j'en savais il s'agissait de petits monstres laids, qui chialaient sans contrôle et poussaient des hurlements insoutenables ; l'idée d'en avoir un ne m'avait jamais traversé l'esprit. » (p.311), « Après tout un enfant c'était comme un petit animal, avec il est vrai des tendances méchantes » (p.312).

Mais de l'autre côté, ces procédés habituels se redoublent d'une nouvelle dimension que matérialise la caractérisation de Michel qui travaille en tant que fonctionnaire au ministère de la Culture. Son renoncement initial coïncide alors avec le rapport décevant à l'Art qui résulte de cette fonction : « sa passion pour l'art contemporain est réelle. Pour ma part, je n'y suis

pas hostile : je ne suis nullement un tenant du *métier*, ni du retour à la tradition en peinture ; je conserve l'attitude de réserve qui convient au gestionnaire comptable. Les questions esthétiques et politiques ne sont pas mon fait ; ce n'est pas à moi qu'il revient d'inventer ni d'adopter de nouvelles attitudes, de nouveaux rapports au monde ; j'y ai renoncé en même temps que mes épaules se voûtaient, que mon visage évoluait vers la tristesse. J'ai assisté à bien des expositions, des vernissages, des performances demeurées mémorables. Ma conclusion, dorénavant, est certaine : l'art ne peut pas changer la vie. En tout cas pas la mienne. » (p.21), « Pourquoi n'avais-je jamais, dans mon travail, manifesté une passion comparable à celle de Marie-Jeanne ? Pourquoi n'avais-je jamais, plus généralement, manifesté de véritable passion dans ma vie ? » (p.30). Le roman intègre donc l'évocation d'une posture esthétique inapte à constituer une alternative viable, un réconfort effectif, qui se limite au simple écho d'un défaitisme existentiel. Celui-ci s'articule alors précisément autour du caractère marchand désespérant de l'Art moderne que gangrène la logique capitaliste : « Au fond, j'avais assez peu d'estime pour les milieux de l'art contemporain. La plupart des artistes que je connaissais se comportaient exactement comme des *entrepreneurs* : ils surveillaient avec attention les créneaux neufs, puis ils cherchaient à se positionner rapidement. Comme les entrepreneurs, ils sortaient en gros des mêmes écoles, ils étaient fabriqués sur le même moule. » (p.178). Un appauvrissement artistique généralisé résulte donc des conséquences économiques du libéralisme mondialisé. Le nivellement que produit le capitalisme n'engendre qu'un désenchantement de plus : « C'est ça la culture, me disais-je, c'est un peu chiant, c'est bien ; chacun est renvoyé à son propre néant. Comment, cela dit, les sculpteurs de la période d'Ayutthaya avaient-ils *fait* ? Comment avaient-ils fait pour donner à leurs statues de Bouddha une expression de compréhension aussi lumineuse ? [...] Maintenant c'était différent, la Thaïlande était entrée dans le *monde libre*, c'est-à-dire dans l'économie de marché. » (p.83).

Le roman multiplie alors les références à des artistes ou des œuvres à la médiocrité standardisée, internationale : « un best-seller anglo-saxon merdique d'un certain Frederic Forsyth. » (p.34), « un film américain médiocre » (p.146). La littérature moderne, qui épouse la logique du tourisme de masse (« deux best-sellers américains que j'avais achetés un peu au hasard à l'aéroport. », p.38), devient un produit industriel déprimant : « Je [...] ramassai avec résignation *La Firme*, de John Grisham. C'était un best-seller américain, un des meilleurs ; un des plus vendus, s'entend. [...] non seulement cette merde était présencarisée jusqu'à

l'obscène, mais on sentait que l'auteur avait déjà pensé au casting, c'était manifestement un rôle écrit pour Tom Cruise. » (p.54), « Je fis une tentative avec mon autre best-seller américain, *Total Control*, de David G. Balducci ; mais c'était encore pire. » (p.92). La narration paraît conserver une distance ironique qui motive l'élaboration d'une parodie des scénarios à succès : « je jetai les bases d'un film pornographique d'aventures intitulé *Le Salon de massage*. Sirien, une jeune Thaïe du Nord, était tombée éperdument amoureuse de Bob, un étudiant américain qui avait échoué là après une soirée trop arrosée [...] elle branlait et suçait avec ardeur des Français bedonnants et moustachus (second rôle pour Gérard Jugnot) [...]. Bob faisait intervenir [...] la présidente d'une association humanitaire opposée à la traite des jeunes filles (second rôle pour James Fonda). [...] Pour l'exploitation européenne je prévoyais déjà une publicité » (p.108-9). Cependant, une telle pratique révèle la profonde ambiguïté de l'œuvre : si, d'un côté, elle raille des mécaniques d'écriture normées (« Ellipse », « Dans une scène quasi finale », « Générique de fin », p.109) et un discours convenu, policé, schématique (« Compte tenu de la mafia chinoise (évocation des Triades) et de la complicité des généraux thaïs (dimension politique, appel aux valeurs de la démocratie), on pouvait s'attendre à des bagarres et des poursuites dans Bangkok. », p.109), de l'autre, cette parodie intègre une partie de l'intrigue de *Plateforme* dans ce synopsis (mention d'une prostitution immorale évoquée sous un angle pornographique, discours humanitaire, violence en Thaïlande...).

L'intégrité du geste littéraire se trouve alors compromise : initialement, l'œuvre dénonçait ouvertement un système économique et idéologique considéré comme nocif par son auteur ; en adopter les mécaniques afin de légitimer le renoncement houellebecquien risque d'estomper le caractère critique de ce dernier. *Plateforme* échafaude une démonstration sans cesse renouvelée de la récupération inévitable de tout propos contestataire : « Il s'agissait de photographies de brutalités policières [...]. L'artiste avait privilégié une approche *fun* plutôt que celle, attendue, de la dénonciation sociale. En résumé un projet intéressant, et pas trop cher ni complexe » (p.22). Le caractère subversif du discours de l'instance narrative devient lui-même inaudible : « « Moi aussi on m'a massé le dos, mais la fille a terminé par les couilles... » intervins-je sans conviction. Comme j'étais en train de mastiquer des noix de cajou personne n'entendit » (p.67), « « [...] Et vous me dégoutez aussi... » ajoutai-je à voix plus basse. Géraldine n'entendit pas, ou elle feignit de ne pas entendre. » (p.182). Toute transgression se retrouve désavouée (« il s'obstinait dans une veine *trash* un peu datée. Je

sentais en lui une certaine authenticité - mais c'était peut-être simplement l'authenticité de l'échec. », p.179) ou s'avère illisible (« L'intrigue avait passablement évolué : Tom Cruise se trouvait désormais dans les îles Caïmans, en train de mettre au point je ne sais quel dispositif d'évasion fiscale - ou de le dénoncer, ce n'était pas clair. », p.90-1). Le roman finit alors par s'inscrire dans le cynisme mercantile d'une négativité vendeuse et contagieuse qui corrobore sa propre représentation du monde : « Sans cesse maintenant dans les journaux c'étaient des profs poignardés, des institutrices violées, des camions de pompiers attaqués aux cocktails Molotov, des handicapés jetés par la fenêtre d'un train parce qu'ils avaient « mal regardé » le chef d'une bande. *Le Figaro* s'en donnait à cœur joie, à le lire chaque jour on avait l'impression d'une montée inexorable vers la guerre civile. [...] je commençais à me laisser gagner par l'inquiétude, moi aussi. » (p.259-260).

Le roman houellebecquien accueille alors en son sein une médiocrité morale et artistique qu'il ne condamne plus : inévitablement, celle-ci le contamine en retour et une esthétique médiane désespérante le caractérise plus que jamais. D'un côté, *Plateforme* conserve le recul moqueur caractéristique de l'œuvre et l'usage de l'italique indique toujours l'emploi ironique de termes anglophones qui évoquent une médiocrité culturelle mondialisée : « un endroit plutôt *hype* » (p.89), « *body massages* », « *go-go-bars* », « *healthy life* », « *health addict* » (p.90), « *discount* » (p.140), « *groove* » (p.252). De l'autre, la porosité au prosaïsme contemporain s'accroît et les références à la culture populaire et à son versant publicitaire se font envahissantes : la mention de marques employées à des fins descriptives se multiplie (« il portait un jogging Adidas, un t-shirt Prada, des Nike en mauvais état », p.162), saturent certaines pages (« Rolex », « Nike », « BMW », « Kenzo », « Prada », p.261, « Nike, Adidas, Armani, Vuitton », p.262) à l'instar des énumérations de personnalités hétéroclites (« Rudolf Valentino, Greta Garbo, Marlène Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean, Humphrey Bogart [...] Michael Jackson », p.227-8). Le narrateur, qui se lamente de son incapacité à entretenir un rapport enthousiaste avec l'Art, partage en revanche sa passion de la culture télévisuelle : « Sur TF1 il y avait un épisode de *Xena la Guerrière*, un de mes feuilletons préférés » (p.11). Il voue un véritable culte à Julien Lepers (« J'ai toujours eu beaucoup d'admiration pour Julien Lepers », p.13) dont l'émission rythme son quotidien (« Quoi qu'il en soit, j'étais rentré avant sept heures et demie. Je commençais par *Questions pour un champion*, dont j'avais programmé l'enregistrement sur mon magnétoscope », p.23). Pourtant, cette culture s'énonce dans sa médiocrité selon plusieurs modalités ; le temps de la parenthèse dorée avec

Valérie, les références télévisuelles disparaissent pour ne ressurgir qu'à la mort de cette dernière (« J'avais retrouvé *Questions pour un champion* », p.334) ; le penchant télévisuel reflète un ennui inconscient (« je sombrai dans le sommeil [...]. Étrangement la télévision diffusait *Très pêche* : j'avais donc dû m'éveiller, ou du moins atteindre un niveau de conscience suffisant pour actionner la télécommande ; je n'en conservais aucun souvenir. », p.14) ou abrutissant (« Johanna, la baby-sitter, vautreée dans le canapé, regardait MTV. Il haïssait cette préadolescence molle », p.252).

Bien que le roman souligne donc la médiocrité de cet imaginaire, celui-ci s'y développe pourtant alors que son importance s'accroît dans la structuration du récit : ancrage temporel (« Il partit tôt, juste avant l'émission de Michel Drucker », p.280) ou partage subjectif (« je me sentais un peu comme dans une émission de Mireille Dumas. », p.284) deviennent, à titre d'exemple, tributaires d'une culture commune présumée avec le lecteur dont découle une connaissance du monde (« c'est ce que j'avais pu déduire de différents magazines télévisés. », p.17) au caractère caricatural et à la tonalité burlesque (« j'avais déjà assisté à des téléfilms de société, j'étais déjà préparé à ce type de dialogues. Connaisais-je des ennemis à mon père ? », p.18). Le lecteur assiste à une véritable contamination de l'imaginaire littéraire houellebecquien par cet univers télévisuel principalement publicitaire (« Je compris soudain à qui il me faisait penser : au personnage de *Monsieur Plus* dans les publicités Bahlsen. », p.45), nécessairement médiocre au vu de l'approximation des références (« Il se livrait maintenant à une improvisation inspirée de Lagaf, ou peut-être de Laurent Baffie », p.211) et de leur redondance (« en fait il ressemblait énormément à Nagui. », p.204, « j'avais l'impression que tous les animateurs ressemblaient à Nagui. », p.208). Le caractère populaire des renvois cinématographiques, eux aussi redondants (« Le temps des Bronzés était définitivement révolu », p.163, « on est loin de l'époque des Bronzés. », p.216) et triviaux (« il ressemblait assez au personnage du poète alcoolique dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*. », p.179), déteint sur la caractérisation des personnages par le narrateur : celui-ci présente Robert comme « Une sorte de beauf » (p.46) tandis que « Josette et René dansaient tous les deux, tendrement enlacés, comme de gentils bidochons. » (p.125). En comparaison des récits précédents, *Plateforme* constitue moins le roman des ratés, que persistent cependant à figurer certains personnages secondaires (« « De toute façon, ajouta-t-il, je n'avais pas l'étoffe d'un mathématicien créateur. C'est donné à très peu. » », p.111), que des « âmes moyennes » (p.32) : à une esthétique de la défaite, qui témoignait encore d'un

parti pris de par la discordance qu'elle opposait aux normes (économiques, culturelles), succède celle de la moyenne. Le couple formé par Valérie (« un visage qu'on pouvait qualifier de *modeste* ; ni belle ni laide », p.47) et le narrateur (« mon habillement de cadre moyen », p.262) interroge en creux la pertinence, la légitimité et l'attrait d'un tel univers : « Je ne suis ni très beau, ni très amusant ; j'ai du mal à comprendre ce qu'il y a d'attirant en moi. » » (p.135).

Pour autant, selon la rhétorique habituelle, le narrateur n'évoque une alternative à ce nivellement par le bas qu'afin de la discréditer : si le tourisme de masse symbolise dans *Plateforme* l'émergence d'une culture du moyen qui prévient de toute envolée, littérale ou figurée, toute opposition à cette dernière se retrouve réduite à un « « élitisme vulgaire » » (p.101). Cet oxymore, qui traduit le renversement de valeurs ainsi opéré, désigne le guide du Routard, incarnation d'un humanisme toxique : « En somme, ces routards étaient des *grincheux*, dont l'unique objectif était de gâcher jusqu'à la dernière petite joie des touristes, qu'ils haïssaient. » (p.54). Les essais et *Extension du domaine de la lutte* possédaient une dimension et une fonction critiques ; celles-ci se dissolvent tandis que le pan romanesque de l'œuvre houellebecquienne se développe. Quant à l'unique vertu littéraire classique que conservait *Les particules élémentaires*, elle résidait dans un devoir de mémoire dû à l'humanité moderne et conférait à la tragédie de son renoncement une forme de dignité pathétique ; dans un roman devenu si poreux au réel qu'il épouse jusqu'à la médiocrité de son système économique dont il adopte les principes autrefois décriés, cette fonction mémorielle se trouve mise à mal. Un nouveau mouvement de dégradation, à l'échelle de l'œuvre, se dessine alors : résignée à ne plus s'indigner, elle renonce également à sa légitimité de témoignage.

d. Le témoignage indigne

La véritable nature du roman ne se dévoile qu'au moment de l'excipit : alors que son récit s'achève, le narrateur expose enfin son ambition autobiographique. Paradoxalement, cette révélation s'accompagne du constat d'un échec littéraire absolu que le déroulement de l'intrigue n'a fait que préparer : le roman se clôt sur l'aveu d'une inutilité et d'une stérilité devenues si profondes qu'aucun sens ne paraît pouvoir en émerger. Le narrateur concède

immédiatement le caractère mécanique et infondé de sa démarche d'écriture : « Il ne me restait plus grand-chose à faire, dans l'existence, en général. J'achetai plusieurs rames de papier 21 x 29,7 afin d'essayer de mettre en ordre les éléments de ma vie. C'est une chose que les gens devraient faire plus souvent avant de mourir. Il est curieux de penser à tous ces êtres humains qui vivent une vie entière sans avoir à faire le moindre commentaire, la moindre objection, la moindre remarque. Non que ces commentaires, ces objections, ces remarques puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque ; mais il me semble quand même préférable, au bout du compte, qu'ils soient faits. » (p.345). La pratique de la littérature, qu'elle soit celle d'un lecteur ou d'un écrivain, se limite à un rappel : seul le renoncement est à même de constituer un objet de transmission. Si les différentes trajectoires du roman véhiculaient déjà ce constat (« si le père de Jean-Yves avait eu à témoigner sur ses convictions intimes, sur le sens profond qu'il donnait à la vie, il n'aurait probablement pu faire état que d'une déception légère. De fait sa phrase favorite, celle que Jean-Yves se souvenait le plus souvent lui avoir entendu prononcer, celle qui synthétisait le mieux son expérience de la condition humaine, se limitait à ces mots : « On vieillit. » [...] Les causes de la mort étaient tellement indistinctes qu'on aurait aussi bien pu parler de fatigue générale, voire de découragement. », p.278), les dernières pages du roman instaurent cette connaissance en vérité absolue et définitive : « Rien ne survivra de moi, et je ne mérite pas que rien me survive ; j'aurai été un individu médiocre, sous tous ses aspects. » (p.350).

Le programme littéraire houellebecquien parachève alors son déroulement. Le renoncement explicite auquel est parvenu le narrateur (« Lorsqu'on a renoncé à la vie », p.349) se redouble donc désormais de l'abandon de la fonction mémorielle de la littérature comme en témoignent les derniers mots du roman : « On m'oubliera. On m'oubliera vite. » (p.351). Cet oubli affecte aussi la relation avec Valérie qui n'aura définitivement servi qu'à illustrer le discours de l'œuvre : « Plus tard, en repensant à cette période heureuse avec Valérie, dont je garderai paradoxalement si peu de souvenirs, je me dirais que l'homme n'est décidément pas fait pour le bonheur. » (p.157). Hormis l'inévitabilité du renoncement auquel chaque existence finit par aboutir, tout s'efface ; la littérature le confirme : « Il est faux de prétendre que les êtres humains sont uniques, qu'ils portent en eux une singularité irremplaçable ; en ce qui me concerne, en tout cas, je ne percevais aucune trace de cette singularité. C'est en vain, le plus souvent, qu'on s'épuise à distinguer des destins individuels, des caractères. [...] On se souvient de sa propre vie, écrit quelque part Schopenhauer, un peu plus que d'un roman

qu'on aurait lu par le passé. Oui, c'est cela : un peu plus seulement. » (p.175). Ainsi, l'écriture échoue à offrir la moindre consolation : « Si par hasard j'avais eu l'intention, en entamant la rédaction de ces pages, d'atténuer la sensation de la perte, ou de la rendre plus supportable, je pourrais maintenant être convaincu de mon échec » (p.347). L'échec de la lecture se traduit lui par l'omniprésence de la littérature internationale à succès et de sa culture médiocre dans laquelle baigne l'œuvre ; bien que le narrateur s'y adonne dans l'espoir de fuir une réalité éprouvante, la lecture se voit immédiatement et systématiquement rabaissée comme le montre le traitement infligé aux livres, terminés ou non : « Je fis un petit trou dans le sable afin d'y enfouir les deux ouvrages ; le problème était maintenant qu'il fallait que je trouve quelque chose à lire. Vivre sans lecture c'est dangereux, il faut se contenter de la vie, ça peut amener à prendre des risques. » (p.92-3). Comme l'écriture, la lecture apparaît machinale, désincarnée : « je n'avais vraiment plus rien à lire ; j'allais devoir affronter la fin du circuit sans le moindre texte imprimé pour faire écran. » (p.102). Elle symbolise un renoncement : « Je terminai ma lecture vers vingt et une heures [...]. Je savais qu'il y avait une *full moon rave party* à Koh Lanta ; Babette et Léa s'y rendraient sans doute, avec une bonne partie de la clientèle. C'est avec facilité qu'on renonce à la vie, qu'on met soi-même sa vie de côté. Au moment où la soirée s'organisait, où les taxis arrivaient à l'hôtel, où tout le monde commençait à s'agiter dans les couloirs, je ne ressentais rien d'autre qu'un soulagement triste. » (p.100).

La littérature ne dénonce plus la médiocrité de l'existence : elle la conforte. Le narrateur s'attache à appliquer le programme médian qu'elle préconise : « *As a result, they become attached to a delusive existence.* Je n'étais pas très sûr de comprendre, mais la dernière phrase illustre à merveille mon état d'esprit présent ; elle m'apporta un soulagement suffisant pour atteindre l'heure du déjeuner. [...] Je me comportai en client exemplaire, en type moyen : je louai une chaise longue avec matelas incorporé, un parasol, je consommai quelques Sprite ; je fis trempette avec modération. [...] *I was attached to a delusive existence.* » (p.104-5). Ce bref soulagement n'est qu'illusoire (« delusive »), aussi pathétique et éphémère que la pratique de la masturbation à laquelle celle de la lecture se retrouve fréquemment associée : « Je me masturbais légèrement pour aborder ma lecture avec sérénité » (p.54), « Je repris avec résignation *La Firme*, sautait deux cent pages au hasard, je tombai sur une scène de cul [...]. Je me branlais avec sérieux [...]. J'éjaculai avec un soupir de satisfaction entre deux pages. Ça allait coller ; bon, ce n'était pas un livre à lire deux

fois. » (p.90-1). La conscience de l'inefficacité palliative de la lecture se résume alors à une dévaluation ironique de la littérature classique que le contexte moderne rend inappropriée : « J'imaginai Chateaubriand au Colisée, avec un caméscope Panasonic » (p.82), « Paris pour moi n'avait jamais été une fête » (p.199), « des biographies de prostitués auraient pu me renseigner sur ce point, mais je ne disposais que du *Discours sur l'esprit positif*. » (p.226). Pour autant, ces différents constats ne sauraient être assimilés à de véritables critiques puisqu'au sein d'une économie capitaliste où la notion de valeur se dissout, remplacée par celle du profit (« Des livres, oui, j'avais des livres ; mais j'aurais pu facilement les racheter, aucun d'entre eux n'avait quoi que ce soit de précieux ni de rare. », p.175), la potentialité subversive de la littérature ne persiste que sous la forme d'un écho lointain, ici à travers une évocation baudelairienne qui souligne l'impossibilité d'une quelconque transgression moderne : « « Et des esclaves nus imprégnés d'odeurs... » Baudelaire, c'est dans le domaine public. / -Ça ne passera pas. / -Je sais bien. » (p.246).

Chez Philippe Djian, la dégradation, qu'elle soit physique, morale ou artistique, figurait une hantise ; chez Michel Houellebecq, elle constitue un mouvement aux conséquences concrètes et immédiates. *Plateforme* illustre ce mouvement : le désaveu des ultimes vertus littéraires entérine un cynisme nouveau. Celui-ci module l'expression du caractère néfaste de l'entreprise littéraire houellebecquienne que structure une dynamique de propagation foncièrement négative : « Jusqu'au bout je resterai un enfant de l'Europe, du souci et de la honte ; je n'ai aucun message d'espérance à délivrer. Pour l'Occident je n'éprouve pas de haine, tout au plus un immense mépris. Je sais seulement que, tout autant que nous sommes, nous puons l'égoïsme, le masochisme et la mort. Nous avons créé un système dans lequel il est devenu simplement impossible à vivre ; et, de plus, nous continuons à l'exporter. » (p.349). Ne reste alors que l'ironie désespérée qu'approfondit le roman suivant, *La possibilité d'une île*, dont l'intrigue prolonge également le mouvement de dégradation qui traverse l'œuvre en défaisant notamment l'utopie scientifique du roman *Les particules élémentaires* tout en confortant les différents désaveux littéraires de *Plateforme* ; dans l'œuvre houellebecquienne, ce mouvement paraît alors voué à s'amplifier indéfiniment.

III. 3) *La possibilité d'une île*

La possibilité d'une île se construit sur l'alternance de deux récits à la narration interne : le premier, celui de Daniell, s'ancre dans l'époque contemporaine ; le second, que rédigent les clones de Daniell (Daniel24 puis Daniel25), se situe dans une temporalité futuriste. Contrairement à celui du narrateur de *Plateforme*, le récit de Daniell dévoile immédiatement sa dimension autobiographique puisque ses clones le lisent et l'enrichissent de leurs propres commentaires avant de le léguer au clone suivant une fois leur existence arrivée à son terme ; paradoxalement, ce roman renoue donc avec la fonction de témoignage que le précédent venait de désavouer. L'intrigue justifie le retour de cette fonction par une ambition similaire à celle affichée par l'espèce qui remplaçait l'humanité dans *Les particules élémentaires* : rappeler et déplorer l'infériorité d'un modèle dépassé (« Traiter en tout les hommes comme des animaux - méritant compréhension et pitié », p.45). Si la création des clones de *La possibilité d'une île* repose sur une religion inspirée du mouvement raëlien, ce parangon technologique se révèle en pratique extrêmement proche de l'idéal bouddhiste. Leur conception vise en effet à matérialiser une existence supérieure, une vie dénuée de désir et par conséquent de souffrance : en somme, un renoncement véritablement positif, similaire à celui prôné par Philippe Djian dans ses propres textes. Le parcours de Daniell, dont les errances cristallisent elles le déchirement qu'implique le renoncement houellebecquien, se voit ainsi instauré en contrexemple salutaire.

La réhabilitation qu'induit une telle exemplarité pourrait sembler livrer une clé de lecture du geste littéraire houellebecquien : la négativité apparente de ce dernier comporterait une portée sacrificielle là encore comparable à celle des narrateurs écrivains de Philippe Djian et renverserait la nature de la transmission opérée dans l'œuvre. Pourtant, le déroulement de l'intrigue discrédite cette interprétation puisque l'idéal scientifique que symbolisent les clones échoue : l'alternative technique, fonctionnelle dans *Les particules élémentaires*, se retrouve ainsi minée par le développement de l'œuvre romanesque. La dynamique de dégradation relevée dans *Plateforme* s'intensifie alors : pétri d'une ironie désespérée, ce nouveau récit, où la hantise de la dégénérescence atteint son paroxysme, enterre définitivement l'idéal bouddhiste ; le renoncement houellebecquien, dont le déploiement se traduit par la corruption de ses propres principes fondateurs, s'y trouve conforté en unique moteur narratif et logique structurelle ; Daniell figure alors le porte-parole ultime de son

auteur dont la négativité du projet artistique s'énonce avec une transparence réaffirmée.

a. Dégénérescence et dégradation : l'acceptation impossible

Dans son récit personnel, Daniell relate sa rencontre et sa relation avec Isabelle puis avec Esther : la dynamique de la dégénérescence physique, implacable et irréversible, dicte le rythme de ces liaisons puisque Daniell délaisse sa première compagne au corps déclinant avant qu'Esther ne lui rende la pareille. La description du processus de vieillissement, que les textes précédents présentaient de façon péremptoire et schématique, bénéficie dans *La possibilité d'une île* d'un développement minutieux qui accentue sa dimension tragique : « je la sentais, au moment où mon regard se posait sur elle, s'affaisser légèrement, comme si elle avait reçu un coup de poing entre les omoplates. [...] son corps, malgré la natation, malgré la danse classique, commençait à subir les premières atteintes de l'âge - atteintes qui, elle ne le savait que trop bien, allaient rapidement s'amplifier jusqu'à la dégradation totale. Je ne savais pas très bien ce qui se passait alors, sur mon visage, et qui la faisait tant souffrir ; j'aurais beaucoup donné pour l'éviter, car, je le répète, je l'aimais ; mais manifestement, ce n'était pas possible. [...] Je connaissais le regard qu'elle avait ensuite : c'était celui, humble et triste, de l'animal malade, qui s'écarte de quelques pas de la meute, qui pose sa tête sur ses pattes et qui soupire doucement, parce qu'il se sent atteint et qu'il sait qu'il n'aura, de la part de ses congénères, à attendre aucune pitié. » (p.53). Le procédé d'animalisation, d'ordinaire employé afin de conférer un caractère scientifique à l'exposition du phénomène, module ici une tonalité pathétique. Le corps et la relation périlclitent de façon analogue : « Il y eut pire, bien entendu, et cet idéal de beauté plastique auquel elle ne pouvait accéder allait détruire, sous mes yeux, Isabelle. D'abord, il y eut ses seins, qu'elle ne pouvait plus supporter (et c'est vrai qu'ils commençaient à tomber un peu) ; puis ses fesses, selon le même processus. De plus en plus souvent, il fallut éteindre la lumière ; puis la sexualité elle-même disparut. Elle ne parvenait plus à se supporter ; et, partant, elle ne supportait plus l'amour, qui lui paraissait faux. Je bandais encore pourtant, enfin un petit peu, au début : cela aussi disparut, et à partir de ce moment tout fut dit » (p.70-1).

Cette dynamique illustre aussi bien la spécificité que la stérilité du renoncement houellebecquien : bien qu'Isabelle présage l'intrigue du récit (« ce qui va se passer, c'est que tu vas rencontrer une fille jeune [...] et tu en tomberas amoureux. », p.82) et que Daniel anticipe son dénouement tragique (« Tout cela je le connaissais [...] cela ne m'empêcherait pas de succomber au même processus. [...] J'imaginai les humiliations qu'il me faudrait subir pour séduire n'importe quelle adolescente ; [...] la honte de la fille au moment de sortir ensemble dans la rue, ses hésitations à me présenter ses copains, l'insouciance avec laquelle elle me laisserait tomber pour un garçon de son âge. », p.82), cette lucidité se révèle inutile ; le fatalisme prime : « J'imaginai tout cela [...] et je compris que je ne pourrais pas y survivre. Je n'avais nullement la prétention d'échapper aux lois naturelles » (p.82). Ce renoncement acquiert alors une dimension héréditaire, génétique, convenue car attendue : « Je savais que son père avait quitté sa mère, une dizaine d'années auparavant, pour une femme plus jeune ; le phénomène se développait, certes, mais enfin il n'avait rien de nouveau. » (p.95). Michel Houellebecq subvertit la fonction essentielle de la science-fiction afin d'entériner ce déterminisme : la projection futuriste se retrouve dévoyée puisque son emploi, originellement conçu dans le but de prévenir les dérives du présent, étaye ici l'inéluctabilité de la débâcle à laquelle elle confère en prime une objectivité savante (« *La situation est, semble-t-il, très différente en ce qui concerne le mâle humain. Soumis à des dégradations esthétiques et fonctionnelles autant, voire plus nombreuses que celles qui atteignaient la femelle, il parvenait cependant à les surmonter tant qu'étaient maintenues les capacités érectiles de la verge.* », p.98). Dans son essai *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paul Vacca relève l'unilatéralité de cette projection rhétorique : « si les personnages de Michel Houellebecq ont la conviction que « demain sera pire » qu'aujourd'hui, ils ne se consolent jamais avec l'idée que « c'était mieux avant ». » (p.132-3).

Cette nouvelle subversion littéraire se redouble de l'inscription dans une veine tragique classique. Chez Philippe Djian, le fatalisme qui résultait du constat du vieillissement coïncidait avec l'acquisition d'une expérience bénéfique qui facilitait la résistance à un pessimisme nocif ; à l'inverse, *La possibilité d'une île* évoque une tragédie antique uniquement dans la mesure où cet emprunt générique favorise l'énonciation de l'inexorabilité d'un drame existentiel précisément parachevé par l'érosion de toute résilience : « J'ai compris que cette histoire serait si forte qu'elle pourrait me tuer, qu'elle allait probablement me tuer dès qu'Esther cesserait de m'aimer parce que quand même il y a des limites, chacun

d'entre nous a beau avoir une certaine capacité de résistance on finit tous par mourir d'amour, ou plutôt d'absence d'amour, c'est au bout du compte inéluctablement mortel. Oui, bien des choses étaient déjà déterminées dès ces premières minutes, le processus était déjà bien engagé. Je pouvais encore l'interrompre, je pouvais éviter de rencontrer Esther, détruire ce DVD [...] à partir du moment où elle leva les yeux vers moi, il ne fut plus question de libre arbitre, nous étions déjà dans l'*étant donné*. » (p.164-5). Cette absence de libre arbitre motive et justifie les égarements : « Je me relevais sans le vouloir pour la suivre » (p.311). La fatalité qui ordonne le récit se dévoile parfois dans sa nature théâtrale comme au détour de la métaphore habituelle de la « fin de partie » dont l'emploi s'avère ici particulièrement significatif et structurant puisqu'on le retrouve aussi bien chez Daniell (« une ambiance de fin de partie », p.38-9) que chez Daniel²⁴ (« la vérité, c'est que les hommes étaient simplement en train d'abandonner la partie. », p.45) : le constat d'un renoncement étendu à l'échelle de l'espèce entière assure ainsi une cohérence narrative et discursive.

En dépit de cet emprunt notable à une composition littéraire traditionnelle, le fatalisme houellebecquien conserve sa modernité caractéristique. La description du « processus », terme cher à Daniell, se redouble d'un lexique de la mécanique qui exclut la composante divine de la tragédie antique : « Voilà, j'avais franchi un nouveau cran dans l'engrenage. » (p.176). Dans son essai *Houellebecq, la vie absente*, Jean-Noël Dumont souligne l'incompatibilité entre la fonction cathartique qui fonde cette tragédie antique et le désenchantement moderne dont Michel Houellebecq se fait le chantre : « Mimer ce qui nous terrifie, en faire une danse ou un récit, voilà ce qui pourrait sauver de l'absurde. Cette issue est bien ce qui fait la force de nos grands mythes. Mais est-elle encore crédible quand l'absurde revêt la forme, non de l'horreur, mais de l'insignifiance ? [...] Que dire d'hommes dont le drame est d'être sans promesses et sans espoir alors même qu'aucune oppression ne vient barrer leur horizon ? Qui dira la tragédie de l'insignifiance ? » (p.14). Toujours dans *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paul Vacca perçoit lui un « déprimisme » contemporain (« Le troisième axe de l'univers houellebecquien, au point qu'il en constitue jusqu'à la caricature son *copyright*, c'est la dépression. Symptôme caractéristique de notre société, elle touche quasiment tous ses personnages. Une telle constante a fait que certains critiques ont fini par inventer un terme, le *déprimisme*. », p.94) qui se prive de transcendance : « ni désespoir flamboyant à la Werther [...] ni spleen doucereux de certains poètes, le désespoir houellebecquien est plutôt une désespérance en *phase terminale* : arrivée au bout

pour se rendre compte qu'elle est sans objet. Un désespoir conscient qu'il est désespérément vain de désespérer. » (p.96). Ainsi, la moindre inclination lyrique se retrouve immédiatement congédiée au profit d'une expression neutre et (littéralement) sans relief : « Le soleil avait déjà entamé sa descente dans le ciel, la nuit n'allait pas tarder à tomber, et je savais à peu près ce qui m'attendait. J'étais manifestement rentré dans la dernière ligne droite. » (p.316), « je contemplais la mer, immense et grise ; aussi plate, aussi grise que ma vie. » (p.356). L'emploi du genre de la science-fiction, de son ancrage futuriste et de sa tonalité scientifique participent à cette désacralisation : « il n'aurait pu, compte tenu des apories constitutives de sa nature, que continuer ses oscillations cyclothymiques entre le découragement et l'espérance, tout en évoluant en moyenne vers un état de dérégulation croissant lié au vieillissement » (p.395).

Inconciliable avec la moindre élévation littéraire ou spirituelle, le renoncement houellebecquien expose une médiocrité à laquelle il ne propose aucun dépassement : « 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, dans le laps de temps qui leur est imparti, ne laisser aucune chance, ne laisser échapper aucune possibilité, qui voudraient utiliser au maximum ce temps de vie limité, déclinant, médiocre qui est le leur, et partant ne peuvent aimer qui que ce soit car tous les autres leur paraissent limités, déclinants, médiocres. » (p.282). La critique s'énonce dans sa vanité, à l'image de celle de Valérie qui fustige la futilité d'une anxiété qu'elle finira par éprouver à son tour : « Son pari, c'était que, de plus en plus, les mères tendraient à copier leurs filles. [...] Son pari, c'était que le sentiment du ridicule, qui avait été si vif chez les femmes [...] allait peu à peu disparaître au profit de la fascination pure pour une jeunesse sans limite. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il a gagné son pari. [...] C'est normal que les gens aient peur de vieillir, surtout les femmes, ça a toujours été comme ça, mais là... Ça dépasse tout ce qu'on peut imaginer » (p.43). Chez Michel Houellebecq, la lucidité entrave l'acceptation qu'elle devrait précisément permettre et derrière les sarcasmes résignés, la détresse transparait : « maintenant ma bite était morte et j'étais en train de la suivre dans son funeste déclin, je n'avais que ce que je méritais me répétais-je en feignant d'en éprouver une délectation morose alors que mon état mental évoluait de plus en plus vers l'horreur pure et simple » (p.325). La dynamique de la dégénérescence ne traverse alors plus simplement le roman : elle gagne l'œuvre dans son entièreté. Ainsi, *La possibilité d'une île* subvertit le principe de la parenthèse dorée que le

roman précédent venait d'établir : conséquence rétroactive, l'idéal technique sur lequel se concluait *Les particules élémentaires* s'en retrouve affecté lui aussi ; aucun contrepoint n'apparaît à l'abri de la diffusion du renoncement.

b. Les parenthèses closes

La possibilité d'une île prolonge en effet le mouvement de déconstruction amorcé dans *Plateforme* qui défaisait par exemple déjà la fonction mémorielle instaurée dans *Les particules élémentaires*. Bien que limitée dans le temps comme dans ses effets, la parenthèse dorée que symbolisait la relation entre le narrateur de *Plateforme* et Valérie introduisait une respiration éphémère mais réelle ; si *Plateforme* induisait déjà l'ambivalence d'une perspective qui motivait la funeste relance d'un désir nocif (« J'aurais pu mourir pour un moment comme ça. », p.134), *La possibilité d'une île* la matérialise : ironiquement, le récit achève de discréditer « la possibilité d'une île ». Dans un premier temps, la relation entre Daniell et Esther paraît pourtant s'inscrire dans la continuité de celle entretenue par Michel et Valérie : on retrouve ainsi l'anéantissement individuel et libérateur permis par la jouissance (« avant que je ne jouisse, et ce fut alors comme si tout mon corps irradié par le plaisir s'évanouissait, aspiré par le néant », p.307) qui coïncide avec la suspension du cynisme agressif des narrateurs houellebecquiens. Daniell révoque ainsi momentanément son incrédulité artistique puisqu'il compose, en dépit de ses considérations littéraires (« La poésie d'ailleurs, pour ce que j'en savais, était morte. », p.172), un poème à Esther qui explicite la révocation temporaire du renoncement auquel la parenthèse dorée doit concourir : « J'ai toujours eu confiance / Je n'ai pas renoncé » (p.173). Plusieurs occurrences l'attestent : « l'humanité, non, je n'y avais pas renoncé. » (p.205). Mais dans un roman que guide la prescience de la finitude, la conscience de la fugacité de cette parenthèse s'avère trop vive pour que celle-ci puisse être pleinement vécue : « je revivais en somme, même si je savais que c'était pour la dernière fois. » (p.206). Sous le joug d'une acuité contreproductive, elle, qui devait ménager une échappée provisoire au renoncement, en engendre un nouveau : « En somme j'allais renoncer non seulement à ce film mais à peu près à tout, dis-je pour conclure ; je ne ressentais en moi plus la moindre ambition, rage de vaincre ni quoi que ce soit de ce genre, il me semblait cette fois que j'étais vraiment fatigué. » (p.166). Son incidence sur le narrateur de *La possibilité d'une île* s'avère alors moindre que sur celui de *Plateforme* : la

violence misogyne de ses propos, qui précède la rencontre d'Esther (« Ma conne de soeur - elle avait treize ans à l'époque - commençait à allumer tous les mecs. », p.23, « Ma soeur par exemple, la petite pétasse », p.27, « on aurait pu y ranger trois pétasses », p.47, « de nouvelles pétasses toujours plus jeunes, plus sexy et arrogantes », p.56), perdure une fois le couple formé (« elle avait l'air d'une *belle salope*. », p.151, « cette *infernale petite salope* que sont la plupart des jolies jeunes filles », p.204, « une dizaine de pétasses », p.242). La parenthèse dorée termine minée par un désir d'achèvement et concrétise une propension à l'autodestruction : « l'idée me traversa d'accélérer consciemment le processus de destruction, de devenir vieux, répugnant et obèse pour mieux me sentir définitivement indigne du corps d'Esther. » (p.286-7).

Mais la véritable portée de la subversion du principe de cette parenthèse dorée ne se mesure qu'en toute fin de roman : aussi dévaluée s'y trouve-t-elle, elle motive pourtant la décision de Daniel²⁵ qui renonce à l'existence supérieure que devait figurer une vie sans passion. Tenté par le plaisir éprouvé et narré par Daniel¹¹, il répudie l'alternative technique que symbolisait le clonage : « Cette immense joie, cette transfiguration de son être physique qui submergeait Daniel¹¹ au moment de la réalisation de ses désirs, cette impression en particulier d'être transporté dans un autre univers qu'il connaissait lors de ses pénétrations charnelles, je ne les avais jamais connues [...] et il me semblait à présent que, dans ces conditions, je ne pouvais plus continuer à vivre. » (p.406-7). L'échec scientifique se redouble de l'échec spirituel que présageait précisément Daniel¹¹ : « Et puis, bien sûr, le phénomène s'était progressivement éteint : les mosquées construites à grands frais s'étaient retrouvées désertes, et les Beurettes à nouveau offertes sur le marché sexuel, comme tout le monde. C'était plié d'avance, tout ça, compte tenu de la société où on vivait, il ne pouvait guère en aller autrement » (p.46-7). La trajectoire de Daniel²⁵ confirme le pessimisme péremptoire de son ancêtre : dans « L'atelier Houellebecq à Phuket » (*Cahiers de l'Herne*) Emmanuel Carrère résume parfaitement l'enjeu que revêt cette trajectoire. L'idéal bouddhiste atteint par ces clones « délivrés du désir, de l'identité personnelle et de la dégradation du temps, - soit des trois grandes causes du malheur des hommes - » (p.198) se retrouve définitivement discrédité ainsi qu'à travers lui la possibilité d'un renoncement positif : « La première des quatre vérités bouddhistes, c'est que la vie des hommes n'est que souffrance : Houellebecq illustre cette vérité avec une éloquence sans pareille. Sur les deux suivantes, qui concernent les causes de la souffrance, il semble d'accord aussi. Mais sur la quatrième, le moyen de remédier à la souffrance, il est sceptique.

[...] Suivre les instructions de Bouddha, les plus précises et fiables qui existent pour transcender la misère humaine, n'est apparemment pas une solution. Mais, comme dit le rabbin d'une histoire juive célèbre : « Qui a dit qu'il y avait une solution ? » Pas Houellebecq, en tout cas. » (p.198). Le récit dissipe un mirage, la prétention de « Demeurer dans cette voie noble, excellente. » (p.45). Sa dimension métalittéraire, extrêmement développée, instaure elle la propagation du renoncement houellebecquien en ultime finalité de l'œuvre.

Daniel1 dévoile en effet cette dimension métalittéraire dès les premières pages de son récit : « Il sera le destinataire de ce livre. » (p.30). Son développement souligne la limite constitutive de ce projet : « l'idée du *récit de vie*, d'abord introduit comme une annexe, un simple palliatif en attendant que progressent les travaux de Slotan1 sur le câblage des réseaux mémoriels » (p.285). Daniel1 s'inscrit dans la lignée de l'instance narrative houellebecquienne lorsqu'il dévoile l'insuffisance inhérente à la pratique de l'écriture : « l'apaisement réel mais faible, la sensation de lucidité partielle que m'apportait cette narration » (p.320), « c'était le simple fait d'écrire, en me donnant l'illusion d'un contrôle sur les événements, qui m'empêchait de sombrer » (p.384). Il approfondit cependant la négativité intrinsèque de la démarche créative : « Il est, j'imagine, impossible d'écrire quoi que ce soit sans ressentir une sorte d'énervement, d'exaltation nerveuse qui fait que, si sinistre soit-il, le contenu de ce qu'on écrit ne produit dans l'immédiat aucun effet déprimant. Avec le recul c'est autre chose » (p.366). La fiction se retrouve condamnée à la médiocrité délétère de l'existence qu'elle retrace : « je repris mon récit de vie, mais cela ne m'apporta qu'un soulagement faible ; j'en étais à peu près au moment de ma rencontre avec Isabelle, et la création de ce redoublement atténué de mon existence réelle me paraissait un exercice légèrement malsain, je n'avais en tout cas nullement l'impression d'accomplir quelque chose d'important ni de remarquable » (p.356). Surtout, l'inutilité définitive des mémoires de Daniel1 rejaillit avec d'autant plus de force que celles-ci paraissaient profitables dans une temporalité cependant située majoritairement en dehors de celle du roman (de Daniel2 à Daniel23 dont *La possibilité d'une île* n'inclut pas témoignages jusqu'à Daniel24 qui s'éteint au bout de quelques chapitres). Le récit d'un contre-exemple inspirant semblait légitimer la fonction d'écrivain et induire la possibilité d'une transmission intersubjective bénéfique, a minima pour le lecteur : « alors que les autres, pris dans le mouvement quotidien, ne songeaient qu'à la solution de problèmes pratiques auxquels ils devaient faire face, il semble

souvent être le seul à avoir pris un peu de recul, et à avoir réellement compris l'importance de ce qui se déroulait sous ses yeux [...]. Selon la Sœur suprême, la jalousie, le désir et l'appétit de procréation ont la même origine, qui est la souffrance d'être. [...] nous devons dépasser ce stade afin d'atteindre l'état où le simple fait d'être constitue par lui-même une occasion permanente de joie [...]. Nous devons atteindre en un mot à la liberté d'indifférence, condition de possibilité de la sérénité parfaite. » (p.347). La trajectoire de Daniel25, qui encense Daniell1, compromet pourtant la réussite et la vertu potentielles de son projet narratif.

Dans sa recherche de Marie23, avec laquelle il communique et qu'il désire rencontrer, Daniel25 provoque d'abord la mort de Fox, le chien cloné de Daniell1, qui figurait la possibilité d'un attachement supérieur, inaltérable : « C'est ainsi que Fox fit son entrée dans nos vies ; et, avec lui, l'amour inconditionnel. » (p.73). A l'instar de son modèle, Daniel25 anticipe sa déroute sans y remédier pour autant ; sa lucidité s'avère donc tout aussi inopérante que celle de son prédécesseur. Seul le constat indéfiniment réitéré de la faillite se perpétue : « je demeurai conscient que mon départ était un échec, et probablement un suicide. » (p.404), « mon entreprise m'apparaissait de plus en plus nettement déraisonnable, et vouée à un échec certain. » (p.405), « décidé en tout cas à poursuivre ma quête - ayant en même temps accepté son échec probable, et le trépas qui s'ensuivrait. » (p.430). L'insatisfaction caractéristique du renoncement houellebecquien s'impose : « Je pouvais revenir, mais je n'en avais pas envie : cette routine solitaire, uniquement entrecoupée d'échanges intellectuels, qui avait constitué ma vie, qui aurait dû la constituer jusqu'au bout, m'apparaissait à présent insoutenable. » (p.405). Tout autre modèle de résignation s'effondre sur la longueur : « Le bonheur aurait dû venir [...], par l'absence de douleur et de risque ; mais le bonheur n'était pas venu [...] Planifiant l'extinction du désir en termes bouddhiques, la Sœur suprême avait tablé sur le maintien d'une énergie affaiblie, non tragique, d'ordre purement conservatif [...] et c'est au contraire la tristesse, la mélancolie, l'apathie languide et finalement mortelle qui avaient submergé nos générations désincarnées. Signe le plus patent de l'échec, j'en étais venu à envier la destinée de Daniell1 [...] quelles qu'aient pu être ses souffrances, et sa fin tragique au bout du compte. » (p.405-6).

Si le récit de Daniell1 demeurait celui d'une débâcle individuelle, celui de Daniel25, sur lequel se clôt le roman, parachève lui un désastre collectif. Le désarroi existentiel transcende les époques et même les espèces, tout parcours en témoigne : « La vie des hommes avait été,

en gros, semblable, et placée sous la domination de la souffrance [...]. Celle des néo-humains se voulait apaisée, rationnelle, éloignée du plaisir comme de la souffrance, et mon départ était là pour témoigner de son échec. » (p.438). Aucun écrit, aucune lecture ne s'avèrent en mesure de conférer un apaisement durable et seule une insurmontable contradiction émerge de ces pratiques littéraires : « Je compris, alors, pourquoi la Sœur suprême insistait sur l'étude du récit de vie de nos prédécesseurs humains ; je compris le but qu'elle cherchait à atteindre. Je compris, aussi, pourquoi ce but ne serait jamais atteint. J'étais indélébile. [...] Aucun néo-humain, je le savais maintenant, ne serait en mesure de trouver une solution à l'aporie constitutive » (p.446-7). La cohérence de l'œuvre houellebecquienne se fonde alors précisément sur le ressassement d'une débâcle primitive que rejoue et décline chaque nouveau récit : ainsi, l'excipit de *La possibilité d'une île* (« Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide [...]. La vie était réelle. », p.447) remémore les derniers mots d'*Extension du domaine de la lutte* (« Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi. », p.156).

Le roman renoue même avec la nature théorique des premiers essais lorsque sa propre dimension démonstrative participe à la diffusion fatidique du renoncement houellebecquien : « À tout observateur impartial en tout cas il apparaît que l'individu humain *ne peut pas* être heureux, qu'il n'est en aucun cas conçu pour le bonheur, et que sa seule destinée possible et de propager le malheur autour de lui en rendant l'existence des autres aussi intolérables qu'est la sienne propre » (p.64). En définitive, les récits houellebecquiens se résument à autant de prolongements planifiés du discours originel et de sa rhétorique initiale ; les échos d'un roman à l'autre véhiculent une négativité que son développement a rendu autonome, autosuffisante et autoréférentielle : « Le nombre de récits de vie humains est de 6174 [...]. Qu'ils soient ou non achevés, tous s'accordent sur un point, et d'ailleurs sur un seul : le caractère insoutenable des souffrances morales occasionnées par la vieillesse. C'est sans doute Bruno1, dans sa concision brutale, qui en donne l'image la plus frappante lorsqu'il se décrit « plein de désirs de jeunes avec un corps de vieux » » (p.87). De même, les renvois poétiques constituent une énième redite d'un propos qui transcende les spécificités génériques : « *Il n'y a pas d'amour / (Pas vraiment, pas assez) / Nous vivons sans secours, /*

Nous mourrons délaissés. / L'appel à la pitié / Résonne dans le vide, / Nos corps sont estropiés / Mais nos chairs sont avides. / Disparues les promesses / D'un corps adolescent, / Nous entrons en vieillesse / Où rien ne nous attend / Que la mémoire vaine / De nos jours disparus, / Un soubresaut de haine / Et le désespoir nu. » (p.366).

Toute autre stimulation intellectuelle que ces renvois intertextuels au renoncement primordial apparaît artificielle voire hypocrite : « le matérialiste et le teilhardien n'étaient pas d'accord (je pris conscience à ce moment qu'ils devaient se voir souvent, prendre plaisir à cet échange, et que ça pouvait durer comme ça pendant trente ans, sans modification notable, à leur satisfaction commune). [...] Leur petit show, en somme, était bien rodé » (p.94), « Qui le regretterait ? Pas grand monde ; probablement Harry, qui allait se retrouver privé d'entretiens plaisants, balisés, contradictoires sans excès. » (p.185). Seule une répétition monologique prévaut (« Nul ne peut voir par-dessus soi, écrit Schopenhauer pour faire comprendre l'impossibilité d'un échange d'idées entre deux individus d'un niveau intellectuel trop différent. », p.83), seul le partage du renoncement constitue un discours littéraire ou philosophique légitime et pertinent, digne d'un prolongement (« Vivre avilit, notait Henri de Régner ; vivre use, surtout - il subsiste sans doute chez certains un noyau non avili, un noyau d'être ; mais que pèse ce résidu face à l'usure générale du corps ? », p.56). Le triomphe d'un désespoir anonyme et fédérateur outrepassa le bien-fondé d'une singularité artistique : « « Au fond on naît seul, on vit seul et on meurt seul. » Accessible aux esprits les plus sommaires, cette phrase était également la conclusion des penseurs les plus déliés ; elle provoquait en toutes circonstances une approbation unanime, et il semblait à chacun, ces mots sitôt prononcés, qu'il n'avait jamais rien entendu d'aussi beau, d'aussi profond ni d'aussi juste » (p.388).

La dimension métalittéraire de *La possibilité d'une île* expose la finalité du déploiement romanesque houellebecquien : celui-ci s'articule autour d'une immuabilité et d'un mouvement qui, loin de s'exclure, se complètent. D'un côté, les développements favorisés par les récits modélisent et confortent un unique être-au monde dont ils renouvellent la représentation sans jamais en altérer l'essence ; de l'autre, la succession de ces récits corrompt continuellement les rares contrepoints ménagés par ces récits : science, amour, religion... Consciente de la primauté définitive de cette dégradation perpétuelle qui la structure, qu'elle dévoile et qu'elle affirme, l'œuvre exalte alors un second degré dont elle

condamne pourtant les effets ; ce second degré s'avère celui d'une ironie culminante mais également celui d'un niveau de lecture qui s'impose et permet à Daniell de figurer le héraut ultime de son auteur et des ambitions de son geste littéraire mais également des contradictions et des limites inhérentes à ce geste.

c. Au second degré

Tout d'abord, on retrouve dans *La possibilité d'une île* le traitement habituel que Michel Houellebecq réserve à la littérature ainsi que la tonalité ironique qui module ce dénigrement systématique. Cette ironie consacrée à la dévaluation littéraire possède plusieurs déclinaisons dans le roman : tantôt sarcastique (« Il n'empêche que je *connaissais* les classes populaires [...] leur goût pour les chromos alpestres et les collections de grands auteurs reliés en skai. », p.140), tantôt burlesque (« il était à peu près autant à sa place [...] que Samuel Beckett dans un clip de rap. », p.243), tantôt absurde comme lorsque Daniell rédige un poème afin d'exprimer l'insuffisance du langage (« *Contrairement à l'idée requise, / La parole n'est pas créatrice d'un monde* », p.19), elle redouble un dénigrement sur lequel s'accorde l'ensemble des personnages afin de corroborer les opinions du narrateur (« « [...] De toute façon, ce n'était pas un très bon écrivain. » Moi non plus je n'avais jamais supporté ce pseudo-poète médiocre et maniéré, ce malhabile imitateur de Joyce qui n'avait même pas eu la chance de disposer de l'élan qui, chez l'Irlandais insane, permet parfois de passer sur l'accumulation de lourdeur. Une pâte feuilletée ratée, voilà à quoi m'avait toujours fait penser le style de Nabokov. », p.34). La spécificité de l'emploi et l'importance du rôle de l'ironie dans ce roman proviennent du statut singulier de ce narrateur que définit sa fonction d'humoriste ; Daniell s'inscrit ainsi à rebours de la gravité à laquelle invitait les romans précédents comme *Les particules élémentaires* (« L'humour ne sauve pas, l'humour ne sert en définitive à peu près à rien. », p.291) ou d'une sagesse ancestrale que dispensent par exemple les propos de Démocrite retranscrits en ouverture du chapitre 4 (« *Puisque nous sommes des hommes, il convient, non de rire des malheurs de l'humanité, mais de les déplorer.* », p.56). La conception d'une existence supérieure, que concrétise notamment Daniel²⁴, proscrit le rire : « le *rire*, il m'est impossible de l'imiter ; il m'est même impossible d'en imaginer le mécanisme. » (p.60).

Les conséquences de l'humour de Daniell s'avèrent bien désastreuses à l'égard de la valeur littéraire puisque sa dérision perpétuelle contribue à l'extension d'une médiocrité qui rabaisse les réussites artistiques passées : « Jamais, de l'avis général, mon comique ne s'était élevé aussi haut - ou jamais il n'était tombé aussi bas, c'était une variante, mais qui voulait dire à peu près la même chose ; je me voyais fréquemment comparé à Chamfort, voire à La Rochefoucauld. » (p.58), « Shakespeare aurait-il pu produire un tel dialogue ? Aurait-il pu seulement l'imaginer, le triste rustre ? » (p.85), « J'avais quand même écrit un titre original, « Défonçons l'anus des Nègres », dont j'étais assez satisfait : Nègre rimait tantôt avec pègre, tantôt avec intègre ; anus avec lapsus, ou bien cunnilingus [...] dans son article il me compara même à Maurice Scève. » (p.136). C'est d'ailleurs à l'occasion d'un parallèle avec Molière que Daniell finit par confier l'inutilité de sa démarche créatrice au cours d'une occurrence qui remémore les propos tenus dans *Les particules élémentaires* (« On peut envisager les événements de la vie avec humour pendant des années, parfois de très longues années, dans certains cas on peut adopter une attitude humoristique pratiquement jusqu'à la fin ; mais en définitive la vie vous brise le cœur. », p.291) : « Molière œuvrait dans le comique, et c'est toujours le même problème, on finit toujours par se heurter à la même difficulté, qui est que la vie, au fond, *n'est pas* comique. » (p.357). Dans son essai *Houellebecq, la vie absente*, Jean-Noël Dumont résume ainsi l'aporie de l'ironie houellebecquienne : « Sa protestation est une protestation d'esthète qui n'en peut plus de la médiocrité, joue de l'ironie pour tromper son désespoir. Mais l'ironie, comme le montre Kierkegaard, reste au seuil de la décision et la repousse. » (p.78).

Daniell échoue à sublimer son existence : « un homme doté d'un réel tempérament artistique aurait sans doute pu mettre à profit cette solitude, cette beauté. Pour ma part, je me sentais face à l'infini comme une puce sur une toile cirée. » (p.103). Sa sensibilité artistique, que révèle ses inclinaisons littéraires qui rejoignent celles des narrateurs précédents (« Tous les soirs, pour m'endormir, je relisais Agatha Christie, surtout les œuvres du début, j'étais trop bouleversé par ses derniers livres. [...] Nul avant Agatha Christie n'avait su peindre de manière aussi déchirante la tristesse de la décrépitude physique, de la perte progressive de tout ce qui donne sens et joie à la vie ; et nul, depuis lors, n'était parvenu à l'égaliser. », p.137), se limite au désir d'exprimer son malheur : « qui songe encore à l'art lorsque le bonheur est possible ? » (p.164). En dernier lieu, le narrateur accomplit la trajectoire à laquelle l'œuvre le prédestinait puisque le bilan de son existence, qui condense le discours houellebecquien et

ses thématiques caractéristiques, s'avère absolument dénué d'humour : « La vie humaine, ainsi, était organisée de manière terriblement simple [...], une réalité que j'aurais pu exprimer en quelques phrases. La jeunesse était le temps du bonheur, sa saison unique ; menant une vie oisive et dénuée de soucis [...], les jeunes pouvaient se consacrer sans limite à la libre exultation de leur corps. Ils pouvaient jouer, danser, aimer, multiplier les plaisirs. [...] Ils étaient le sel de la terre, et tout leur était donné, tout leur était permis, tout leur était possible. Plus tard, ayant fondé une famille, étant entrés dans le monde des adultes, ils connaîtraient les tracasseries, le labeur, les responsabilités, les difficultés de l'existence ; ils devraient payer des impôts, s'assujettir à des formalités administratives sans cesser d'assister, impuissants et honteux, à la dégradation irrémédiable, lente d'abord, puis de plus en plus rapide, de leur corps ; ils devraient entretenir des enfants, surtout, comme des ennemis mortels, dans leur propre maison, ils devraient les choyer, les nourrir [...] et contrairement à ce qui se passe chez les animaux cela ne durerait pas qu'une saison, ils resteraient jusqu'au bout esclaves de leur progéniture, le temps de la joie était bel et bien terminé pour eux, ils devraient continuer à peiner jusqu'à la fin, dans la douleur et les ennuis de santé croissants, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus bons à rien et soient définitivement jetés au rebut, comme des vieillards encombrants et inutiles. » (p.363).

L'instance narrative de *La possibilité d'une île* synthétise en effet le propos mais également le positionnement de Michel Houellebecq lui-même dans le champ littéraire ; le parallèle tissé avec Honoré de Balzac, dont Daniell s'avère un lecteur assidu (« je me consacrais à la natation et à la relecture de Balzac. », p.81), suggère ce premier rapprochement. Le prisme balzacien permet d'abord au narrateur d'attester une décadence historique (« en comparaison la société balzacienne, issue de la décomposition de la royauté, semble un miracle de charité et de douceur. », p.100) qu'il illustre mieux que quiconque (« Un personnage balzacien venant de gagner son premier million songerait dans la plupart des cas aux moyens de s'approcher du second. [...] Pour ma part je me demandai surtout si je pouvais arrêter ma carrière - avant de conclure que non. Un personnage balzacien, à ce stade, achète un appartement somptueux, qu'il emplit d'objets d'art, et se ruine pour une danseuse. J'habitais un trois pièces banal, dans le XIV^e arrondissement, et je n'avais jamais couché avec une top model - je n'en avais même jamais éprouvé l'envie. », p.32-33). Surtout, l'analogie érige Daniell en véritable vecteur de l'expression directe de son auteur dont il s'approprie la posture caractéristique (« ma vision était celle d'un *observateur acerbe des faits de société*,

d'un balzacien *médium light* », p.142) ainsi que l'autodépréciation artistique attenante (« j'avais choisi un genre limité, qui ne me permettrait pas d'accomplir, dans toute ma carrière, le dixième de ce que Balzac avait pu accomplir en un seul roman. », p.357).

Cette dévaluation résulte bien de l'ironie qui mine l'ambivalence virtuelle du geste houellebecquien : la pratique créative de Daniell cristallise l'aporie à laquelle conduit ce geste. Le narrateur rapporte ainsi la réception d'un sketch qu'il consacre à Jeanne Calment, la doyenne de l'humanité : « j'avais brièvement rendu hommage à Jeanne Calment par le passé, dans un sketch évoquant son *bouleversant témoignage* : « J'ai cent seize ans et je ne veux pas mourir. » Personne n'avait compris à l'époque que je pratiquais l'*ironie du double exact*. » (p.365). La lisibilité de son discours humoristique se révèle donc incertaine. D'un côté, le narrateur indique la résistance dont témoigne sa trajectoire : « Certes Jeanne Calment était morte, Esther avait fini par me quitter et la biologie, plus généralement, avait repris ses droits ; il n'empêche que cela s'était fait malgré nous, malgré moi, malgré Jeanne, nous ne nous étions pas rendus, jusqu'au bout nous avons refusé de collaborer et d'approuver un système conçu pour nous détruire. » (p.365). Il explicite alors la nature de cette résistance qui réside dans le refus de perpétuer le cycle de la souffrance existentielle : « J'avais trahi. J'avais quitté ma femme peu après qu'elle avait été enceinte, j'avais refusé de m'intéresser à mon fils, j'étais resté indifférent à son trépas ; j'avais refusé la chaîne, brisé le cercle illimité de la reproduction des souffrances, et tel était peut-être le seul geste noble, le seul acte de rébellion authentique dont je puisse me prévaloir à l'issue d'une vie médiocre malgré son caractère artistique apparent » (p.364). De l'autre, l'usage mécanique de la tonalité ironique défait immédiatement toute potentielle exemplarité : « La conscience de mon héroïsme me fit passer une excellente après-midi [...] mon héroïsme haineux se mua en auto-apitoiement que l'alcool rendait, au fond, pas si désagréable » (p.365-6). L'ambition de la démarche de Daniell se retrouve donc aussi bien minée de l'intérieur, alors qu'il confesse l'effondrement final de sa résilience (« je me rendis compte aussi, avec un mélange d'effarement et de dégoût [...], que je continuais quand même au fond de moi, et contre toute évidence, à croire en l'amour. », p.372), mais également de l'extérieur puisqu'Esther³¹, dont Daniel²⁵ rapporte le commentaire, achève de déconstruire la prétendue acceptation de Daniell qui « suggérait qu'ils pourraient fréquenter ensemble des boîtes pour couples, tourner des vidéos coquines [...] c'était pathétique, et un peu répugnant. [...] Il s'est humilié... commenta Esther³¹, il s'est vautré dans l'humiliation, et de la manière la plus abjecte. Il est allé jusqu'à proposer de

l'argent, beaucoup d'argent, simplement pour passer une dernière nuit avec elle » (p.396-7). Tandis que chez Philippe Djian un humour inoffensif, fondé par exemple sur des jeux de mots, favorisait la mise en place d'un rapprochement complice, il participe chez Michel Houellebecq à l'édification monologique d'un « *témoignage* » moins « *bouleversant* » que pitoyable.

Les seconds degrés de l'humour et de la représentation se confondent à l'heure d'établir un premier bilan de l'œuvre romanesque houellebecquienne. Écho fictif des limites d'un projet réel, l'humoriste s'affirme comme un véritable clone de son créateur alors que sa trajectoire artistique épouse celle de l'écrivain : cette ultime concordance s'articule autour d'un succès polémique dont le cynisme motive l'emploi regrettable de l'ironie. Postérieur aux succès controversés des deux romans précédents dont les publications respectives demeurent indissociables de multiples controverses précisément rattachées à un niveau de lecture problématique (les détracteurs de l'auteur considéraient que les propos de ses personnages ou de ses narrateurs traduisaient sa véritable pensée), le narrateur de *La possibilité d'une île* suit une évolution aisément attribuable à Michel Houellebecq lui-même : « s'ensuivirent des années peu glorieuses pendant lesquelles je devins de plus en plus méchant [...] ; le succès, dans ces conditions, finit par arriver - d'une ampleur, même, qui me surprit. J'avais commencé par des petits sketches [...], la médiocrité des classes moyennes en général [...]. En résumé, j'étais *un observateur acéré de la réalité contemporaine* ; on me comparait souvent à Pierre Desproges. [...] j'acceptai parfois des invitations dans des émissions de télévision que je choisisais pour leur forte audience et leur médiocrité générale. Je ne manquais jamais de souligner cette médiocrité, subtilement toutefois : il fallait que le présentateur se sente un peu en danger, mais pas trop. En somme, j'étais un *bon professionnel* » (p.24-5). Derrière la notoriété grandissante construite sur un ethos cruel ou encore le caractère sociologique d'un discours critique, la dimension subversive de ce dernier apparaît aussi factice que celle du narrateur de *Plateforme* : le geste littéraire concède alors l'indécence de son opportunisme mercantile. La condamnation qu'il formule demeure superficielle, réduite à celle d'un « *bon professionnel* » qui tire profit de la médiocrité qu'il réprouve, quitte à employer une forme d'expression qu'il réprouve, à l'instar de Michel Houellebecq et du roman : « ce qui m'insupportait de plus en plus, ce n'était même pas mon visage, même pas le caractère répétitif et convenu de certaines mimiques standard que j'étais bien obligé d'employer : ce que je ne parvenais plus à supporter c'était le *rire*, le rire en lui-

même, cette subite et violente distorsion des traits qui déforme la face humaine, qui la dépouille en un instant de toute dignité. Si l'homme rit, s'il est le seul, parmi le règne animal, à exhiber cette atroce déformation faciale, c'est également qu'il est le seul, dépassant l'égoïsme de la nature animale, à avoir atteint le stade infernal et suprême de la *cruauté*. » (p.59). Si l'analogie entre Daniell et l'écrivain peut paraître abusive, elle s'étaye de renvois autobiographiques récents (« Il y eut des plaintes d'associations musulmanes [...] je m'étais retrouvé dans la peau d'un *héros de la liberté d'expression*. », p.46-7) qui accréditent une démarche calculée (« ce ton de burlesque islamophobe léger qui devait plus tard tant contribuer à ma renommée », p.48).

L'inscription dans une veine satyrique d'apparat relève en réalité d'un opportunisme mesquin : « D'un autre côté la reconnaissance artistique, qui permettait à la fois l'accès aux derniers financements publics et une couverture correcte dans les médias de référence, allait en priorité, dans le cinéma comme dans les autres domaines culturels, à des productions faisant l'apologie du mal - ou du moins remettant en cause les valeurs morales qualifiées de *traditionnelles* par convention de langage, en une sorte d'anarchie institutionnelle se perpétuant à travers des minipantonimes dont le caractère répétitif n'émoussait nullement, aux yeux de la critique, le charme, d'autant qu'elle leur facilitait la rédaction de comptes rendus balisés, classiques, mais pouvant se présenter comme innovateurs. » (p.50). L'amalgame entre auteur et narrateur éclaire alors d'une toute autre lumière les sujets de prédilection de Michel Houellebecq : « Il y avait bien sûr les *braves gens*, ceux qui travaillent, qui opèrent la production effective des denrées, ceux aussi qui [...] se sacrifient pour leurs enfants [...]. Ceux-là ne pouvaient, j'ai le regret de le dire, pas constituer un *sujet*. » (p.26). La récupération du caractère transgressif de son discours artistique hantait Philippe Djian ; dans *La possibilité d'une île*, elle représente déjà un fait accompli : « *On est comme tous les artistes, on croit à notre produit*. » (p.135). La diffusion du renoncement houellebecquien, qui s'étoffe de cette nouvelle compromission, s'en trouve naturellement favorisée : « je ne pouvais que leur confirmer leurs premiers soupçons, leur instiller malgré moi une vision désespérée de la vie : non ce n'était pas de la maturité qui les attendait, mais simplement la vieillesse ; ce n'était pas un nouvel épanouissement qui était au bout du chemin, mais une somme de frustrations et de souffrances d'abord minimes, puis très vite insoutenables ; ce n'était pas très sain, tout cela, pas très sain. » (p.28). La dimension métalittéraire du récit se prête particulièrement au dévoilement de la nocivité contagieuse du

geste artistique qui promeut ce discours : « Vincent avait raison : mon récit de vie, une fois diffusé et commenté, allait mettre fin à l'humanité telle que nous la connaissions. Mon *commanditaire*, pour parler en termes mafieux (et il s'agissait bel et bien d'un crime, et même, en termes propres, d'un *crime contre l'humanité*) pouvait être satisfait. [...] C'est à juste titre que Vincent avait cerné en moi les capacités d'un *espion* et d'un *traître*. [...] Je ne ferais d'ailleurs qu'accélérer, en la conceptualisant, une évolution historique inéluctable. » (p.386-387). De même, les modalités rhétoriques habituelles telles que le sabotage des alternatives dénotent une immoralité éhontée : « J'élargissais ensuite mon propos à une attaque en règle contre toutes les formes de rébellion, de combat nationaliste ou révolutionnaire, en réalité contre l'action politique elle-même. [...] ce fut sans nul doute mon plus grand succès critique. » (p.57-8). Glaçant de transparence, le roman opère une ultime déconstruction d'une approche artistique sincère à travers la description par Daniell de l'installation de Vincent.

Dans un premier temps, le narrateur définit cette installation comme « un monument joyeux dont toute larme était absente » (p.145) qui modélise un reflet inversé de son propre travail. Dans un premier temps, la pureté de cette création l'ébranle : « Je me sentais de plus en plus mal à l'aise : on m'avait souvent parlé show-business, plan médias, microsociologie aussi ; mais *art*, jamais, et j'étais gagné par le pressentiment d'une chose nouvelle, dangereuse, mortelle probablement ; d'un domaine où il n'y avait - un peu comme dans l'amour - à peu près rien à gagner, et presque tout à perdre. » (p.144). La confrontation avec cette œuvre authentique conduit d'abord Daniell à expliciter la corrélation entre la diffusion du renoncement qu'il pratique et le succès économique qu'il en retire, en somme à reconnaître sa participation à la négativité qu'il prétend déplorer : « Comme le révolutionnaire l'humoriste assumait la brutalité du monde, et lui répondait avec une brutalité accrue. Le résultat de son action n'était cependant pas de transformer le monde, mais de le rendre plus acceptable en transmuant la violence, nécessaire à toute action révolutionnaire, en *rire* - accessoirement, aussi, de se faire pas mal de thune. En somme, comme tous les bouffons depuis l'origine, j'étais une sorte de *collabo*. J'évitais au monde des révolutions douloureuses et inutiles - puisque la racine de tout mal était biologique, et indépendante d'aucune transformation sociale imaginable ; j'établissais la clarté, j'interdisais l'action, j'éradiquais l'espérance » (p.148). La contemplation artistique paraît pouvoir conduire à une acceptation nécessaire au dépassement.

Mais selon le principe habituel, Vincent dénigre ensuite son propre travail que sa réception critique infantilise : « j'ai lu le mépris dans le regard de la fille qui est venue de la Délégation des arts plastiques [...] j'ai tout de suite compris qu'elle me considérait comme un petit enfant infirme, très malade, et qui ne peut pas vivre. Je ne peux assumer la brutalité du monde ; je n'y arrive tout simplement pas. » (p.148). La remise en question du narrateur s'avère éphémère et, fort d'une information livrée par Vincent lui-même (« Schématiquement, tu as trois grandes tendances. La première, la plus importante, celle qui draine quatre-vingts pour cent des subventions et dont les pièces se vendent le plus cher, c'est le gore en général [...] » », p.138), il songe « vers la fin de la nuit, à l'issue d'une insomnie quasi-totale, à jeter les bases d'un scénario que j'intitulai provisoirement « LES ÉCHANGISTES DE L'AUTOROUTE », et qui devait me permettre de combiner astucieusement les avantages commerciaux de la pornographie et ceux de l'ultraviolence. » (p.150-1). La récupération artistique, que cette ébauche de rédemption rend d'autant plus dramatique, découle donc uniquement d'une responsabilité individuelle : « Ma note d'intention se limitait à une phrase : « Réunir les avantages commerciaux de la pornographie et de l'ultraviolence. » Ce n'était pas une note d'intention, tout au plus un *pitch*, mais c'était bien, m'avait dit mon agent, beaucoup de jeunes réalisateurs procédaient comme ça aujourd'hui » (p.163). La confrontation avec un artiste intègre renforce paradoxalement le cynisme d'un narrateur irrécupérable : « cette pointe contre le retour de l'ordre moral devant, dans mon esprit, me valoir la sympathie de la critique de gauche. » (p.152). L'adoption définitive de ce cynisme le conduit alors au déclin moral que redouble une déchéance physique qui affleure déjà : « je le savais, j'allais me pétrifier complètement. [...] j'étais en train de me recroqueviller comme un vieux singe ; je me sentais amenuisé, amoindri au-delà du possible ; mes marmottements et mes murmures étaient déjà ceux d'un vieillard. [...] à présent j'étais fini, lessivé, inerte. Le pétilllement de curiosité qui subsistait encore dans le regard que je portais sur le monde allait bientôt s'éteindre, et je serais comme les pierres, une vague souffrance en plus. Ma carrière n'avait pas été un échec, commercialement tout du moins ; si l'on agresse le monde avec une violence suffisante, il finit par le cracher son sale fric ; mais jamais, jamais il ne vous redonne la joie. » (p.153).

Aussi bien le narrateur que l'œuvre s'abîment dans une autodépréciation stérile tandis que plane le spectre de la postérité : « je n'étais pas un artiste authentique au sens où pouvait l'être, par exemple, Vincent, parce que je savais bien au fond que la vie n'a rien de drôle mais

j'avais refusé d'en tenir compte, j'avais été un peu une pute quand même, je m'étais adapté aux goûts du public, jamais je n'avais été réellement sincère [...]. Au fond de moi je me rendais bien compte qu'aucun de mes misérables sketches, aucun de mes lamentables scénarios, mécaniquement ficelés, avec l'habileté d'un professionnel retors, pour divertir un public de salauds et de singes, ne méritait de survivre. Cette pensée était, par moments, douloureuse ; mais je savais que je parviendrais, elle aussi, à la chasser assez vite. » (p.196-7). Le roman réaffirme l'incapacité à emprunter une autre voie artistique, affranchie de la négativité du réel, et rappelle ainsi le compromis qui le fonde : « Je me dis que c'était peut-être la vraie nature de l'art que de donner des mondes rêvés, des mondes impossibles, et que c'était une chose dont je ne m'étais jamais approché, dont je ne m'étais jamais senti capable » (p.281). Surtout, la dévaluation qui s'y effectue rejaille sur l'ensemble de la littérature, ici l'ambition humaniste (« ce qu'un auteur pompier du XXe siècle avait cru bon d'appeler la « condition humaine ». », p.298) sur laquelle l'instance narrative calque son rapport avili à la création et à partir de laquelle elle explicite la volonté de propagation qui caractérise le renoncement houellebecquien : « je repensai à la poésie, probablement parce que je venais de revoir Vincent, et que ça me ramenait toujours à une plus claire conscience de mes limites [...]. Il faut dire que je passais à ce moment devant une affiche « poésie RATP », plus précisément devant celle qui reproduisait *L'Amour libre*, d'André Breton, et que quel que soit le dégoût que puisse inspirer la personnalité d'André Breton, quelle que soit la sottise du titre, piteuse antinomie qui ne témoignait, outre d'un certain ramollissement cérébral, que de l'instinct publicitaire qui caractérise et finalement résume le surréalisme, il fallait le reconnaître : l'imbécile, en l'occurrence, avait écrit un très beau poème. Je n'étais pas le seul, pourtant, à éprouver certaines réserves, et le surlendemain, en repassant devant la même affiche, je m'aperçus qu'elle était maculée d'un graffiti qui disait : « Au lieu de vos poésies à la con, vous feriez mieux de nous mettre des rames aux heures de pointe », ce qui suffit à me plonger dans la bonne humeur pendant toute l'après-midi, et même à me redonner un peu de confiance en moi » (p.296-7). Chez Michel Houellebecq, le rapport à l'Art ne supporte définitivement aucune élévation, aussi navrant ce constat s'avère-t-il : « Je ressentis aussitôt une certaine tristesse à constater que je n'avais toujours pas renoncé à être ce que j'avais été, tout au long de ma carrière : une espèce de Zarathustra des classes moyennes. » (p.380-1). *La possibilité d'une île* poursuit alors le développement de cette médiocrité que l'instance narrative houellebecquienne exécère mais dont elle dépend toujours davantage.

On retrouve ainsi la dynamique d'inclusion d'une culture populaire pourtant ostensiblement méprisée : des multiples énumérations de personnalités hétéroclites (« il y avait Karl Lagerfeld, Naomi Campbell, Tom Cruise, Jade Jagger, Björk... », p.40) résultent toujours un imaginaire limité (« les seuls acteurs qu'il connaissait de nom étaient Tom Cruise et Bruce Willis », p.122) et nivelant (« de Keith Richards à Jacques Lacan », p.388) qui traduit la médiocrité intellectuelle contemporaine (« il est vrai que même Bernard Braxène a exposé à Beaubourg. », p.112). Cependant, les conséquences de cette inclusion s'accroissent puisque ces mentions entérinent la dégradation artistique qui structure l'œuvre, ici après la mention par Daniell lui-même de son ton islamophobe : « Lors d'une interview croisée avec Jamel Debbouze [...] Jamel m'avait affranchi dans la loge juste avant l'émission : « Je peux pas t'allumer, mec. On a la même audience. » » (p.48). Elles ne traversent plus simplement le roman : elles le charpentent. Un commentaire du narrateur (« je faisais un peu d'hyperventilation pour me détendre. », p.120) répond par exemple à une citation du Captain Clark, personnage de Star Trek, qui ouvre le chapitre 5 (« *Je me détendis en faisant un peu d'hyperventilation* », p.62). La singularité artistique de l'instance narrative s'en retrouve diluée : « me répétais-je en imitant involontairement l'intonation de Francis Blanche. [...] Avec de Funès, c'était encore pire : [...] j'en avais pour des heures entières, j'étais comme possédé. [...] j'étais dans le même état d'esprit qu'Ophélie Winter. » (p.110-1). Cette instance se voit désormais privée de sa capacité de distanciation habituelle : l'écriture de scénarios s'effectue ainsi dorénavant sans le recul humoristique et critique qui caractérisaient sa pratique dans *Plateforme* (« J'eus un instant l'idée de proposer le rôle principal à Michel Onfray [...]. La production en revint, sagement, à des formules éprouvées, et Jean-Pierre Marielle », p.52). Les mentions de marques défont quant à elles la cohérence tragique des romans précédents : « La fraîcheur des pâturages, les vaches Milka, la neige sur les sommets : un bien bel endroit pour oublier, ou pour mourir. » (p.119). Enfin, elles achèvent de saper la notion de valeur littéraire elle-même : alors que Daniel²⁵ précise que la rédaction des récits de vie s'inspire des notices explicatives de produits électroniques (« ils se reconnaissent d'ailleurs comme principale source d'inspiration stylistique, plus que toute autre production littéraire humaine, « le mode d'emploi des appareils électroménagers de taille et de complexité moyennes, en particulier celui du magnétoscope JVC HR-DV3S/MS » ». p.416), la littérature apparaît définitivement condamnée (« Rien ne subsistait aujourd'hui de ces productions littéraires et artistiques dont l'humanité avait été si fière ; les thèmes qui leur avaient donné naissance avaient perdu toute pertinence, leur pouvoir d'émotion s'était

évaporé. », p.420).

À ce stade du développement de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq, cette dernière énonce avec une transparence totale la déchéance qui paraît appelée à la traverser interminablement ; surtout, elle reconnaît sa responsabilité dans cet avilissement qu'elle entend étendre à l'ensemble des discours littéraires et artistiques. Dans ce qui s'apparente à un ultime sursaut d'intégrité, elle exprime alors un désir d'anéantissement ; celui-ci contredit pourtant ses ambitions initiales.

d. Un suicide sensé

Le roman se conclut en effet sur une volonté d'extinction globale (« je ne ressentais plus en moi aucun désir [...] ; je regrettais, pourtant, que le monde me survive. », p.445) que motive l'ensemble de l'intrigue. Alors que Daniell représente le nouveau parangon houellebecquien d'une humanité malade et dépressive (« Chaque soir, avant de monter sur scène, j'avalais une plaquette entière de Xanax. », p.59, « Je me fais une piqûre le matin, une piqûre le soir, entre les deux je regarde la mer et c'est tout. », p.131, « je commençais à avoir sérieusement envie de m'arracher un ou deux organes, heureusement j'avais pris une dizaine de boîtes de Rohypnol, j'avais prévu large », p.256) à la décadence nonchalante (« dix-huit comprimés d'Atarax n'y changèrent rien, il fallut au bout du compte que je me termine au pastis-Tranxène », p.91, « j'optai pour le pastis-Tranxène », p.92, « un petit Tranxène, et hop. » p.93), toujours aussi impropre à toute transmission (« ses grands-parents l'avaient accueilli et chéri comme une victime, ils avaient été amèrement déçus par l'égoïsme jouisseur et irresponsable de leur fils - c'était du reste celui de toute une génération avant que les choses tournent mal et que l'égoïsme seul demeure, la jouissance une fois envolée [...] c'était une chose que je n'aurais jamais faite pour mon propre fils, la pensée de vivre sous le même toit que ce petit trou du cul m'aurait été insupportable », p.295), la dimension sociologique du récit expose une ambition croissante de stérilisation planifiée : « c'est pendant les mêmes années qu'apparurent en Floride les premières *childfree zones*, résidences de standing à destination de trentenaires décomplexés qui avouaient sans ambages ne plus pouvoir supporter les hurlements, la bave, les excréments, enfin les inconvénients environnementaux qui accompagnent d'ordinaire la *marmaille*. [...] Pour la première fois des gens jeunes,

éduqués, d'un bon niveau socio-économique déclaraient publiquement *ne pas vouloir* d'enfants, ne pas éprouver le désir de supporter les tracas et les charges associés à l'élevage d'une progéniture. » (p.65-6). La suppression de l'espèce s'apparente ainsi à l'unique horizon responsable : « « Jusqu'à quand se perpétueront les conditions du malheur ? » s'interroge la Soeur suprême dans sa *Seconde Réfutation de l'humanisme*. « Elles se perpétueront, répond-elle aussitôt, tant que les femmes continueront d'enfanter. » » (p.411).

Cette humanité déclinante s'avère précisément gangrénée par le renoncement houellebecquien dont elle adopte l'ensemble des caractéristiques et en particulier son désir d'extension : « Refuser de faire quelque chose parce qu'on l'a déjà fait [...] vous plonge dans un ennui pesant qui finit par se transformer en une amertume atroce, accompagnée de haine et de rancœur à l'égard de ceux qui appartiennent encore à la vie. » (p.194). L'extinction apparaît souhaitable pour une espèce que seule unit encore son désabusement (« le propriétaire de la Mercedes SL était lui aussi un *loser*, presque un compagnon d'infortune, et il tenta à ce moment d'établir une complicité masculine, m'offrit une bière, puis une seconde », p.103, « « Ce n'est plus tellement facile d'avoir des relations, à partir d'un certain âge, je trouve... [...] À partir d'un certain âge, la vie devient administrative - surtout. » [...] ce qu'il venait de dire, surtout, était d'une véracité écrasante », p.143) et son acceptation de la médiocrité (« Il était sans doute parfaitement incompetent dans ce domaine, comme dans tous les autres, s'était habitué à obtenir de mauvais résultats et pensait qu'il en serait toujours ainsi, que tout le monde autour de lui s'était habitué à ce que les résultats soient mauvais ; lui aussi devait approcher les soixante-cinq ans, et ne plus attendre grand-chose de la vie. », p.247).

Surtout, cette extinction figure une dernière issue à l'accentuation du renoncement et au figement qui en résulte. Conséquence d'un parcours décevant dans *Les particules élémentaires* ou *Plateforme*, ce renoncement s'assimile en effet davantage à une donnée de départ dans *La possibilité d'une île* : « J'avais ainsi consommé, avec joie [...] puis peu à peu je m'étais lassé, et j'avais compris que ma vie, sans ce soutien quotidien de plaisirs à la fois élémentaires et renouvelables, allait cesser d'être simple. » (p.33), « Pendant la première partie de sa vie, on ne se rend compte de son bonheur qu'après l'avoir perdu. Puis vient un âge, un âge second où l'on sait déjà, au moment où l'on commence à vivre un bonheur, que l'on va, au bout du compte, le perdre. » (p.161). Pour autant, le relativisme (« je savais que la

plupart des gens naissent, vieillissent et meurent sans avoir connu l'amour. », p.162) et la lucidité qui en résultent, bien qu'exacerbés, n'apportent toujours aucune consolation, aucune délivrance effectives : « je n'aurais pas pu de toute façon tenir très longtemps dans ces conditions [...] cette constatation ne diminuait d'ailleurs en rien mon chagrin, parce qu'au point où j'en étais je n'avais plus d'autre issue que de souffrir jusqu'au bout [...] jamais non plus je n'avais ressenti avec autant d'évidence que les relations humaines naissent, évoluent et meurent de manière parfaitement déterministe, aussi inéluctable que les mouvements d'un système planétaire, et qu'il est absurde et vain d'espérer, si peu que ce soit, en modifier le cours. » (p.336). Le roman (et à travers lui l'œuvre) se condamne au ressassement de l'unique vérité houellebecquienne, indifférente à toute évolution intellectuelle ou psychologique, inapte à toute application pratique et bénéfique : « Je m'imaginai alors - et quinze ans plus tard j'y repensais encore avec honte, avec dégoût - je m'imaginai qu'à partir d'un certain âge le désir sexuel disparaît, qu'il vous laisse relativement tranquille. Comment avais-je pu, moi qui me prétendais un esprit acéré, caustique, comment avais-je pu former en moi une illusion aussi ridicule ? Je connaissais la vie, en principe, j'avais même lu des livres ; et s'il y avait un sujet simple, un sujet sur lequel, comme on dit, *tous les témoignages concordent*, c'était bien celui-là. Non seulement le désir ne disparaît pas, mais il devient avec l'âge de plus en plus cruel, de plus en plus déchirant et insatiable [...]. Voilà la vérité, voilà l'évidence, voilà ce qu'avaient, inlassablement, répété tous les auteurs sérieux. » (p.293-4).

L'aporie houellebecquienne paraît alors indépassable : aussi pathétique son énonciation puisse-t-elle se révéler (« j'avais horriblement envie de leur dire que je *voulais*, moi aussi, entrer dans ce monde, m'amuser avec eux, aller jusqu'au bout de la nuit ; j'étais prêt à les *implorer* de m'emmener. Puis, accidentellement, j'aperçus mon visage se reflétant dans une glace, et je compris. J'avais la quarantaine *bien sonnée* ; mon visage était soucieux, rigide, marqué par l'expérience de la vie, les responsabilités, les chagrins [...] ; j'étais condamné. » p.291-2), elle demeure l'unique modalité de transmission : « Les hommes ont beau être malheureux, atrocement malheureux, ils s'opposent de toutes leurs forces à ce qui pourrait changer leur sort ; ils veulent des enfants, et des enfants semblables à eux, afin de creuser leur propre tombe et de perpétuer les conditions du malheur. » (p.249). En conséquence, et bien que les personnages secondaires, comme Isabelle, conservent l'apanage du suicide et que la narration se refuse encore cette échappatoire à laquelle elle aspire pourtant (« je savais bien qu'en ce qui me concerne tout était terminé [...], j'étais sur le départ maintenant, il fallait

mettre un terme, il fallait conclure », p.372) et à laquelle une forme d'existence supérieure la prédestine, ici alors que Daniell¹⁷ mentionne la disparition des « *capacités érectiles de la verge* » (p.98) qui affectent Daniell (« *Lorsque celles-ci disparaissaient de manière irrémédiable, le suicide intervenait en général dans les deux semaines.* », p.98), cette tentation, que les récits théoriques révoquaient fermement, semble vouée à se concrétiser tandis que la description de l'humanité dévoile un désir d'extinction toujours plus affirmé : « le taux de morts volontaires, pudiquement rebaptisées *départs* par les organismes de santé publique, avoisinait les 100% [...] le développement de l'euthanasie provoquée - ou, de plus en plus souvent, librement consentie » (p.87-8). Le roman suivant, où l'euthanasie se trouve au cœur de l'intrigue et où Michel Houellebecq met en scène sa propre mort, matérialise la nécessité d'un effacement.

IV. La mort en vain : *La carte et le territoire*

À de nombreux égards, *La carte et le territoire* s'apparente à l'accomplissement littéraire d'un désir d'évanouissement ; alors que le roman renoue avec une narration externe, Jed, le personnage principal, témoigne de la viabilité d'un renoncement positif que l'œuvre s'employait pourtant à récuser. Si, dans un premier temps, Jed apparaît comme une nouvelle incarnation de son auteur, son développement coïncide en réalité avec un véritable dédoublement : la matérialisation littérale de Michel Houellebecq, sous les traits d'un personnage secondaire que côtoie Jed, conduit à la mise à mort que le développement romanesque et *La possibilité d'une île* préconisaient. Les conséquences de cette dernière s'avèrent cependant moins définitives qu'escomptées.

a. Scinder en deux : Michel et Jed

Nouveau personnage artiste, à l'instar de Daniell, Jed s'assimile d'abord à un énième clone de Michel Houellebecq dont il adopte la démarche créative. Dans la temporalité du roman, sa production se divise en trois parties : une série de tableaux consacrée à la représentation de différents métiers ; une série de photographies de cartes Michelin en vue d'une exposition intitulée « La carte est plus intéressante que le territoire » ; une série de vidéos dont le

montage accéléré dévoile la déliquescence de différentes compositions. Chacune de ces différentes périodes créatives renvoie à une dimension de l'œuvre dans laquelle elle s'inscrit. Les tableaux témoignent de sa composante historique et sociologique ainsi que de la fonction mémorielle caractéristique depuis *Les particules élémentaires* : « Des historiens d'art [...] notèrent plus tard que cette première vraie réalisation de Jed se présentait déjà [...] comme un *hommage au travail humain*. » (p.49), « il se mit à parler de ses tableaux, de ce travail qu'il avait entrepris il y a une dizaine d'années déjà, de sa volonté de décrire, par la peinture, les différents rouages qui concourent au fonctionnement d'une société. » (p.206). Les photographies évoquent quant à elles la composition singulière des paragraphes houellebecquiens, construits sur un changement d'échelle et un effet de zoom (nous avons mentionné l'analyse de Bruno Viard au sujet de ces deux procédés) : « Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance » (p.63). Enfin et surtout, les vidéos modélisent l'effacement de l'espèce auquel le roman précédent conviait : « Vers la même époque il commença à filmer des photographies de toutes les personnes qu'il avait pu connaître [...]. Il les assujettissait sur une toile [...] et les filmait juste devant lui, laissant cette fois opérer la dégradation naturelle. Soumises aux alternances de pluie et de lumière solaire, les photographies se gondolaient, pourrissaient par places, puis se décomposaient en fragments, et étaient totalement détruites en l'espace de quelques semaines. » (p.411-2).

Jed concrétise en effet les différentes inclinations de l'instance narrative houellebecquienne, aussi bien à l'échelle de l'œuvre (son exposition donne par exemple corps à une réflexion de Daniell : « Sur une carte au 1/200000e, en particulier sur une carte Michelin, tout le monde a l'air heureux », p.244) que celle du roman : le plaisir qu'il manifeste pour la conduite (« il avait été séduit par la rigueur et la précision des assemblages métalliques, le claquement doux des portières au moment où il les refermait [...] cette voiture était décidément parfaite. », p.244) traduit par exemple la fascination du narrateur externe pour les routes françaises que Jed arpente tout au long du récit (« Vers onze heures ils s'engagèrent sur l'autoroute A20, une des plus belles autoroutes de France, une de celles qui traversent les paysages ruraux les plus harmonieux » p.51). Cette concordance unit bien le personnage et l'écrivain tandis que Michel Houellebecq, qui s'exprime désormais directement en tant que personnage du roman, célèbre l'industrie contemporaine et le bonheur qu'elle peut offrir : « Dans ma vie de

consommateur, dit-il, j'aurai connu trois produits parfaits : les chaussures Paraboote Marche, le combiné ordinateur portable - imprimante Canon Libris, la parka Camel Legend. Ces produits je les aimés, passionnément, j'aurais passé ma vie en leur présence, rachetant régulièrement, à mesure de l'usure naturelle, des produits identiques. Une relation parfaite et fidèle s'était établie, faisant de moi un consommateur heureux. » (p.166). Par la suite, Jed se révèle aussi fidèle que l'auteur à ses propres objets de prédilection : « au volant de son SUV électrique Audi - il avait changé trois fois de voiture au cours des vingt dernières années, mais était resté fidèle à la marque au volant de laquelle il avait connu ses premières vraies joies automobiles. » (p.399). *La carte et le territoire* se distingue alors par une absence notable d'ironie que cristallise la mention de ces produits manufacturés : si les descriptions conservent leur précision technique caractéristique (« Dotée d'un moteur de seize cylindres en W d'une puissance de 1001 chevaux, complété par quatre turbopropulseurs, elle passait de 0 à 100 km/heure en 2,5 secondes et atteignait une vitesse de pointe de 407 km/heure. », p.194), les détails triviaux habituels (prix, slogan) manquent. De plus, l'efficacité de ces produits sert l'ambition créatrice de Jed : « il fit l'acquisition d'un dos Betterlight 6000-HS, qui permettait la capture de fichiers 48 bits RGB dans un format de 6000 x 8000 pixels. » (p.60), « il utilisait presque toujours un Schneider Apo-Sinar, qui présentait l'étonnante particularité d'ouvrir à 1,9 tout en atteignant une focale maximale de 1200 mm en équivalent 24 x36. » (p.408).

Cette inhabituelle absence d'ironie permet précisément un accomplissement artistique ambitieux et enfin apaisé. Alors que les deux personnages se rapprochent au fil de l'intrigue (« sa relation avec Houellebecq n'en était pour lui qu'à ses débuts, il avait toujours en tête l'idée qu'ils étaient appelés à se revoir, de nombreuses fois, et peut-être à devenir *amis* », p.334) et que Jed semble influencé par Michel Houellebecq (« Il n'avait jamais manifesté le moindre intérêt pour la nature ; mais en vieillissant, qui sait ? Lui-même, en rendant visite à Houellebecq, avait constaté qu'il commençait à apprécier la campagne [...] même après leur dernière rencontre il sentait qu'il avait encore beaucoup de choses à lui dire, et à entendre de lui en réponse. », p.333-5), cette relation préfigure d'abord une nouvelle relation d'autorité, symbole de l'hégémonie du discours de l'auteur ; pourtant, c'est bien Jed qui propose une réalisation véritablement effective car dénuée d'autodérision du programme houellebecquien. S'il précipite la dégénérescence qui hante l'œuvre depuis son origine (« Afin d'accélérer le processus de décomposition, il les aspergeait d'acide sulfurique dilué. [...] le résultat est bien

différent d'un simple accéléré, en cela que le processus de dégradation, au lieu d'être continu, se produit par paliers, par secousses brusques. [...] Les figurines étaient plus résistantes, et il dut, pour accélérer leur décomposition, utiliser de nouveau ses bonbonnes d'acide. » (p.409-412), il fait également preuve d'un détachement nouveau (« « Je veux rendre compte du monde... Je veux simplement *rendre compte du monde...* » », p.406) ; il matérialise alors l'extinction humaine sans faire preuve de l'amertume railleuse qui caractérisait *La possibilité d'une île* (« cette sensation d'ironie légère qu'ils éprouvent à voir des forêts denses [...] gagner rapidement du terrain sur les anciens complexes industriels. », p.419) : « ces longs plans hypnotiques où les objets industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales. Parfois ils donnent l'impression de se débattre, de revenir à la surface ; puis ils sont emportés par une vague d'herbe et de feuilles, replongent au sein du magma végétal en même temps que leur superficie se délite » (p.410-1). Le récit s'achève alors sur une contemplation sereine du délitement : le constat de l'effondrement conserve sa neutralité (« Jed avait été impressionné à l'époque par la densité menaçante des forêts qui, après un siècle d'inactivité à peine, entouraient les usines. [...] Ces colosses industriels [...] étaient maintenant rouillés, à demi effondrés, et les plantes colonisaient les anciens ateliers, s'insinuaient entre les ruines qu'elles recouvraient peu à peu d'une jungle impénétrable. », p.413) et l'effondrement final de toute résistance s'énonce sans émotion, sans l'espoir paradoxalement nocif qui définit le renoncement houellebecquien (« les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées des plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que les herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. », p.414).

Au cours d'un revirement inattendu qui tient du sursaut salvateur, l'œuvre ménage finalement la possibilité d'un renoncement positif ; cependant, contrairement aux narrateurs de Philippe Djian qui attestaient l'accessibilité d'une vertu dont la démonstration justifiait la conception et le déroulement des récits, la caractérisation de Jed contredit la connaissance romanesque houellebecquienne que *La carte et le territoire* approfondit pourtant. Les personnages secondaires, dont le vieillissement demeure mentionné par une narration externe (« Anthony avait un peu forci depuis leur dernière visite, c'était sans doute inévitable, la sécrétion de

testostérone diminue avec l'âge, le taux de masse grasseuse augmente, il abordait l'âge critique. », p.83) qui s'emploie à subvertir les métaphores poétiques traditionnelles (« Cette magnifique fleur de chair avait commencé de se faner ; et la dégradation, maintenant, allait s'accélérer. », p.240), confortent l'inéluctabilité d'un renoncement qui oscille toujours entre ressentiment (« la rancune évidente de Georges s'adressait, aussi, aux bourrelets naissants d'Anthony », p.85) et fatalisme (« son attitude épuisée, résignée, d'homme qui connaît la vie, et ne se fait plus trop d'illusions sur elle » (p.307-8). Dans la continuité de *La possibilité d'une île*, la tentation du suicide ressurgit et semble cette fois promise au personnage principal : la trajectoire du père de Jed souligne l'imminence d'une évolution du propos de l'œuvre à ce sujet. Celui-ci s'avère en effet d'abord opposé à cette échappatoire en dépit de sa conscience du caractère nécessairement décevant de l'existence : « Je sais qu'elle n'était pas satisfaite de notre vie, reprit-il ; mais est-ce que c'est une raison suffisante pour mourir ? Moi non plus je n'étais pas satisfait de ma vie, je t'avoue que j'espérais autre chose de ma carrière d'architecte que de construire des résidences balnéaires à la con pour des touristes débiles, sous le contrôle de promoteurs foncièrement malhonnêtes et d'une vulgarité presque infinie ; mais bon, c'était le travail, les habitudes... » (p.208). Mais tandis que cette déception s'enracine dans le contexte économique qui pétrit l'ensemble des romans houellebecquiens (« mais il a fallu travailler, les autres aussi, nous sommes entrés dans de gros cabinets d'architectes, et la vie est tout de suite devenue beaucoup moins amusante. », p.216) dont la cohérence se fonde précisément sur le sabotage des alternatives, comme le communisme, déjà discrédité dans *Plateforme* à l'occasion d'une occurrence extrêmement similaire (« c'est ce qui fait d'ailleurs que le communisme a échoué : dès qu'on a supprimé l'aiguillon financier les gens ont cessé de travailler, ils ont saboté leur tâche, l'absentéisme s'est accru dans des proportions énormes ; jamais le communisme n'a été capable d'assurer la production et la distribution des biens les plus élémentaires. », p.215), la négativité et l'amplitude de cette cohérence finissent par conduire au renoncement à la vie dont l'œuvre devait pourtant précisément garantir alors que le déclin physique du père de Jed (« Son cancer du rectum avait connu une aggravation subite, il avait des *pertes de matière* maintenant avait-il annoncé avec une délectation masochiste », p.204) motive sa décision mortifère (« est-ce que c'était une vie, d'être constamment sous l'emprise de morphine ? », p.332).

Alors que la destinée de Jed, de son propre aveu, semble toute tracée (« Avoir ses deux parents suicidés, poursuivit Jed [...] vous mettait forcément dans une position vacillante, inconfortable », p.332) et que l'ensemble de sa famille, jusqu'à sa grand-mère, manifeste un désir de disparition (« elle se rapprochait d'une attente d'abord résignée puis impatiente de la mort », p.394), celui-ci récuse un discours qui unifie donc désormais l'intégralité des personnages de l'œuvre à son exception près comme en témoigne sa réflexion qui succède à la question rhétorique de son père au sujet de la morphine : « À vrai dire Jed pensait que oui, que c'était même une vie particulièrement enviable, sans soucis, sans responsabilités, sans désirs ni craintes, proche de la vie des plantes » (p.332). Il échappe ainsi au mouvement de dégradation qui structure le déploiement romanesque houellebecquien et poursuit son développement alors que le cynisme économique corrompt l'altruisme raisonné que revêtait l'extinction dans *La possibilité d'une île* : « Une euthanasie était facturée en moyenne cinq mille euros, alors que la dose létale de pentobarbital de sodium revenait à vingt euros, et une incinération bas de gamme sans doute pas bien davantage. Sur un marché en pleine expansion [...] ils devaient, en effet, *se faire des couilles en or*. » (p.365). Jed échappe en réalité à la négativité du déterminisme houellebecquien dans son intégralité, à commencer par la conception haineuse de la notion de filiation : bien que sa naissance engendre une nouvelle résignation (« pour son père, avoir un enfant avait signifié la fin de toute ambition artistique, et plus généralement l'acceptation de la mort, comme pour beaucoup de gens sans doute mais dans le cas de son père plus particulièrement. », p.242-3), les échanges entre père et fils se démarquent par leur sincérité et leur attrait (ces discussions altèrent ainsi leur perception du temps : « Jed jeta un coup d'oeil à sa montre : quatre heures du matin. », p.222) ainsi que leur bienveillance comme l'illustre le pieux mensonge de Jed, ému par une confession de son père au sujet des nids, désespérément vides, qu'il construisait autrefois pour les hirondelles (« C'était faux, il n'avait rien lu de tel, mais son père parut instantanément soulagé et se calma aussitôt. », p.211). La transmission s'avère bien plus équilibrée que d'ordinaire (« Jamais il ne l'avait entendu parler ainsi [...] il venait de revivre, pour la dernière fois, l'espérance et l'échec qui formaient l'histoire de sa vie. », p.221) de même que le traditionnel bilan rétrospectif, en dépit d'un insuccès manifeste, se révèle étonnamment empathique (« Il termina la bouteille de vin avant de se replonger dans les projets de son père, sentant que l'exercice allait être de plus en plus déprimant. De fait, au fur et à mesure de ses échecs successifs, l'architecte Jean-Pierre Martin s'était livré à une fuite en avant dans l'imaginaire [...]. Au fond, se dit tristement Jed en refermant le dossier, son père n'avait jamais cessé de

vouloir bâtir des maisons pour les hirondelles. », p.392-3).

Plus largement, Jed s'affranchit des contraintes auxquelles les autres personnages se trouvent soumis comme le passage du temps : sa propre dégradation physique, bien que clairement évoquée (« ce fut comme si les enveloppes du temps se refermaient sur lui avec un bruit mat ; il était encore jeune, se dit-il, il n'avait encore vécu que la première moitié de son déclin. », p.387), n'occasionne chez lui aucune souffrance physique ou morale (« il prit conscience qu'il venait lui-même d'avoir soixante ans. C'était surprenant : il n'avait pas conscience d'avoir vieilli à ce point. [...] Certes ses cheveux avaient blanchi, son visage s'était creusé de rides ; mais tout cela s'était fait insensiblement, sans que rien ne vienne le confronter directement avec les images de sa jeunesse. », p.397-8) ; son rapport à l'enfance est exempt de la nostalgie douloureuse coutumière (« quelques vacances d'été dont il ne gardait aucun souvenir précis », p.386) ; ouverte avec Olga, la fermeture de la parenthèse dorée, dont le narrateur expose immédiatement la finitude (« jeune couple [...] encore dans la première phase de leur amour - et de ce fait promis à s'émerveiller de tout, dans l'espoir de se constituer une réserve de *beaux souvenirs* qui leur serviraient au moment d'aborder les années difficiles », p.93), affecte le personnage secondaire et non le personnage principal qui ne subit pas la désillusion (« Elle était jeune, ou plus exactement elle était *encore jeune*, elle s'imaginait encore que la vie offre des possibilités variées, qu'une relation humaine peut connaître au cours du temps des évolutions successives, contradictoires. », p.101).

Si, à l'instar des premiers narrateurs ou personnages principaux, l'inaptitude sociale caractérise Jed (« Il aurait fallu le prendre par les mains, lui toucher l'épaule ou quelque chose, mais comment faire ? Il n'avait jamais fait ça. », p.208, « son manteau jurait vraiment avec le *dress code* », p.231-2), sa propre distanciation le préserve de la souffrance : « Le temps, beau et calme, ne favorisait pas l'apparition des sentiments appropriés. Il aurait pu interrompre le processus de déliaison, se jeter à ses pieds, la supplier de ne pas prendre cet avion ; il aurait probablement été écouté. Mais que faire ensuite ? Chercher un nouvel appartement [...] ? Annuler le déménagement prévu pour le lendemain ? C'était possible, les difficultés techniques n'étaient pas énormes. [...] Jed n'eut aucune réaction quand Olga, après un dernier baiser, se dirigea vers la zone de contrôle des passeports, et ce n'est qu'en rentrant chez lui [...] qu'il comprit qu'il venait, presque à son insu, de franchir une nouvelle étape dans le déroulement de sa vie. » (p.102-3). Héros autonome, Jed contrecarre le

programme de la narration externe qui, en retour, souligne son inhumanité (« c'en était à se demander s'il appartenait au genre humain. », p.61) que la relation avec Olga révèle (« Oui, le choix d'Olga était étonnant, et Jed s'en serait certainement étonné si sa nature lui avait permis de s'étonner de ce genre de choses, ou même de les remarquer. », p.71) et proclame mécaniquement la tragédie de l'irréversibilité dont Jed s'extirpe pourtant : « Olga était douce, elle était douce et aimante, Olga l'aimait, se répéta-t-il en même temps qu'il réalisait que plus rien n'aurait lieu entre eux [...] la vie vous offre une chance parfois se dit-il mais lorsqu'on est trop lâche ou trop indécis pour la saisir la vie reprend ses cartes, il y a un moment pour faire les choses et pour entrer dans un bonheur possible, ce moment [...] ne se produit qu'une fois et une seule, et si on veut y revenir plus tard c'est tout simplement impossible, il n'y a plus de place pour l'enthousiasme, la croyance et la foi, demeure une résignation douce, une pitié réciproque et attristée » (p.242).

Alors qu'il s'émancipe donc de l'instance narrative houellebecquienne, de sa logique et de son pessimisme, Jed évoque le Michel du roman *Les particules élémentaires*, autre contrepoint de l'œuvre que fragilisait cependant la trajectoire de son pendant, Bruno, dans le récit en question. Comme lui, après une rupture amoureuse volontaire, Jed se voue entièrement à ses travaux (« Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait vite se confondre avec *l'ensemble de sa vie*) à l'art, à la production de représentations du monde », p.37) ; comme lui, il échappe au principal écueil qui mine les existences fictives des autres personnages, à savoir la vaine poursuite du bonheur (« il avait *produit une œuvre* comme on dit, sans davantage rencontrer, ni même envisager le bonheur. », p.233). À travers le développement de Jed, Michel Houellebecq élabore ainsi une alternative enfin viable sur la durée : malgré la reconnaissance de ses pairs (« « Toi, tu as la vocation d'artiste, tu en veux vraiment... [...] tu as la volonté de faire quelque chose, tu as une ambition énorme [...] » », p.56), malgré la réussite économique (Jed indique lui-même en fin d'œuvre être côté à « neuf cent mille euros », p.352), Jed invalide le propos du roman précédent et s'extrait de l'engrenage funeste du succès commercial et du désir en général (« délivré de tout joug financier, [...] il allait maintenant quitter ce monde dont il n'avait jamais véritablement fait partie, ses rapports humains déjà peu nombreux allaient un par un s'assécher et se tarir, il serait dans la vie [...] paisible et sans joie, définitivement neutre. », p.260). Davantage encore, il exprime l'incompatibilité fondamentale entre prétention artistique et considération pécuniaire : « il comprit qu'il en avait fini avec la photographie d'objets [...]. Comme si le

fait qu'il en soit venu à photographier ces objets dans un but purement professionnel, commercial, invalidait toute possibilité de les utiliser dans un projet créateur. » (p.49-50).

Ainsi, Jed déjoue l'ensemble des attentes auxquelles les récits précédents accoutumaient. Le spectre de la récupération artistique plane pourtant sur lui : le directeur de Michelin s'applique ainsi à profiter de l'exposition afin que sa réussite rejaillisse sur sa propre marque (« se félicitant bruyamment de la « fin du malentendu entre Michelin et le monde de l'art ». », p.81). Plus largement, le roman dépeint l'immoralité et la médiocrité du milieu artistique contemporain au travers de figures populaires comme Frédéric Beigbeder dont la présence sous forme de personnage secondaire dans le récit condense à elle seule l'ensemble des procédés employés par Michel Houellebecq pour broser le portrait d'une époque désertée par toute autre valeur que celle de l'argent. Dégradant le statut d'écrivain (« Beigbeder était l'un des people les plus courtisés de Paris », p.73), tournant en dérision les notions d'ambition et de transgression littéraires (« J'aurais voulu être un artiiiiiste / Pour avoir le monde à refaire / Pour pouvoir être un anarchiste / Et vivre comme un millionnaire !.. », p.75), le personnage de Frédéric Beigbeder s'évertue à entraîner Jed dans sa déchéance artistique : « S'embrouillant un peu, Jed finit par lâcher que oui, dans un sens, on pouvait dire qu'il était *artiste*. « Ha ha haaa ! », l'écrivain partit d'un éclat de rire exagéré [...]. « Mais oui, bien sûr, il faut être *artiste* ! La littérature, comme plan, c'est complètement râpé ! Pour coucher avec les plus belles femmes, aujourd'hui, il faut être *artiste* ! Moi aussi, je veux devenir *ar-tis-te* ! » » (p.74). De façon générale, Jed renvoie les autres personnages, consacrés au service de l'économie, à leur vacuité constitutive (« Je suis désolée, je ne parle que de business, alors que vous êtes artiste... », p.66) et leur bassesse intrinsèque (« l'agent immobilier trapu fut saisi d'une véritable transe lorsqu'il apprit que Jed était artiste. C'était la première fois, s'exclama-t-il, qu'il avait l'occasion de vendre un *atelier d'artiste* à un *artiste* ! [...] et comment faire n'est-ce pas je ne peux pas aller contre la vérité du marché ce n'est pas mon rôle », p.16). Il est l'exception qui contredit la règle : « « Je suis content que tu sois autonome, répondit son père. J'ai connu plusieurs types, dans ma vie, qui voulaient devenir artistes et qui étaient soutenus par leurs parents ; aucun n'a réussi à percer. C'est curieux, on pourrait croire que le besoin de s'exprimer, de laisser une trace dans le monde, est une force puissante ; et pourtant en général ça ne suffit pas. Ce qui marche le mieux, ce qui pousse avec la plus grande violence les gens à se dépasser, c'est encore le pur et simple besoin d'argent. » (p.43).

Pourtant, cerné de tels contemporains, Jed paraît dans un premier temps lui aussi condamné à se trouver absorbé par la mécanique du succès : c'est ce qu'implique par exemple en apparence une entrevue avec Patrick Forestier, directeur de la communication chez Michelin. Ce dernier cristallise l'ensemble des tares du milieu entrepreneurial moderne que critique l'œuvre : il s'exprime dans le jargon anglophone habituellement raillé (« *We are a team* », p.88, « C'était win-win entre nous, win-win absolument. », p.107) et son cynisme hypocrite (« Nous pourrions, d'autres le feraient, donner un coup de pouce sur les prix ; nous ne le ferons pas. », p.88) s'avère aussi bien souligné par la narration (« Il lui laissa le temps de mesurer la hauteur de vues qui présidait à cette décision commerciale », p.89) que par son attitude (« Il sembla sombrer dans une méditation accablée sur cet argent si sottement évaporé », p.89) tandis qu'il se révèle insensible aux préoccupations esthétiques qu'il dénigre (« En ce qui concerne vos... (il chercha le mot approprié), en ce qui concerne vos *oeuvres* », p.89). À l'issue de leur échange, Jed semble devenu l'énième victime de l'inévitable récupération capitaliste : « Les études de Jed avaient été purement littéraires et artistiques, et il n'avait jamais eu l'occasion de méditer sur le mystère capitaliste par excellence : celui de la *formation du prix*. [...] Voilà, ça y était, maintenant : il connaissait son *prix sur le marché*. » (p.91). Il dénoterait alors aussi bien le prosaïsme désespérant de son époque (« c'est une des tendances. Retour à la peinture, ou à la sculpture, enfin retour à l'objet. Mais, à mon avis, c'est surtout pour des raisons commerciales. Un objet, c'est plus facile à stocker et à revendre qu'une installation, ou qu'une performance. », p.145) que la corruptibilité immanente à son espèce ; tandis que le narrateur externe s'emploie à développer cette dernière, le renoncement houellebecquien articule toujours problématiques contemporaines et intemporelles autour d'une objectivité feinte, attribuée aux personnages, ici le père de Jed : « L'idée fondamentale des préraphaélites, c'est que l'art avait commencé à dégénérer juste après le Moyen-Âge, que dès le début de la Renaissance il s'était coupé de toute spiritualité, de toute authenticité, pour devenir une activité purement industrielle et commerciale, et que les soi-disants *grands maîtres* de la Renaissance - que ce soit Botticelli, Rembrandt ou Léonard de Vinci - se comportaient en réalité purement et simplement comme les chefs d'entreprises commerciales ; exactement comme Jeff Koons ou Damien Hirst aujourd'hui [...] Gropius, lorsqu'il a fondé le Bauhaus, était exactement sur la même ligne [...] il déclare vouloir dépasser l'opposition entre l'art et l'artisanat, proclame le droit à la beauté pour tous [...]. Mais peu à peu, à mesure que le Bauhaus s'est rapproché de l'industrie, il est devenu de plus en plus fonctionnaliste et productiviste [...] et au moment où l'institut a été fermé par Goering il était de toute façon

entièrement passé au service de la production capitaliste. » (p.220).

C'est donc autant de son temps que de son humanité que Jed se défait tandis qu'il adopte un renoncement véritablement positif, un détachement bénéfique et moral, similaire en pratique à celui des narrateurs écrivains de Philippe Djian au moment de conserver leur intégrité artistique : alors que la récupération de son travail paraît entérinée, inscrite dans un mouvement supérieur (« depuis longtemps le marché de l'art est dominé par les hommes d'affaires les plus riches de la planète. Et aujourd'hui pour la première fois ils ont l'occasion, en même temps qu'ils achètent ce qui est le plus à l'avant-garde dans le domaine esthétique, d'acheter un tableau qui les représente eux-mêmes. », p.200), il clôt soudainement sa période picturale. Son galeriste, Franz, qui lui transmet la demande de riches industriels, pressent immédiatement sa résolution : « Ne réponds pas, ce n'est pas la peine, je sais exactement ce que tu vas dire. Tu vas demander à réfléchir ; et dans quelques jours tu vas m'appeler pour dire que tu refuses. Et puis tu vas arrêter. Je commence à te connaître, tu as toujours été comme ça » (p.202). Contrairement aux autres personnages de l'œuvre, Jed interprète les signes avant-coureurs et infléchit ses agissements en fonction : « une pluie fine et glaciale se mit à tomber brusquement, comme un avertissement » (p.198). De façon extrêmement symbolique, Jed s'interrompt non seulement avant de devenir un véritable artiste de commande mais également avant d'achever sa toile « Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art », à propos desquels le narrateur externe indique : « Au classement *ArtPrice* des plus grosses fortunes artistiques, Koons était numéro 2 mondial ; depuis quelques années Hirst, de dix ans son cadet, lui avait ravi la place de numéro 1. » (p.29). Aussi bien Jed (« je commençais à piétiner », p.202) que Franz (« Je suis content, d'ailleurs, que tu n'aies pas terminé ce tableau. », p.202) en éprouvent un soulagement. La composition de ce tableau, dont l'amorce ouvre le roman, livre alors une clé de lecture décisive puisqu'elle condense de nombreux procédés caractéristiques de l'écriture houellebecquienne : les inclusions publicitaires (« Hirst buvait une Budweiser Light. », p.9) coïncident avec un imaginaire commercial limité (« la décoration de la chambre était en réalité inspirée par une photographie publicitaire », p.9) et un ancrage moderne et approximatif (« On aurait pu se trouver au Qatar, ou à Dubaï », p.9). En définitive, le véritable piège duquel s'extirpe Jed s'avère être rien de moins que l'univers même de son créateur : symbole d'une sagesse inaccessible au point que le narrateur l'assimile à une inhumanité, il résume le paradoxe d'un détachement simultanément présenté comme

nécessaire et impossible. Alors que le succès commercial et critique de l'œuvre littéraire atteint son apogée à l'issue du roman qui prône précisément son rejet (avec *La carte et le territoire*, Michel Houellebecq obtient le prix Goncourt tant convoité), le geste se voit contraint de se radicaliser : le dédoublement auquel concourt la création de Jed permet ainsi la mise à mort hautement symbolique de l'auteur par lui-même. Néanmoins, cette résolution apparaît insuffisante pour enrayer un procédé qui s'avoisine de son terme.

b. Une mise à mort tardive

En parallèle du développement de Jed, *La carte et le territoire* approfondit en effet la médiocrité contextuelle dans laquelle l'œuvre romanesque houellebecquienne s'enracine. Les énumérations de personnalités hétéroclites se multiplient : artistes et industriels se confondent (« Il y avait des photographies de Koons seul, en compagnie de Roman Abramovitch, Madonna, Barack Obama, Warren Buffet, Bill Gates... », p.10) et forment un agrégat indistinct (« personnaliser son téléphone avec l'image et la voix de Paris Hilton, Deborah Channel, Dimitri Medvedev, Puff Puff Daddy et bien d'autres. », p.386) dont résulte une caractérisation imprécise (« il évoquait un peu Silvio Berlusconi. », p.28) et convenue (« le visage souriant et prévisible de Michel Drucker », p.42). Ces mentions fondent une cohérence dont l'instance narrative indique pourtant la trivialité : elle commente ainsi, au sujet de Julien Lepers qu'adulait déjà le narrateur de *Plateforme* et dont les apparitions rythment désormais l'existence de Jed (« sa principale distraction quotidienne devint le visionnage de *Questions pour un champion*, une émission animée par Julien Lepers. », p.50), « il n'était ni impressionnant ni lointain, il se dégageait de lui une image moyenne » (p.50). Cependant, cette lucidité quant à la valeur de ces références demeure stérile et finit par s'évaporer tandis que l'intégration des figures populaires acquiert une densité nouvelle : celle du présentateur de télévision Jean-Pierre Pernaut relève ainsi d'une véritable exigence biographique alors que le narrateur encense durant plusieurs pages le « génie » d'un homme qu'il situe au centre d'un « basculement historique majeur » (p.227) et d'un « ample basculement idéologique » (p.228). Le discours houellebecquien se définit donc par sa duplicité dans la mesure où ce narrateur articule la mention de marques qui l'exemptent de description (« avec des chemises Arrow tout de même », p.108) et la critique d'un capitalisme mondialisé qui engendre une déception universelle : cette critique devient dès lors tributaire des limites de la tonalité

ironique (« c'est alors le bonheur, il peut découvrir le monde, manger des Pépito et rencontrer le clown Ronald McDonald », p.24). L'œuvre reflète son époque précisément lorsqu'elle s'inscrit dans l'air d'un temps dont elle n'émet qu'une condamnation frivole : « le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie. » (p.37). À l'instar de Philippe Djian, Michel Houellebecq convoque une culture contemporaine afin de s'assurer la complicité de son lecteur, à ceci près que cette complicité repose sur le mépris : « Elle ressemblait en réalité à Christine Angot - en plus sympathique tout de même. » (p.151).

La dévaluation littéraire, qui découle naturellement de cette aporie, culmine donc dans *La carte et le territoire*. Favorisée par le nivellement intellectuel orchestré par le roman (« Dans les pays latins, la politique peut suffire aux besoins de conversation [...] elle est parfois relayée dans les classes inférieures par le sport. Chez les gens très influencés par les valeurs anglo-saxonnes, le rôle de la politique est plutôt tenu par l'économie et la finance ; la littérature peut fournir un sujet d'appoint. », p.21, « une certaine image de la France - galanterie, gastronomie, littérature et ainsi de suite - », p.69), sa dépréciation s'appuie notamment sur le personnage de Michel Houellebecq lui-même : « il avait lu les aventures de Spirou et Fantasio, ou les poèmes d'Alfred de Musset. » (p.389). À travers son double, l'auteur déploie sa rhétorique habituelle, encense par exemple uniquement les écrivains qui corroborent son propre renoncement (« Jean-Louis Curtis est totalement oublié aujourd'hui. Il a écrit [...] un recueil de pastiches extraordinaires... *La France m'épuise* », p.164) ; aussi bien lui (« Et toutes les théories de la liberté, de Gide à Sartre, ne sont que des immoralistes conçus par des célibataires irresponsables. », p.174) que le narrateur externe (« pour la première fois en France depuis Jean-Jacques Rousseau, la campagne était redevenue *tendance*. », p.87) écorne une conception optimiste et constructive de la littérature que la contingence du récit achève de désacraliser (« la rue Martin-Heidegger », « l'impasse Leibniz », « la place Parménide », p.271, « le rond-point Emmanuel-Kant », p.272). Ce dédoublement réactualise l'impossibilité d'une pratique d'écriture réconfortante, une impossibilité que l'œuvre proclame depuis son origine et s'attelle à démontrer depuis : « Il est impossible d'écrire un roman, lui avait dit Houellebecq la veille, pour la même raison qu'il est impossible de vivre : en raison des pesanteurs qui s'accumulent. » (p.174).

Seule la mise à mort hautement symbolique de l'auteur par lui-même, un meurtre inélucidé qui convie à l'interprétation, semble alors à même d'interrompre la déchéance continue qu'implique une telle conception artistique. Dans l'entretien *Sous la parka, l'esthète*, avec Catherine Millet et Jacques Henric, Michel Houellebecq corrobore d'ailleurs cette interprétation : « Par exemple, pour mon double, que je tue, je le perçois comme une présence qui devient envahissante. » (p.53). Son incorporation dans l'intrigue s'accompagne d'une autodérision exacerbée (« « [...] Il a pensé à Houellebecq. / -Michel Houellebecq ? / -Tu connais ? » demanda Jed, surpris. Jamais il n'aurait soupçonné que son père puisse encore s'intéresser à une production quelconque. / « 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 a une vision assez juste de la société. », p.22) qui frappe également son lectorat (« 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. », p.22-3) et atteint son paroxysme suite à son décès fictif (« les déclarations de différentes personnalités, ainsi que du ministre de la Culture : tous se déclaraient « atterrés », ou au minimum « profondément tristes », et saluaient la mémoire « d'un créateur immense, qui resterait à jamais présent dans nos mémoires » » (p.303). À l'image des autres figures populaires du roman, l'écrivain illustre pourtant bien une décadence moderne : « Ce qu'avait fait Michel Houellebecq pour lui-même n'était pas davantage, et même plutôt moins que ce qu'aurait fait n'importe quel noblaillon des siècles antérieurs. » (p.309). Tandis que les périphrases que multiplie l'écrivain pour se désigner lui-même dressent une bibliographie plus ou moins exhaustive (« L'auteur des *Particules élémentaires* », p.160, « L'auteur du *Sens du combat* », p.160, « l'auteur de *La poursuite du bonheur* » p.161, « l'auteur de *Renaissance* », p.161), *La carte et le territoire* s'affirme comme le lieu d'un bilan qui ne flatte personne : « Teresa Cremisi lui avait expliqué qu'il s'agissait d'ennemis littéraires, qui exprimaient leur haine sur des sites Internet, dans des articles de journaux ou de magazines, et dans le pire des cas dans des livres » (p.304).

Surtout, ce traitement sarcastique concourt à instaurer son personnage en véritable antithèse de Jed : « -Qu'est ce qui pourrait le décider, à votre avis ? / -Eh bien... Je vais peut-être vous surprendre, parce qu'il n'a pas du tout cette réputation : l'argent. » (p.127). Ironiquement, Michel Houellebecq constitue le personnage houellebecquien par excellence, chargé

d'illustrer le discours de son créateur et en premier lieu son renoncement à la vie : « Jed le suivit dans des pièces dallées, vides de meubles [...] ; Jed eut l'intuition que toutes les chambres, à l'exception de celle où Houellebecq dormait, devaient être vides. « Vous venez de vous installer ici ? / -Oui. Enfin, ça fait trois ans. » » (p.134). L'écrivain ne s'épargne aucun des procédés habituels qui contribuent à l'élaboration de ce renoncement : la dimension pathétique de son apparence générique (« vêtu d'un pyjama rayé qui le faisait vaguement ressembler à un bagnard de feuilleton télévisé », p.160) et des comparaisons animalières (« son cou, ses bras étaient toujours aussi décharnés ; il ressemblait à une vieille tortue malade. », p.162) traduit un esprit défait (« ses cheveux étaient ébouriffés et sales, son visage rouge, presque couperosé, et il puait un peu. L'incapacité à faire sa toilette est un des signes les plus sûrs de l'établissement d'un état dépressif, se souvint Jed. », p.160). Alors qu'il réserve à la description de sa propre dégénérescence une précision particulièrement insoutenable (« J'ai des mycoses, des infections bactériennes, un eczéma atopique généralisé, c'est une véritable infection, je suis en train de pourrir sur place [...] qu'est-ce qu'il me reste à faire ? Me gratter, me gratter sans relâche », p.172-3), il s'érige en porte-parole ultime d'une humanité consciente et désireuse de son extinction prochaine : « Nous aussi, nous sommes des produits... [...]. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence. » (p.167). Auteur d'une œuvre plus que jamais pénétrée de ses contradictions, sa disparition apparaît inéluctable. Jed et lui pressentent d'ailleurs ce dénouement funeste : « « [...] On finit comme on a commencé... » ajouta-t-il avec une expression difficile à interpréter (satisfaction ? résignation ? amertume ?) » (p.248), « -Vous parlez comme mon père... » dit doucement Jed » (p.252). L'écrivain profite alors de son omniscience pour énoncer son désenchantement définitif (« « L'impression que vous avez... dit-il finalement d'une voix lente, c'est que ma vie s'achève, et que je suis déçu, c'est bien ça ? [...] Eh bien, vous avez raison : ma vie s'achève, et je suis déçu. Rien de ce que j'espérais dans ma jeunesse ne s'est produit. », p.252), un désabusement existentiel qui correspond à sa résignation artistique finale (« je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* - le monde des romans et des films, le monde de la musique aussi. », p.249) qu'engendre le constat de son incapacité à infléchir la marche pourtant déplorable du monde (« « Voilà en bref notre position d'artistes : nous sommes les derniers représentants de l'artisanat auquel la production marchande a porté un coup fatal. » », p.253).

Cependant, son décès n'enraye pas la propagation de sa négativité, au contraire : si son imminence apaise le personnage de Michel Houellebecq (« Il y avait dans la voix de l'auteur des *Particules élémentaires* quelque chose que Jed ne lui avait jamais connu, qu'il ne s'attendait pas du tout à y trouver, et qu'il mit du temps à identifier [...] : il avait l'air heureux. », p.229), son défaitisme contamine momentanément Jed : « il se demanda fugitivement ce qui l'avait conduit à se lancer dans une représentation artistique du monde, ou même à penser qu'une représentation artistique du monde était possible, le monde était tout sauf un sujet d'émotion artistique » (p.259). Tandis que sa propre fin approche, ce dernier s'approprie certaines analogies parmi les plus représentatives de l'œuvre, comme celle du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, remise au goût d'un jour entre-temps assombri : « La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe » (p.360). Le fatalisme caractéristique de l'écrivain et de ses personnages l'envahit et la conscience de l'inéluctable aboutit au renoncement traditionnel : « Son excitation retomba rapidement, laissant place à une vague de tristesse profonde, qu'il savait définitive. » (p.365). Surtout, Jed lui-même indique que son évolution résulte de la mort de l'auteur : « « Le monde est médiocre, dit finalement Jed. Et celui qui a commis ce meurtre a augmenté la médiocrité dans le monde. » » (p.348). Si, en dépit des apparences, le doute qui affecte Jed s'avère seulement passager puisque celui-ci parvient à recouvrer son détachement singulier le temps de conclure son travail, le renoncement houellebecquien se définit plus que jamais par sa dynamique de propagation : les conséquences du meurtre sur le commissaire Jasselin, chargé de l'enquête, en témoignent.

En effet, celui-ci se retrouve lui aussi brusquement gagné par ce même renoncement houellebecquien dès lors qu'il achève son investigation : « pour la première fois cette pensée - qui le fascinait au début de sa carrière de policier, qui lui donnait envie de creuser, d'en savoir plus, d'aller jusqu'au fond de ces relations humaines - ne provoquait plus en lui qu'une obscure lassitude. » (p.343). Ce changement d'humeur découle du mobile qu'il impute au meurtrier, véritable leitmotiv du récit dont le prosaïsme désespérant n'épargne bien que Jed : « Il était assez déprimant de retomber en fin de compte sur la motivation criminelle la plus répandue, la plus universelle : l'argent. [...] Combien de fois, dans sa carrière, avait-il eu affaire à un crime qui n'était pas motivé par l'argent ? Il pouvait les compter sur les doigts d'une main. Dans un sens c'était rassurant, cela prouvait que le mal absolu était rare chez l'être humain. Mais ce soir, sans savoir pourquoi, il trouvait cela singulièrement triste. »

(p.354-5). La mort de Michel Houellebecq coïncide également avec la mention du désintérêt croissant d'Hélène, la femme de Jasselin, qui suit l'enquête de son mari, pour son propre travail : l'enseignement de l'économie. Aussi bien l'attrait pour la matière que la volonté de transmission, initialement sincères, se retrouvent à leur tour minés par la conscience d'un appât du gain qui prévaut sur toute autre considération : « L'intérêt d'Hélène pour l'économie avait beaucoup décliné au fil des ans. [...] Son intérêt pour l'enseignement, lui aussi, avait beaucoup décliné. Dans l'ensemble les jeunes ne l'intéressaient plus tellement [...] on pouvait même se demander, parfois, ce qui les avait poussés à entreprendre des études. La seule réponse, au fond d'elle-même elle le savait, était qu'ils voulaient gagner de l'argent, le plus d'argent possible ; malgré quelques engouements humanitaires de courte durée, c'était la seule chose qui les animait réellement. » (p.316-7). Le meurtre de Michel Houellebecq catalyse ses doutes quant à l'utilité de son savoir : « Le sujet économique venait de se terminer [...]. « Dans une semaine, on s'apercevra que tous ses pronostics étaient faux. Ils appelleront un autre expert, voire le même, et il fera de nouveaux pronostics, avec la même assurance... » Elle hochât la tête, navrée, indignée presque. « En quoi est-ce qu'une discipline qui ne parvient même pas à faire des pronostics vérifiables pourrait-elle être considérée comme une *science* ? » » (p.319).

Symbole d'une rédemption littéraire impossible, le couple réaffirme alors l'impossibilité de toute transmission autre que celle du renoncement tandis que la logique de dégradation perpétuelle reprend ses droits. À travers Jasselin, la notion de filiation devient littéralement irréalisable : « Des examens un peu humiliants mais rapides montrèrent qu'il était *oligospermatique* [...] : ses éjaculats, de quantité d'ailleurs modérée, ne contenaient pas *une quantité insuffisante de spermatozoïdes*, ils ne contenaient *pas de spermatozoïdes du tout*. » (p.286). Le narrateur externe explicite le renoncement qui découle de cette stérilité désormais littérale : « Après en avoir discuté à plusieurs reprises, ils décidèrent d'y renoncer. Hélène, à vrai dire, ne tenait pas tant que ça à avoir un enfant, et quelques années plus tard ce fut elle qui lui proposa d'acheter un chien. » (p.287). La déchéance qu'induit un tel glissement, à l'échelle du récit mais également de l'œuvre romanesque (Fox représentait encore la possibilité d'un « amour inconditionnel » dans le récit précédent), se trouve elle soulignée par le biais d'une mention littéraire négative à bien des égards : « Dans un passage où il se lamente sur la décadence [...] 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... » » (p.287). La débandade atteint son comble lorsque le couple apprend que le chien, prénommé... Michou, se révèle également stérile : « ils constatèrent cependant que les testicules de Michou n'étaient pas encore descendus [...]. Ce pauvre petit chien non seulement n'aurait pas de descendance mais ne connaîtrait aucune pulsion, ni aucune satisfaction sexuelle. Il serait un chien diminué, incapable de transmettre la vie. » (p.292). Le désir d'extinction ressurgit, ici à l'occasion des considérations de Jasselin qui évoque la « sexualité comme une puissance positive » (p.293) : « Il y voyait la source de tout conflit, de tout massacre, de toute souffrance. La sexualité lui apparaissait de plus en plus comme la manifestation la plus directe et la plus évidente du mal. » (p.293). En dépit de la mise à mort de l'écrivain, l'œuvre se trouve donc toujours au même point.

Le salut apparaît proscrit à une œuvre qui frappe elle-même la notion de croyance d'une dévaluation irrévocable : l'instance narrative raille la religion (« Afin que tout soit accompli, les desserts furent à leur tour servis. », p.24) qui n'échappe ni à la bassesse économique (« il se doit de soigner et chérir sa carrière comme le Christ le fait pour l'Eglise », p.101), ni à la médiocrité culturelle (« ses contemporains en savaient en général un peu moins sur la vie de Jésus que sur celle de Spiderman. », p.48), ni à la contingence (« un chauffe-eau exceptionnel, un chauffe-eau « aux pieds d'airain, dont les membres sont solides comme les colonnes du Temple de Jérusalem », ainsi que s'exprime le Livre saint pour qualifier la femme sage. », p.388-9) avilissante (« vers l'autel il aperçut une jeune fille noire [...]. Son cul, cambré par l'agenouillement, était très précisément moulé par son pantalon de fin tissu blanc, nota Jed un peu contre son gré. », p.204), ni aux doutes de Jed lui-même (« l'éclat de son regard devait sans doute davantage à la cocaïne qu'à la ferveur religieuse mais y avait-il une différence ? se demanda Jed. », p.73). Pourtant supérieur à son créateur, son unique faillite artistique réside précisément dans la représentation d'un modèle pourtant dépeint dans *l'Extension du domaine de la lutte* : « Jed avait envisagé à plusieurs reprises de se lancer dans le portrait de l'un de ces hommes qui, chastes et dévoués, de moins en moins nombreux, sillonnaient les métropoles pour y apporter le réconfort de leur foi. Mais il avait échoué, il n'avait même pas réussi à appréhender le sujet. Héritiers d'une tradition spirituelle millénaire que plus personne ne comprenait vraiment, autrefois placés au premier rang de la société, les prêtres étaient aujourd'hui réduits [...] à subsister dans ces conditions matérielles misérables » (p.97).

La carte et le territoire articule donc la représentation symbolique d'une suspension salutaire et l'impossibilité de celle-ci ; l'œuvre romanesque houellebecquienne amorce alors son ultime phase. Les trois derniers romans, *Soumission*, *Sérotonine* et *anéantir*, esquissent un cycle de compromissions perpétuelles et de mises à mort ineffectives : si *Les particules élémentaires*, *Plateforme* et *La possibilité d'une île* constituaient le triptyque de la dégradation, ce dernier serait davantage celui du ressassement d'un renoncement qui, en définitive, abolit toute tentative de dépassement.

V. Ressasser

Dans un premier temps, *Soumission* développe l'échec programmé de toute élévation spirituelle, approfondit la dégradation de la relation littéraire qu'implique cet échec, expose les accommodements auxquels il mène inmanquablement et que symbolise le rapport à la politique dans ce nouveau récit.

V. 1) *Soumission*

a. Littérature et reniement, religion et apostasie

Soumission offre en effet une mise en abyme de la relation que l'œuvre houellebecquienne établit entre l'auteur et son lecteur ; bien qu'étonnamment constructive de prime abord au vu de la dégradation littéraire orchestrée dans les romans précédents, cette relation ne procure en réalité qu'un soulagement limité et aboutit au partage d'un renoncement dont elle favorise le développement. Similaire en apparence à l'échange idéal qu'entendaient instaurer les narrateurs écrivains de Philippe Djian, elle représente donc en réalité son pendant affaibli. Le narrateur de ce nouveau roman, un universitaire prénommé François, évoque régulièrement son rapport personnel avec Joris-Karl Huysmans, l'écrivain sur lequel porte sa thèse et dont la mention représente l'occasion d'une célébration surprenamment sincère de l'expression artistique qui permet la mise en place d'un véritable échange intellectuel et transcende les limites du temps et de l'espace. L'incipit du récit se fonde ainsi sur cette vertu : « Pendant toutes les années de ma triste jeunesse, Huysmans demeura pour moi un compagnon, un ami

fidèle [...]. Il avait entretemps trouvé le moyen d'écrire différents livres qui m'avaient fait, à plus d'un siècle de distance, le considérer comme un ami. » (p.11-2). Le développement de cette « libre fréquentation intellectuelle d'un ami » (p.15), qui renvoie aux *Essais* de Montaigne, confère à la littérature une capacité miraculeuse, celle d'abolir la frontière entre la vie et la mort et de supplanter une réalité inférieure : « Seule la littérature peut vous permettre d'entrer en contact avec l'esprit d'un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait même la conversation avec un ami - aussi profonde, aussi durable que soit une amitié, jamais on ne se livre, dans une conversation, aussi complètement qu'on ne le fait devant une feuille vide, s'adressant à un destinataire inconnu. » (p.13). François oppose d'ailleurs la générosité littéraire et la bassesse de ses propres interactions quotidiennes : « Les deux baby-boomers avaient toujours fait preuve d'un égoïsme implacable, et rien ne portait à croire qu'ils m'accueilleraient avec bienveillance. [...] je ne croyais même pas qu'une guerre civile puisse arranger l'affaire, ils trouveraient un prétexte pour refuser de m'héberger ; ils n'avaient jamais été, sur cette question, à court de prétextes. » (p.73). Ce retour à la narration interne coïncide avec une suspension surprenante de la tonalité ironique habituellement employée pour traiter le sujet littéraire. Après une réflexion de son collègue Lempereur sur la partialité inhérente aux attachements pour un écrivain, François soutient ainsi : « Vous avez raison, mais c'est bien. Ça prouve au moins que la littérature est une affaire sérieuse. » (p.59).

À travers les différentes interprétations que propose François du travail de Joris-Karl Huysmans, il paraît pertinent de considérer que Michel Houellebecq commente en creux les effets de sa propre écriture, notamment au sujet de la consolation que cette écriture entend prodiguer. Le pathétique caractéristique des lamentations dont François se révèle coutumier (« Je n'avais même pas envie de baiser, enfin j'avais un peu envie de baiser mais un peu envie de mourir en même temps », p.44) s'apparente à l'autodérision reconfortante que ce dernier perçoit chez son auteur fétiche : « l'humour de Huysmans présente le cas unique d'un humour généreux, qui donne au lecteur un coup d'avance, qui invite le lecteur à se moquer par avance de l'auteur, de l'excès de ses descriptions plaintives, atroces ou risibles. Et cette générosité j'en avais profité mieux que personne [...] je me sentais un peu moins malheureux, un peu moins seul » (p.15). Le parallèle entre les deux écrivains s'enrichit également du rapport commun qu'ils entretiennent à la notion de déception. Le jugement de François à propos d'*À rebours* englobe ainsi sans doute l'œuvre dans laquelle il évolue lui-

même, comme sa trajectoire l'attestera par la suite : « si l'impression négative, la sensation de stagnation, de décrue lente ne suppriment pas complètement le plaisir de lecture, c'est que l'auteur a eu cette idée brillante : raconter, dans un livre condamné à être décevant, l'histoire d'une déception. » (p.48). Cette double lecture s'applique ainsi à de nombreuses occurrences qui organisent le dévoilement des procédés rhétoriques houellebecquiens : « une formule simple, éprouvée : adopter un personnage central, porte-parole de l'auteur » (p.49). L'analogie s'étaye enfin d'une certaine concordance biographique : « il publia à compte d'auteur un premier recueil de poèmes en prose, *Le drageoir à épices*, qui fit l'objet de peu de recensions [...]. Ses débuts dans l'existence, on le voit, n'eurent rien de fracassant. » (p.12).

Cependant, le sens et la valeur de cette analogie s'infléchissent rapidement pour exposer les limites de l'apaisement que confère la pratique de la lecture ; en définitive, celle-ci renvoie à la souffrance initiale tandis que la déception prévaut. Chez François, celle-ci se traduit par l'aspiration à « la conversion au catholicisme » (p.49) que lui inspire celle, réelle et effective, de Joris-Karl Huysmans ; cette conversion, désirée mais manquée, fait office de bascule dans l'intrigue. Le récit propose donc un véritable développement romanesque d'un sujet qui constituait à peine une ébauche de trajectoire dans les intrigues précédentes (*Extension du domaine de la lutte* par exemple) : « Le 19 janvier dans la nuit, je fus submergé par une crise de larmes imprévue, interminable. Au matin, alors que l'aube montait sur Le Kremlin-Bicêtre, je décidai de retourner à l'abbaye de Ligugé, là où Huysmans avait reçu l'oblature. » (p.208). Le rapport intersubjectif idéal s'étiole alors au moment décisif : « Le sens de ma présence ici avait cessé de m'apparaître clairement ; il m'apparaissait parfois, faiblement, puis disparaissait aussitôt ; mais il n'avait, à l'évidence, plus grand-chose à voir avec Huysmans. » (p.216). Si, comme de coutume, le narrateur impute cet échec à la médiocrité contemporaine, impropre à toute transcendance (« L'église moderne, construite dans l'enceinte du monastère, était d'une laideur sobre - elle rappelait un peu, par son architecture, le centre commercial Super-Passy de la rue de l'Annonciation [...] le vacarme des motrices sur les rails rompait, plusieurs fois toutes les heures, le silence méditatif de l'endroit. » (p.217-8), s'il y participe lui-même comme lorsqu'il compare un moine « à un ministre des Finances, ou mieux encore à un ministre du Budget » (p.214), le désenchantement provient bien d'une connaissance littéraire qui souligne une déchéance historique et morale. La tonalité ironique ressurgit alors : « les plats pour micro-ondes, fiables dans leur insipidité,

mais à l'emballage coloré et joyeux, représentaient quand même un vrai progrès par rapport aux désolantes tribulations des héros de Huysmans ; aucune malveillance ne pouvait s'y lire, et l'impression de participer à une expérience collective décevante, mais égalitaire, pouvait ouvrir le chemin d'une résignation partielle. » (p.121). Le prosaïsme de ce déclin proscriit l'osmose artistique : « Lorsqu'il s'interroge, parfois interminablement, dans *En route*, sur le fait de savoir s'il supportera la vie monastique, un des arguments négatifs retenus par Huysmans était qu'on l'empêcherait vraisemblablement, à l'intérieur des bâtiments, de fumer. C'était ce genre de phrases qui, depuis toujours, m'avait fait l'aimer ; comme ce passage aussi où il déclare qu'une des seules pures joies de la vie sur cette terre consiste à s'installer, seul, dans son lit, avec à la portée une pile de bons bouquins et un paquet de tabac. Sans doute, sans doute ; mais il n'avait pas connu les détecteurs de fumée. » (p.214-5). En conséquence, l'ironie triomphe à nouveau : « Je ne me sentais peut-être pas, contrairement à Huysmans, le cœur « racorni et fumé par les noces » ; mais les poumons racornis et fumés par le tabac, ça oui, sans aucun doute. » (p.219).

Renvoyé à sa solitude originelle, le narrateur cristallise alors la propension de l'œuvre houellebecquienne à se priver de toute forme d'élévation ; le renoncement s'alimente de cette absence de perspective rédemptrice. Dans *Soumission*, ces récusations se multiplient, qu'elles concernent la religion donc, ici alors que l'interlocuteur de François mentionne Dieu (« « [...] ça m'intéresse vraiment... » dis-je avec sincérité, il est vrai que je commençais à être un peu péché », p.253) ou d'autres idéaux comme l'amour (« elle m'avait jeté un regard qu'on pouvait qualifier d'intense, mais elle avait toujours eu un regard intense à vrai dire, même lorsqu'il s'agissait de choisir un après-shampoing, il ne fallait pas que je me monte la tête », p.38). Cependant, la conversion manquée face à la Vierge noire devant laquelle se produisit la révélation de Joris-Karl Huysmans constitue bien le véritable centre du roman ; la propension au sabotage de François (et de l'œuvre houellebecquienne à travers lui) s'y trouve particulièrement explicitée. Le narrateur, qui émet immédiatement une hypothèse triviale afin de justifier son début de révélation, fournit lui-même le terreau de sa désillusion : « Je me sentais moi-même prêt à me perdre, [...] enfin j'étais dans un état étrange, la Vierge me paraissait monter, s'élever de son socle et grandir dans l'atmosphère, l'enfant Jésus paraissait prêt à se détacher d'elle et il me semblait qu'il lui suffisait maintenant de lever son bras droit [...]. Peut-être aussi tout simplement j'avais faim, j'avais oublié de manger la veille » (p.169). Dans ces conditions, la contingence s'impose inévitablement : « Le lendemain matin,

je revins à la chapelle Notre-Dame, à présent déserte. La Vierge attendait dans l'ombre [...] mais peu à peu je sentais que je perdais le contact, qu'elle s'éloignait dans l'espace et dans les siècles tandis que je me tassais sur mon banc, ratatiné, restreint. Au bout d'une demi-heure je me relevai, définitivement déserté par l'Esprit, réduit à mon corps endommagé, périssable, et je redescendis tristement les marches en direction du parking. » (p.170).

Dans son essai *Houellebecq, la vie absente*, Jean-Noël Dumont propose une analyse éclairante de cette conversion manquée ; selon lui, celle-ci souligne d'abord l'accentuation de la décadence que révèle la figure de Joris-Karl Huysmans. Cette accentuation fonde la singularité du renoncement houellebecquien qui proscriit la moindre sublimation : « Les personnages de Houellebecq qui s'ennuient de ne plus rien avoir à transgresser pourraient bien être sauvés s'ils étaient effleurés par le sentiment de leur damnation. Il y aurait pour eux une conversion possible s'ils comprenaient leur morne désespoir comme la trace naturelle du péché. Or ce passage de la mélancolie de l'esthète au repentir du croyant est bien celui qu'a suivi Huysmans. [...] Littérature de la disgrâce, les romans de Houellebecq, eux, ne laissent rien apercevoir de la dialectique du péché et du Salut. » (p.74-75). Surtout, le critique relève la dynamique de sabotage systématique des alternatives que dénote l'impossibilité d'un contrepoint athée. À partir d'un échange épistolaire de Michel Houellebecq avec Bernard-Henri Levy tiré d'*Ennemis publics* (« l'athéisme n'a plus rien de joyeux, d'héroïque ni de libérateur ; il ne s'accompagne d'aucun anticléricalisme, il n'a plus rien de militant non plus [...] c'est quelque chose de froid, de désespéré, vécu sur le mode de l'incapacité pure », p.88-9) ainsi que d'un extrait du roman *Les particules élémentaires* (« Une « révolution métaphysique » [...] qui laisse après les combats du christianisme et de l'athéisme des hommes sans héritage », p.89), il démontre que l'athéisme houellebecquien ne représente plus une posture ou un engagement mais simplement une énième déclinaison d'un renoncement personnel : « Houellebecq ne peut quitter un athéisme qui n'a plus rien de prométhéen ni de doctrinaire. » (p.85), « Cet athéisme est sans drame, mais il n'est pas sans tristesse. À la différence de ceux qui ont eu à dire « non », Houellebecq ne peut que s'interroger sur les raisons qu'il aurait de dire « oui ». Également dans l'impossibilité de dire oui ou non, il est bien dans la position de l'indifférence. » (p.89). Mentionnons enfin une remarque du critique quant au dévoiement de la forme romanesque que le déploiement de ce renoncement implique et que la comparaison avec Joris-Karl Huysmans induit : « La forme littéraire des romans houellebecquiens, on l'a vu, répond bien au sentiment d'insignifiance.

Mais enfin, pour reprendre des mots de Huysmans, on se lasse de « taper sur du mou ». Même si la représentation est elle-même un début de rédemption, on ne peut sans lassitude parcourir le désert des médiocrités contemporaines. » (p.79).

En définitive, la relation littéraire telle que la conçoit l'œuvre houellebecquienne ne procure aucune consolation durable. Dans le cas de François, elle finit par accentuer ses manquements : « il valait peut-être mieux que je rentre à l'hôtel, m'attabler devant quelques cuisses de canards [...]. Une fois de plus je repensai à Huysmans, aux souffrances et aux doutes de sa conversion, à son désir désespéré de s'incorporer à un rite. » (p.169). Aussi ironiquement que tragiquement, le partage artistique conduit alors précisément au découragement dont il semblait dans un premier temps pouvoir garantir. La lecture de Joris-Karl Huysmans mine ainsi le rapport de François à Myriam, qu'il perd sans véritablement chercher à la retenir, convaincu de l'inutilité fondamentale d'une telle tentative : « Les phrases de Huysmans dans *En ménage* revenaient sans cesse, lancinantes, et je pris alors douloureusement conscience que je n'avais même pas proposé à Myriam de venir habiter chez moi, de s'installer ensemble » (p.113). Le discours houellebecquien anticipe ainsi la désillusion inhérente à la lecture puisqu'il l'érige immédiatement en connaissance objective : dans une époque où l'absence de cadre traditionnel se révèle nocive (« les relations sexuelles épisodiques non inscrites dans une perspective de couple durable avaient fini par nous inspirer un sentiment de désillusion comparable. », p.25), chaque relation atteste de la véracité de cette connaissance (« les aventures occasionnelles lui causaient un dégoût croissant, [...] sa vie sentimentale en résumé s'acheminait vers un désastre irrémédiable et complet. Elle avait pourtant essayé, je le compris à certains indices, et ne s'était pas remise de cet échec », p.21). Le renoncement s'approfondit même au fil des publications : il ne représente plus l'inévitable conséquence d'un parcours décevant mais bien une donnée de départ devenue si évidente qu'elle ne nécessite plus aucune justification. Chez François, ce renoncement apparaît en effet entériné dès l'incipit : « je compris qu'une partie de ma vie venait de s'achever, et que c'était probablement la meilleure. » (p.11). La narration se définit par son figement initial : « je n'aimais pas les jeunes - et je ne les avais jamais aimés, même du temps où je pouvais être considéré comme faisant partie de leurs rangs. L'idée de jeunesse impliquait me semblait-il un certain enthousiasme à l'égard de la vie, ou peut-être une certaine révolte [...] ; je n'avais jamais, en moi, rien ressenti de semblable. » (p.19). Cette radicalisation de la posture n'induit pas pour autant de sagesse pratique comme le prouve une

nouvelle fois l'indécision du narrateur : « Si j'interrompais mes relations avec ces jeunes filles, c'était plutôt sous l'effet d'un découragement, d'une lassitude : je ne me sentais plus réellement en état d'entretenir une relation amoureuse, et je souhaitais éviter toute déception, toute désillusion. » (p.24), « La nuit serait encore longue, et je me sentais dramatiquement seul » (p.264). Face à cette aporie, ce dernier renoue avec la veine sardonique de l'instance narrative houellebecquienne : « il aurait été quand même mieux d'être en couple, me répétais-je avec une délectation sombre » (p.133).

Le développement de *Soumission* témoigne donc aussi bien de l'impossibilité d'une suspension que de celle d'une élévation, deux apories que déplorait pourtant déjà le roman précédent : inéligible à la rédemption dont elle désespère, l'œuvre romanesque houellebecquienne apparaît vouée à persister dans le prolongement de ces sombres constats. Dans ces conditions, la multiplication des compromissions paraît inéluctable : le rapport à la politique matérialise alors cet itinéraire de la déchéance ininterrompue.

b. Politique et compromission

D'ordinaire, la question politique se retrouve immédiatement évacuée, discréditée en tant que potentielle alternative économique ou sociale (le communisme dans *Plateforme* ou *La carte et le territoire* par exemple). *Soumission* l'érige en véritable sujet romanesque afin de prolonger le renoncement qui découle de l'échec religieux ; tandis que le spectre de la récupération, momentanément congédié par Jed, ressurgit, ce renoncement s'apparente alors à une véritable compromission ici assimilée à une soumission. Pourtant, le renoncement qui caractérise initialement François s'accompagne d'une neutralité politique de l'ordre du nihilisme (« Je ne suis *pour* rien du tout », p.41) voire découle précisément de cette apolitisation (« je me sentais aussi politisé qu'une serviette de toilette, et c'était sans doute dommage. », p.50) que le narrateur, selon la rhétorique houellebecquienne habituelle, présume naturellement chez les autres personnages du roman et notamment ses confrères universitaires (« L'idée me traversa même un instant l'esprit que *l'homme de gauche* se réveillait en lui, puis je me raisonnai : l'homme de gauche était profondément endormi en Steve », p.30). Davantage encore, le renoncement dont témoigne ce désinvestissement politique se voit attribué à l'ensemble de la population française que gouvernerait un

fatalisme indissociable de la diffusion habituelle du danger ambiant contemporain : « les violences dans les banlieues, les affrontements inter-ethniques, on n'en parlait plus du tout, le problème était simplement passé sous silence [...]. Les gens en général semblaient s'être lassés d'entendre aborder ce sujet ; et, dans le milieu que je fréquentais, la lassitude était intervenue plus tôt que partout ailleurs ; il arrivait « ce qui doit arriver », voilà ce qui pouvait résumer le sentiment général. » (p.56). Ce portrait sociologique brossé par le roman amorce alors la mise en place de son intrigue, à savoir la prise de pouvoir démocratique par un parti musulman dirigé par Mohammed Ben Abbas, dont l'ascension révèle précisément ce renoncement national : « les débats de société qui naquirent (qui naquirent très lentement, très progressivement, et sans grande virulence, l'ambiance générale demeurant celle d'une acceptation tacite et languide, mais qui naquirent tout de même) autour des projets de société de Mohammed Ben Abbas. » (p.204). Le déroulement de cette intrigue valide donc la vision de François qui admettait pourtant sa partialité : « jusqu'à ces derniers jours j'étais encore persuadé que les Français dans leur immense majorité restaient résignés et apathiques - sans doute parce que j'étais moi-même passablement résigné et apathique. » (p.116).

Le développement de la thématique politique fournit donc un nouveau prétexte pour exposer l'irréfuitabilité du renoncement houellebecquien. Ainsi, même lorsque le libéralisme, pourtant principale source de ce renoncement dans l'œuvre, se retrouve dépassé dans la temporalité fictive du roman, une conception subvertie de la religion s'y substitue instantanément : « C'est à peine s'il revenait sur le cas des civilisations occidentales, tant elles lui paraissaient à l'évidence condamnées (autant l'individualisme libéral devait triompher tant qu'il se contentait de dissoudre ces structures intermédiaires qu'étaient les patries, les corporations et les castes, autant, lorsqu'il s'attaquait à cette structure ultime qu'était la famille, et donc à la démographie, il signait son échec final ; alors venait, logiquement, le temps de l'Islam). » (p.271). À l'échelle de la production romanesque, l'instance narrative houellebecquienne se contredit pourtant ici, elle qui constatait la dissolution de la structure familiale par ce même libéralisme dans *Extension du domaine de la lutte* ou encore *Les particules élémentaires* ; la véritable cohérence des différents sujets, discours ou parcours que présente l'œuvre repose sur la propagation du renoncement qu'ils permettent et non sur leur pertinence intrinsèque. Ainsi, dans un même roman, aussi bien l'échec que le triomphe religieux (la conversion manquée de François, la prise de pouvoir effective de Mohammed Ben Abbas) corroborent l'unique posture dont l'auteur assure la viabilité bien que celle-ci procède d'un renversement

notable des valeurs, notamment morales : « « C'est la soumission » dit doucement Rediger. « L'idée renversante et simple, jamais exprimée auparavant avec cette force, que le sommet du bonheur réside dans la soumission la plus absolue. » (p.260). La trajectoire de François cristallise cette subversion, lui qui échoue à emprunter le chemin de Joris-Karl Huysmans et à se convertir au catholicisme afin d'assurer son salut mais qui en revanche ne manque pas de se convertir à l'islam (rapidement rendu obligatoire par le nouveau président dans le cadre de certaines professions, dont celle d'universitaire) au prétexte de deux motifs prosaïques et fallacieux ; l'enjeu s'avère autant d'achever l'avilissement du rapport à la religion que de rappeler la concession originelle dont résulte une proposition artistique qui, comme le mentionnait Jean-Noël Dumont à propos de l'athéisme houellebecquien, découle moins d'une réelle conviction que d'un profond découragement.

En effet, le narrateur invoque d'abord son rapport délicat à l'administration qui le laisse en proie à d'importantes difficultés financières : « Les deux premières, provenant de ma mutuelle, m'informaient de l'impossibilité de donner droit à certaines demandes de remboursement [...] ; il s'agissait pour moi de courriers habituels, que je m'étais habitué à laisser sans réponse. » (p.174). Cette problématique administrative, sujet trivial par excellence, se retrouve de nouveau convoquée au moment d'évoquer avec envie la situation du professeur qui l'incite à se convertir (« Les démarches administratives il devait les résoudre en un éclair, en un claquement de doigts. », p.266) ainsi que lors de la conversion finale (« demeuraient les problèmes administratifs », p.284). Surtout, la possibilité de la polygamie convainc définitivement le narrateur bien que ce dernier reconnaisse la bassesse de cette motivation : « C'est bien évidemment difficile de demander directement : quel va être mon traitement ? à combien de femmes vais-je avoir droit ? » (p.292). Selon la rhétorique habituelle, il banalise cette bassesse qu'il présuppose chez les autres : « Comme sans doute la plupart des hommes je sautai les chapitres consacrés aux devoirs religieux, aux piliers de l'islam et au jeûne, pour en arriver directement au chapitre VII : « Pourquoi la polygamie ? » » (p.268). Si l'œuvre littéraire houellebecquienne, dont le prolongement romanesque approfondit indéfiniment la diffusion de son propos et le désespoir que celui-ci implique, proclame l'impossibilité définitive d'élaborer une alternative viable à la récupération intellectuelle, elle ne peut dès lors que la dépeindre : « Il ne m'était jamais arrivé, je pense, de me sentir à ce point *désirable*. Le mécanisme de la gloire est poussif, peut-être ma thèse était-elle aussi géniale qu'il le prétendait, à vrai dire je ne m'en souvenais

qu'à peine, les voltes intellectuelles que j'avais accomplies du temps de ma jeunesse me paraissaient bien lointaines » (p.249). La dimension mécanique du renoncement (« j'avais accompli les formalités de changement [...] machinalement, en état d'automatisme », p.90) ainsi que le fatalisme qui pétrit François privent le récit d'enjeu : sa conclusion tombe sous le sens (« il serait réellement heureux de mon acceptation, je le savais, mais au fond il la tenait déjà pour acquise, sans doute depuis longtemps », p.296). L'acceptation de ce renoncement, en dépit de son immoralité manifeste, apparaît davantage aisée que dans les récits précédents : elle induit l'efficacité et la cohérence d'un processus de sape, celui d'un déploiement entièrement voué à la fortification et à la propagation d'un unique être-au-monde. Le renversement se parachève lorsque le renoncement devient un soulagement : « j'étais bien obligé de convenir pour ma part que j'avais renoncé avec facilité, et même avec un vrai soulagement, à toute responsabilité d'ordre professionnel ou intellectuel » (p.227).

Ce renoncement achève alors de désacraliser la relation littéraire qu'entretient François avec Joris-Karl Huysmans puisque l'universitaire perçoit désormais son propre arrivisme chez l'écrivain : « C'aurait été une erreur d'accorder trop d'importance aux « débauches » et aux « noces » complaisamment évoquées par Huysmans, il y avait surtout un tic naturaliste, un cliché d'époque, lié aussi à la nécessité de faire scandale, de choquer le bourgeois, en définitive à un plan de carrière » (p.279). L'abandon de l'ambition universitaire désintéressée coïncide avec l'épilogue de la filiation littéraire : « Je rentrais doucement à pied, comme un petit vieux, prenant progressivement conscience que, cette fois, c'était vraiment la fin de ma vie intellectuelle ; et que c'était aussi la fin de ma longue, très longue relation avec Joris-Karl Huysmans. » (p.282-3). Une ultime aporie émerge alors : l'impossibilité d'une articulation entre un rapport ambitieux à la littérature et la transmission du renoncement. Dans *Soumission*, si l'habituelle dégradation littéraire poursuit en effet son développement en parallèle de la singularité du rapport entretenu par le narrateur à son auteur de prédilection, elle s'y révèle indissociable de l'indifférence qui, symboliquement, caractérise avant tout les professeurs : « Peut-être l'attitude de mes étudiants de maîtrise : aussi amorphes et dépolitisés soient-ils, ils semblaient ce jour-là tendus, anxieux [...]. J'étais par contre frappé par l'atonie de mes collègues. Pour eux il ne semblait y avoir aucun problème, ils ne se sentaient nullement concernés » (p.78-9). D'un côté, cette déchéance intellectuelle reflète toujours celle d'une époque et d'une société entières : « Sans doute s'étaient-ils beaucoup exagéré le pouvoir de nuisance des enseignants universitaires, leur capacité à mener à bien une

campagne de protestation. Cela faisait bien longtemps qu'un titre d'enseignant universitaire en tant que tel ne suffisait plus à vous ouvrir l'accès aux rubriques « tribune » et « points de vue » des médias importants [...] mais ça, en Arabie saoudite, ils ne pouvaient apparemment pas s'en rendre compte. Au fond, ils croyaient encore au pouvoir de l'élite intellectuelle, c'en était presque touchant. » (p.179). De façon générale, le milieu littéraire n'échappe pas à la dynamique habituelle de nivellement par le bas (« ils parleront de politique, de littérature, de marchés financiers ou de sports », p.25) tandis que son inutilité intrinsèque (« Les études universitaires dans le domaine des lettres ne conduisent comme on le sait à peu près à rien », p.17) le condamne à l'adoption d'une logique mercantile afin de conserver un semblant de valeur (« la littérature, en outre, étant depuis toujours assortie d'une connotation positive dans le domaine de l'industrie de luxe. », p.17).

Mais de l'autre côté, la responsabilité de cette décadence artistique et intellectuelle incombe à la transmission du renoncement qui représente pourtant l'ambition première de l'œuvre houellebecquienne et dont François figure à cet égard un nouveau héraut ; si, à l'instar d'Hélène (*La carte et le territoire*) ou de Bruno (*Les particules élémentaires*), le narrateur de *Soumission* entretient une relation décevante à son métier de professeur, cette déception s'accroît d'un roman à l'autre puisqu'elle aussi ne constitue plus la conséquence d'une trajectoire mais bien un élément de caractérisation immédiat : « Je n'avais jamais eu la moindre vocation pour l'enseignement - et, quinze ans plus tard, ma carrière n'avait fait que confirmer cette absence de vocation initiale. Quelques cours particuliers donnés dans l'espoir d'améliorer mon niveau de vie m'avaient très tôt convaincu que la transmission du savoir était la plupart du temps impossible. » (p.18). Si les personnages secondaires participent également à la dévaluation du sujet littéraire, ici le professeur Lempereur qui réitère la sempiternelle critique de l'humanisme et plus largement celle de toute proposition divergente (« contre Sartre, contre Camus, contre tous les guignols de l'engagement ; contre tous ces formalistes nauséux aussi, le nouveau roman, toutes ces absurdités sans conséquence. », p.59), François demeure le premier chantre de ce pessimisme artistique (« rien que le mot d'humanisme me donnait légèrement envie de vomir », p.250) qui contribue à infirmer le sérieux qu'il vante par ailleurs : « Cette affirmation était bien sûr une connerie [...] mais les mots de *rapport de forces* en imposent toujours dans une conversation, ça fait lecteur de Clausewitz et de Sun Tzu » (p.37). Un des paradoxes du discours houellebecquien réside dans cette propension à dénigrer ce qu'il énonce comme souhaitable ou nécessaire tel qu'une

ambition artistique délivrée de l'ironie, du relâchement ou de la médiocrité que ce discours consacre simultanément, ici au détriment d'une référence (Sun Tzu) qui, chez Philippe Djian, légitimait précisément un renoncement positif et profitable.

En définitive, le parallèle dressé tout au long du roman entre l'œuvre de Michel Houellebecq et celle de Joris-Karl Huysmans souligne en contrepoint la stagnation de la première, prisonnière de sa propre mécanique qu'elle ne peut qu'exhiber. Prise dans un contexte qu'elle conforte davantage qu'elle ne le déplore, elle exprime alors l'inéluctabilité de sa disparition prochaine : en comparaison de Joris-Karl Huysmans, comme l'énonce François lui-même, « trop souvent on voit s'effiloche, au fil des pages qu'on sent dictées par un esprit du temps davantage que par une individualité propre, un être incertain, de plus en plus fantomatique et anonyme » (p.14). Pour autant, chez Michel Houellebecq, de même que la souffrance, la déchéance se doit d'être éprouvée jusqu'au bout ; pour la dernière fois avant *Sérotonine*, le narrateur interne se refuse donc au suicide. Une dénégation immédiate succède en effet à toute évocation du projet : « Devais-je, alors, mourir ? Cela me paraissait une décision prématurée. » (p.188). Comme Jean-Noël Dumont l'évoque à propos de l'athéisme houellebecquien, ce désir de conservation ne dénote aucune résistance ; au contraire, il s'inscrit dans la singularité du renoncement houellebecquien, l'irrésolution à récuser une existence qui s'avère pourtant systématiquement décevante. Ainsi, en dépit de ses réflexions sur la vanité de l'amour, après la description de ses ébats avec deux prostituées, le narrateur explicite son incapacité à tirer les conclusions nécessaires de ses propres expériences et à travers lui de la connaissance houellebecquienne : « Je ne ressentais qu'une douleur sourde, amortie, mais suffisante pour m'empêcher de penser clairement ; tout ce que je voyais c'est qu'une fois de plus je me retrouvais seul, avec un désir de vivre qui s'amenuisait, et de nombreux tracassés en perspective. [...] En partant, j'insistai pour leur donner à chacune un pourboire de cent euros ; mes conclusions négatives étaient peut-être prématurées, ces deux filles m'en apportaient un témoignage [...] et peut-être, si je revoyais régulièrement Rachida, un sentiment amoureux finirait-il par naître entre nous, rien ne permettait absolument de l'exclure. » (p.196-7).

Pourtant, François lui-même, traversé d'une prescience proprement littéraire de sa dégénérescence à venir, semble conclure à l'inévitabilité de son suicide : « Pourtant, je le sentais bien, je me rapprochais du suicide, sans éprouver de désespoir ni même de tristesse

particulière, simplement par dégradation lente de la « somme totale des fonctions qui résistent à la mort » dont parle Bichat. » (p.207). Tandis que le dénouement de l'intrigue approche, il éprouve une fascination manifeste pour l'autodestruction : « j'étais de plus en plus marqué par la pensée de Toynbee, par son idée que les civilisations ne meurent pas assassinées, mais qu'elles se suicident. [...] « Cette Europe qui était bien le sommet de la civilisation humaine s'est bel et bien suicidée » [...] Y avait-il eu chez les Romains un désir de disparaître, une faille secrète ? » (p.255-8). L'indécision qui caractérise l'instance narrative houellebecquienne révèle sa médiocrité constitutive : « La nuit serait encore longue, et je me sentais dramatiquement seul. Aurais-je, au moins, l'élémentaire courage du suicide ? Ce n'était même pas sûr. » (p.264). Incapable de réaliser son souhait de disparition, François s'achemine vers une fin d'existence pathétique qui annonce l'accommodement final : « il me fallait bien reconnaître que j'allais mourir à ce rythme, mourir rapidement, rapidement et seul, et avais-je envie de mourir rapidement, malheureux et seul ? En définitive, moyennement. » (p.249).

L'intrigue du roman suivant, *Sérotonine*, semble enfin impliquer ce terme tant souhaité jusqu'à ce que l'ultime récit en date, *anéantir*, ne le diffère encore.

V. 2) *Sérotonine*

Avant la parution d'*anéantir*, *Sérotonine* s'apparentait en effet à la conclusion logique d'une œuvre romanesque et plus largement d'un geste littéraire mus par leur désir d'achèvement : l'intrigue y concrétise un suicide expiatoire et personnel dont l'exemplarité repose sur un dévoilement des artifices mais également des limites d'une ambition artistique inchangée depuis son origine. Le constat de l'accentuation incoercible du renoncement se redouble d'un aveu de responsabilité qui justifie la volonté d'extinction sacrificielle ; pourtant, l'effectivité de cette rédemption s'avèrera éminemment éphémère.

a. Le retour du « je » houellebecquien : du dévoilement parodique aux prémices du ressassement

L'avant-dernier roman de Michel Houellebecq se présente d'emblée en tant que tel : le narrateur interne, qui expose son rôle (« je ne crois pas l'avoir mentionné », p.17), rappelle fréquemment la nature littéraire du récit (« l'objet de ce livre », p.10, « L'histoire commence en Espagne », p.13) et s'adresse directement à son destinataire (« mes lecteurs », p.48). À cette autoréférentialité s'adjoint une dimension autobiographique étayée de nombreuses références : aux études (« en classe préparatoire Agro », p.83), aux premiers emplois (« mon travail au ministère de l'Agriculture », p.23), aux lieux d'habitation (« Place d'Italie ça me convenait », p.64), au doute qui entoure l'âge réel de l'écrivain (« il y a dix-sept ans maintenant, ou dix-neuf je ne sais plus », p.160)... Pourtant, le retour du « je » houellebecquien ne concourt plus à l'affirmation du projet de l'auteur, au contraire : le discours se distingue par une incomplétude ponctuelle (« le lecteur s'il est aussi attentif que je l'imagine complètera », p.187, « le lecteur attentif complètera », p.340) ainsi qu'une défiance à l'égard du langage lui-même (« la parole n'a pas pour vocation de créer l'amour, mais la division et la haine, la parole sépare à mesure qu'elle se produit [...] commence le règne de la désunion, du désamour et du divorce. », p.96). Ce dévoilement se redouble alors de celui des mécanismes et des limites d'une proposition artistique dont l'autoparodie paraît présager l'achèvement.

Le traitement singulier de la parenthèse dorée cristallise cette dynamique parodique. Dans un premier temps, *Sérotonine* s'inscrit pourtant dans la lignée du roman précédent à cet égard : le renoncement que symbolise l'échec amoureux ne provient plus d'une trajectoire et correspond désormais à un état de fait. Ce renoncement se trouve d'ailleurs explicité par de nombreuses occurrences tandis que le narrateur, Florent-Claude, évoque le fiasco conjugal : « les deux premiers jours je fis l'effort [...] de maintenir l'illusion d'un lit conjugal puis j'y renonçai » (p.31), « j'avais renoncé à rencontrer les invités de Yuzu » (p.47), « J'avais renoncé à aller aux expositions organisées par Yuzu » (p.50). Le terme modélise également un contrepoint cruel et ironique : « elle n'avait pas renoncé à ses distractions » (p.52). Cependant, une autre relation, située en dehors de la temporalité du récit, se rapproche davantage du motif traditionnel de la désillusion sentimentale houellebecquienne que cet attachement dont le narrateur se défait sans véritable regret (« ça ne me plaisait pas

beaucoup », p.53) : celle entretenue autrefois avec Camille, qui ne sera jamais proprement relatée. Son récit se retrouve en effet systématiquement repoussé : « tout ce que j'ai obtenu de certaines femmes (de Camille et de Kate précisément mais j'y reviendrai, j'y reviendrai) » (p.11), « (mais je reviendrai à Camille) » (p.72). À force de répétitions, le report de ce récit relève d'un comique de répétition dont le partage se substitue à celui de cet épisode vraisemblablement décisif dans l'élaboration du renoncement de ce nouveau narrateur (« à la suite de circonstances que je relaterai peut-être quand j'aurai le temps [...] pour différentes raisons que j'expliquerai sans doute plus tard », p.23, « Revenons, avant d'aborder ma rencontre avec Camille [...] presque une vingtaine d'années plus tard », p.153), un épisode finalement expédié suivant la logique d'incomplétude évoquée plus haut (« Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées [...] il me suffira de dire que notre histoire dura un peu plus cinq ans », p.181). L'accentuation de ce renoncement au fil de l'œuvre, qui se traduisait encore dans *Soumission* par une accélération de sa survenance à l'échelle des intrigues, devient telle qu'elle menace le développement de ces dernières.

Sérotonine parodie ainsi le principe de la parenthèse dorée dont il propose une déclinaison essentiellement imaginaire : le narrateur, conduit à aider deux inconnues à regonfler les pneus de leur voiture, tombe éperdument amoureux de l'une d'entre elles. L'expression du regret éprouvé pour une relation destinée à demeurer fictive se distingue par sa démesure humoristique : « j'aurais été heureux avec la châtain [...] je rêvai que la châtain revenait sonner à ma porte. Elle était revenue me chercher, mon errance dans ce monde avait pris fin » (p.21). Cette complainte, qui scande le roman (« je fus traversé par un élan de tristesse déchirant en repensant à la châtain d'Al Alquian », p.66, « la peu oubliable châtain d'Al Alquian », p.95), tire son caractère parodique de son esthétique pornographique (« Elle et son amie souhaitaient vérifier la pression de gonflage de leurs pneus (enfin des pneus de leur voiture, je m'exprime mal) [...] je sentis s'enfler leur considération pour mes compétences viriles. », p.14-5), qui exacerbe la dimension caricaturale d'un épisode confiné au fantasme (« Dans certains de ces rêves elle précisait que son amie brune attendait dans la voiture, pour savoir si elle pouvait se joindre à nous ; mais cette version des rêves devint de moins en moins fréquente, le scénario se simplifiait et sur la fin il n'y eut même plus de scénario, immédiatement après nous pénétrions dans un espace lumineux, irracontable. », p.21-2). Le renoncement, qui ne nécessite plus la moindre justification, se fonde donc paradoxalement sur une déception fictive : « le regard trop brièvement croisé de la châtain d'Al Alquian,

l'éternellement douloureuse châtain d'Al Alquian, la dernière et probablement ultime possibilité de bonheur que la vie avait placée sur ma route. » (p.73). De même, l'effritement du couple formé avec Yuzu revêt une légèreté qui le dédramatise : « Au fond, j'étais peut-être le seul homme qui l'ait vraiment aimée, conclut-elle avec une sorte de surprise. Je m'abstins de la détromper. » (p.123). La déconvenue prévisionnelle qui affecte l'intégralité des rapports humains, comme l'amitié (« je n'allais pas inviter le docteur Azote chez moi [...] aucune amitié ne naîtrait entre nous », p.324), s'accompagne d'un burlesque qui mine la gravité désespérante que de telles déconvenues indiquent d'ordinaire : « « J'ai rien à bouffer... », tels furent les premiers mots par lesquels m'accueillit Aymeric. « Il me reste une andouille » répondis-je ; ce fut ainsi que se passèrent mes retrouvailles avec celui qui avait été, qui était encore en un sens (mais plutôt par défaut) mon meilleur ami. » (p.195).

Plus largement, la propension houellebecquienne au sabotage se retourne contre l'ensemble des procédés qui fondent le discours de l'œuvre et assurent la transmission du renoncement. L'imaginaire onirique angoissé du narrateur, qui retranscrit la hantise d'un effondrement inexorable (« Dans mon rêve je reposais à demi allongé, à demi enfoui dans le sol, sur une pente au sol visqueux et blanchâtre », p.200), se trouve discrédité par le narrateur lui-même : « L'interprétation de ce rêve débile mais spectaculaire était sans doute limpide : je craignais de ne pas réussir à m'échapper. » (p.78). De même, le phénomène de désindividualisation, rassurant (« presque soulagé par mon statut de modalité anonyme », p.193) car déresponsabilisant (« Une ambiance de catastrophe globale allège toujours un peu les catastrophes individuelles », p.308) que corrobore le déterminisme social (« Aymeric s'était marié dans son milieu, c'est ce qui se produit le plus souvent en fin de compte », p.149) subit un détournement particulièrement ostensible : « Tous les hommes souhaitaient des filles fraîches, écologiques et triolistes » (p.18). Cependant, cette déformation du réel n'y ménage pas une échappatoire ; au contraire, elle entérine le caractère décevant de ce dernier. D'un côté, le narrateur affirme la supériorité de la fiction : « La rencontre de deux losers quadragénaires et anciens amants, ça aurait pu être une scène magnifique dans un film français [...] dans la vie réelle, en avais-je si envie que ça ? » (p.117). De l'autre, cette supériorité implique des attentes et par conséquent une déconvenue prévisible : « Je commençais vraiment à me demander si, à un moment donné, elle allait me dire : « Et toi ? », enfin les choses qu'on dit dans ce genre de circonstances, au moins dans les films » (p.123). Aussi précise soit la fiction (« Si nous avions été dans une comédie romantique, j'aurais,

après quelques secondes d'une hésitation dramatique [...] bondi au volant de mon 4x4 Mercedes, j'aurais rapidement rejoint la Coccinelle sur l'autoroute, la dépassant en lui faisant de grands gestes du bras un peu sots (comme en font les acteurs de rom'com) », p.17-8), aussi probable paraisse sa matérialisation (« Eussions-nous été dans un film porno que la suite eût encore été bien davantage prévisible », p.18), en définitive, le monde prévaut (« Nous étions dans la réalité, de ce fait je suis rentré chez moi. », p.18). Chez Michel Houellebecq, l'humour s'avère inutile car il ne dure jamais ; dans *Sérotonine*, il s'estompe alors au profit de la divulgation d'une partialité pessimiste.

Amputée du rire, la dynamique de dévoilement amoindrit la pertinence des modalités de diffusion du renoncement telles que la subversion d'un cliché romantique : la modélisation de paysages assortis au ressenti des personnages, leur découragement et leur épuisement dans le cas de Michel Houellebecq. Ainsi, les différents lieux traversés par le narrateur incitent ce dernier à embrasser ce renoncement auquel il se trouve naturellement disposé : « Je pouvais en profiter pour prendre un nouveau départ, pour « rebondir » [...] ; je pouvais aussi me laisser glisser dans une inaction léthargique. Ma chambre d'hôtel, j'en pris conscience tout de suite, m'orientait dans cette seconde direction » (p.87). L'artificialité de cette sombre convergence qui aplanit l'univers de *Sérotonine* (« ces interminables autoroutes espagnoles, rectilignes à l'infini, presque vides, écrasées par le soleil et traversant un paysage d'un ennui total », p.37, « une immense étendue grise, parsemée de flaques irrégulières dont l'eau paraissait noire, un paysage assez sinistre en vérité », p.202-3, « ma vie me paraissait aussi informe et incertaine que le paysage. », p.245) transparait lorsque la représentation de ce monde dissonne : « Ma promenade sur les falaises fut malheureusement un échec. Jamais la lumière pourtant n'avait été aussi belle, jamais l'air n'avait été aussi frais et revigorant, jamais le vert des prairies n'avait été aussi intense, jamais le miroitement du soleil sur les vaguelettes de l'océan presque étale n'avait été aussi enchanteur ; jamais non plus, je crois, je n'avais été aussi malheureux. » (p.254). La haine réservée à la Nature trahit dès lors le réalisme arbitraire d'une conception artistique limitée à la figuration d'un désespoir personnel, propice à sa propagation : « Le temps était absurdemement beau [...]. Les vents ne gémissaient pas, les flots ne murmuraient pas davantage, la nature manifestait une absence d'empathie presque insultante. » (p.311). Cette explicitation de la partialité qui pétrit l'œuvre, à laquelle aboutit une autoparodie dont n'émerge aucune perspective de dépassement, augure l'ultime mouvement qui traverse autant cet avant-dernier roman qu'il présage le prochain : un

ressassement de la connaissance houellebecquienne.

Les discours des différents personnages de *Sérotonine* articulent en effet une redite abstraite de l'expérience tirée des récits précédents : « Claire avait eu sa part de mélodrame, elle avait connu des années agitées sans véritablement s'approcher du bonheur - mais cela, qui le peut ? pensait-elle. Plus personne ne sera heureux en Occident, pensait-elle encore » (p.102). L'énonciation répétée du renoncement houellebecquien, normatif (« Aymeric, était revenu à son état habituel, c'est-à-dire morose, buté et désespéré », p.229) et progressif (« Frank, qui me sembla encore plus las, encore plus abattu que la dernière fois. », p.244), acquiert une certaine indétermination générique : « au fond tout le monde était dans la même situation [...] la vie professionnelle n'est qu'un lent et progressif enlèvement » (p.148), « Nous en étions à peu près au même point, nos destinées étaient différentes, mais la fin comparable. » (p.210), « Nos vies étaient si semblables que ça en devenait presque oppressant. » (p.276). Le narrateur manifeste à plusieurs reprises son agacement face à la redondance de l'unique savoir qu'assène l'écrivain : « Que la vie soit amère et décevante nous le savions tous les deux assez » (p.116-7), « Ce qu'il avait à me dire n'avait rien d'original, non seulement les gens se torturent les uns les autres, mais ils se torturent avec une totale absence d'originalité. » (p.223). En dépit d'un apprentissage (« j'étais plus jeune [...] je croyais encore en la justice de mon pays, j'avais confiance dans le caractère globalement bénéfique de ses lois », p.38) indissociable du passage du temps (« Il y avait peut-être aussi les jeunes [...] qui y croyaient encore pour quelques années, entre deux et cinq, certainement moins de dix [...] les trentenaires et les quadragénaires avaient plus que largement renoncé », p.323-4) et surtout de la déchéance qui en résulte (« il est vrai que j'avais dix ans de plus [...], j'étais déjà résigné, je n'étais plus tout à fait un homme », p.73), ce narrateur énonce avec dépit la nécessité de ce cycle déceptif que la parole échoue à prévenir (« est-ce que je devais aller lui parler ? Mais pour lui dire quoi ? [...] Les gens n'écoutent jamais les conseils qu'on leur donne », p.253). Sa lucidité conserve la stérilité caractéristique de l'instance narrative houellebecquienne puisqu'elle se résume à l'anticipation de l'approfondissement d'un renoncement (« ils avaient vingt ou trente ans de plus que moi et pour eux le verdict avait été rendu ils étaient *battus* », p.31) retracé avec une nonchalance amusée (« Nous convînmes donc, en apparence raisonnablement, que c'est moi qui reviendrais à Paris pour le week-end, sans doute même eûmes-nous l'illusion partagée que cette séparation et ces retrouvailles hebdomadaires donneraient de la respiration et de l'énergie à notre couple, que chaque week-

end deviendrait une fête amoureuse, etc. », p.115).

L'acceptation de ce renoncement s'apparente désormais à une routine dépassionnée : « allons elle n'avait pas eu une si mauvaise vie. » (p.133), « cinq ans de bonheur c'est déjà considérable » (p.181). Le fatalisme de la caractérisation initiale, qui relève elle aussi de l'autodérision parodique (« mon second prénom, Pierre, correspondait parfaitement à l'image de fermeté et de virilité que j'aurais souhaité communiquer au monde. », p.11), atteste immédiatement d'une incapacité à infléchir le cours des événements : « Mais je n'ai rien fait, j'ai continué à me laisser appeler par ce dégoûtant prénom de Florent-Claude [...] de la société en général je n'ai rien obtenu, sur ce point comme sur presque tous les autres je me suis laissé balloter par les circonstances, j'ai fait preuve de mon incapacité à reprendre ma vie en main [...] je n'avais jamais été capable de contrôler ma propre vie » (p.11-2). Cette caractérisation, qui condense les spécificités de l'instance narrative houellebecquienne, traduit alors la stagnation qui gagne les derniers écrits : en dépit d'un profil médian apparent (« j'avais plutôt le profil d'un prévenu moyen », p.56), le narrateur se définit par son inaptitude au bonheur (« Étais-je capable d'être heureux dans la solitude ? Je ne le pensais pas. Étais-je capable d'être heureux en général ? C'est le genre de questions, je crois, qu'il vaut mieux éviter de se poser. », p.88) et au changement, une inaptitude qui induit davantage une médiocrité (« le monde ne faisait pas partie des choses que je pouvais changer, d'autres étaient plus ambitieux, plus motivés, plus intelligents sans doute. », p.182) voire une inutilité dont les personnages ou les narrateurs des récits précédents se réclamaient déjà (« et là on rejoignait le cœur de mon travail, le cœur inavouable de mon incompétence. », p.175). Son renoncement, qui ne résulte plus de son parcours romanesque (« J'ai connu le bonheur, je sais ce que c'est, je peux en parler avec compétence, et je connais aussi sa fin, et ce qui s'ensuit habituellement. », p.158), s'assimile bien à un figement : « mon humeur, j'aurais plutôt eu tendance à la qualifier de « triste », mais il s'agissait d'une tristesse paisible, stabilisée, non susceptible d'augmentation ni de diminution d'ailleurs, une tristesse en somme que tout aurait pu porter à considérer comme définitive. » (p.91). À l'instar de François dans *Soumission* (« je n'aimais pas les jeunes - et je ne les avais jamais aimés, même du temps où je pouvais être considéré comme faisant partie de leurs rangs. », p.19), sa résignation subit une accélération : « on peut dire que ma jeunesse était terminée, je n'ai plus jamais connu ces états mentaux qu'on associe habituellement au mot de « jeunesse », cette insouciance charmante (ou, au choix, cette dégoûtante irresponsabilité), cette sensation d'un monde

indéfini, ouvert, après elle le réel s'est refermé sur moi définitivement. » (p.97). L'anticipation des désastres à venir, formulée dès l'incipit (« il paraissait très vraisemblable que la seconde partie de mon existence ne serait, à l'image de la première, qu'un flasque et douloureux effondrement. », p.12), fragilise le sens d'une existence fictive qui se prolonge machinalement : « maintenant j'en étais là [...] dénué au fond de raisons de vivre comme de raisons de mourir. » (p.87).

Dès lors, le fatalisme habituel s'avère exacerbé dans *Sérotonine*. On retrouve certains procédés coutumiers, tels que l'emploi récurrent d'un lexique cinématographique (« Le même scénario [...] la fillette à l'arrière-plan », p.213, « travelling », p.215, « on changea de plan », p.215, « bricoler un scénario », p.259) qui renoue avec la planification scénaristique d'*Extension du domaine de la lutte* (« Dans la séquence que j'avais prévue », p.342) ou encore la réification d'êtres vivants (« la marche saccadée, mécanique, des oiseaux », p.202) au comportement aisément prédictible (« un volatile [...] une petite mécanique tueuse [...] la démarche mécanique et prévisible », p.237-8). On retrouve également la modernité prosaïque de cette fatalité contemporaine (« il y a des automatismes pour la conduite ; il y a des automatismes, semble-t-il, pour à peu près tout. », p.263), plus administrative que divine (« Énormément de choses, à ce stade, étaient déjà dites, déterminées, et, comme l'aurait dit mon père dans son jargon notarial, « actées ». », p.162), qui conditionne l'intrigue dès son ouverture (« si j'ai finalement échoué, si ma vie se termine dans la tristesse et la souffrance [...] un regrettable enchaînement de circonstances », p.10). Si le narrateur pressent sa destinée (« tout était écrit et maintenant tout allait s'accomplir », p.125), il exprime avant tout son impuissance (« avec une nette sensation d'irréparable », p.189) qui légitime l'expectative désinvolte des déconvenues futures (« naturellement je devais la quitter, c'était une évidence, et même on n'aurait jamais dû s'installer ensemble », p.22). Ses questionnements rhétoriques sont ceux d'un personnage de théâtre (« qu'est-ce qu'elle y pouvait ? Qu'est-ce que nous pouvons, tous autant que nous sommes, à quoi que ce soit ? », p.326) condamné à rejouer des drames familiaux, comme celui de Bruno et Christiane dans *Les particules élémentaires* (« j'ai appelé Kate et je l'ai appelée exactement *trop tard* », p.10). Son rôle se résume à l'observation d'un affaissement, celui d'une œuvre qui s'enlise dans le constat d'une négativité immuable depuis *Rester vivant* mais que le développement romanesque houellebecquien s'est entre temps chargé d'instaurer en norme discursive et esthétique indépassable : « il y avait eu simplement qu'il n'y avait rien eu, que mon

adhérence au monde, d'entrée de jeu limitée, était peu à peu devenue nulle, jusqu'à ce que plus rien ne puisse interrompre le glissement. » (p.278). Cette œuvre, dont l'inertie présage un terme proche, confesse finalement sa responsabilité dans l'élaboration d'un unique horizon qui la condamne au bout du compte.

b. Le spectre de la collaboration

Suivant son inclination autoparodique, le roman propose une première déclinaison de cet aveu de responsabilité qui prend ainsi la forme d'un dévoilement humoristique de la partialité interprétative ; cette dernière se manifeste à l'occasion d'un simulacre d'intrigue policière à la suite duquel le narrateur déplore l'échec programmé de ses retrouvailles avec Camille, son ancienne amante, qu'il se contente en réalité d'épier de loin. Son raisonnement divinatoire, que seul justifie le pessimisme habituel de l'instance narrative houellebecquienne (« Camille était maintenant engagée dans une relation profonde et exclusive avec son fils ; cela durerait encore au moins dix ans [...] avant qu'il ne la quitte pour faire des études - car il travaillerait bien à l'école [...] et il ferait des études supérieures, je n'avais aucun doute là-dessus. », p.298), révèle sa dimension caricaturale lorsqu'il aboutit à la nécessité de tuer l'enfant de Camille pour reconquérir cette dernière : « La réponse à ces questions était passablement évidente, et la conclusion inéluctable : c'était lui ou moi. » (p.299). Le renoncement au meurtre, qui renvoie à l'échec final de la machination du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* et esquisse donc une circularité stérile, se trouve lui aussi mis sur le compte de la fatalité : « je venais de comprendre que c'était foutu, que je ne tirerais pas, que je ne parviendrais pas à modifier le cours des choses, que les mécanismes du malheur étaient les plus forts, que je ne retrouverais jamais Camille et que nous mourrions seuls » (p.303). La prééminence de cette fatalité finit pourtant contestée par l'exacerbation comique de la subjectivité qui la caractérise : d'un côté, le narrateur se dédouane du déroulement de sa destinée (« j'allais revenir à Paris maintenant c'était inéluctable [...] la vie, comme on dit, en avait décidé autrement. », p.310-3) dont l'expression conserve la composante scientifique qui fonde son objectivité (« j'avais la sensation de retourner dans ma tête les paramètres d'une équation déjà résolue, et résolue en ma défaveur », p.304, « je pouvais au maximum escompter dix ans avant que [...] ne termine le processus. », p.342) ; de l'autre, le penchant pour la négativité transparait (« L'appartement était éclairé [...]

évidemment j'eus l'impression qu'il était joyeusement éclairé », p.192) au point qu'un doute émerge (« c'est presque inéluctablement me sembla-t-il que je remis la main sur la feuille où j'avais noté l'adresse et le téléphone du cabinet vétérinaire de Camille », p.284-5). Ce doute découle également d'une autocritique plus sévère que de coutume (« tout ça pour une immonde Brésilienne qui allait m'oublier dès le lendemain de son retour à Sao Paulo », p.101) qui souligne la dissonance entre les lamentations du narrateur quant au déterminisme existentiel et son comportement individuel irresponsable, irréfléchi et immoral : « elle prit fin d'une manière effroyablement stupide, des choses comme ça ne devraient pas avoir lieu, elles ont lieu pourtant, elles ont lieu tous les jours. Dieu est un scénariste médiocre, c'est la conviction que presque cinquante années d'existence m'ont amené à former, et plus généralement Dieu est un médiocre, tout dans sa création porte la marque de l'approximation et du ratage [...]. C'est au cours d'un de mes déplacements à Bruxelles que me vint la funeste idée de coucher avec Tam. L'idée serait d'ailleurs venue à peu près à n'importe qui je pense [...] je recommençai [...] pourquoi je l'ignore absolument » (p.181-3).

Surtout, les tentatives de réhabilitation, déjà moins affirmées que d'ordinaire, se retrouvent déjouées par un thème qui forme un des cœurs de *Sérotonine* : la création volontaire d'un enfer personnel à laquelle s'adjoint l'ensemble des éléments constitutifs de l'esthétique tragique et fataliste du roman, à commencer par son élaboration machinale (« les gens fabriquent eux-mêmes le mécanisme de leur malheur, ils remontent la clef à bloc et ensuite le mécanisme continue de tourner, inéluctablement », p.223). La conscience d'une responsabilité collective affleure alors, au sujet de l'incommunicabilité par exemple : « Les gens n'écoutent jamais les conseils qu'on leur donne, et lorsqu'ils demandent des conseils c'est tout à fait spécifiquement pour ne pas les suivre, afin de se faire confirmer, par une voix extérieure, qu'ils se sont engagés dans une spirale d'anéantissement et de mort, les conseils qu'on leur donne jouent pour eux exactement le rôle du chœur tragique, confirmant au héros qu'il a pris le chemin de la destruction et du chaos. » (p.254-5). Le masochisme mortifère ne résulte plus d'un constat d'impuissance ; au contraire, il façonne activement les conditions propices à l'éclosion de la souffrance : « créant ainsi les conditions d'un nouvel enchaînement de circonstances, d'une nouvelle configuration existentielle dont je n'étais pas sorti, et dont je n'avais à vrai dire aucune intention de sortir. » (p.287-8). Cette révélation excède le simple cadre de la relation amoureuse ou l'unique cas du narrateur : l'aveu de responsabilité est bien celui d'une œuvre qui, à son crépuscule, admet sa contribution à la

consolidation de ce qu'elle déplorait voire prétendait combattre. En cette fin de parcours romanesque, le renoncement houellebecquien s'apparente davantage à une collaboration qu'à un compromis avec la société contemporaine dont l'auteur figure pourtant un contestataire des plus farouches ; en définitive, celui-ci se présente comme le seul instigateur de son calvaire littéraire singulier.

Les critiques de cette société contemporaines s'avèrent pourtant aussi nombreuses dans *Sérotonine* que dans les romans précédents ; elles se révèlent également extrêmement semblables et alimentent le ressassement qui envahit cet avant-dernier récit. On retrouve ainsi l'observation du déclin civilisationnel qui fascinait déjà le narrateur de *Soumission* (« voilà comment une civilisation meurt, sans tracas, sans dangers ni sans drames et avec très peu de carnage, une civilisation meurt juste par lassitude, par dégoût d'elle-même », p.159) et qui advient pour des raisons similaires, à savoir l'effondrement des valeurs et des cadres traditionnels (« *l'abandon de famille, en France, ne constitue pas un délit.* », p.59). De même, l'ensemble des trajectoires individuelles éclairent l'injustice économique globale que le narrateur explicite : « Ainsi, une seule opération immobilière avait suffi à son père à gagner largement davantage que ce que le mien avait mis quarante ans à péniblement amasser [...] l'argent n'avait jamais récompensé le travail, ça n'avait strictement rien à voir » (p.135). Les personnages secondaires, comme Aymeric, se joignent à lui pour dénoncer l'immoralité inhérente au système capitaliste : « j'essaie de faire les choses correctement, ça n'a rien d'un élevage industriel ici [...]. Mais plus j'essaie de faire les choses correctement, moins j'arrive à m'en sortir. » (p.150), « Ce qui est terrible c'est que c'est quelqu'un qui n'a à peu près rien fait d'utile de sa vie [...] et il a laissé le patrimoine des Harcourt intact. Moi j'essaie de monter quelque chose, je me crève au boulot, je me lève tous les jours à cinq heures, je passe mes soirées dans la comptabilité - et le résultat en fin de compte, c'est que j'appauvris la famille... » (p.226).

Cependant, le registre parodique dans lequel s'inscrit le texte nuance l'exposition de cette immoralité et les digressions historiques habituelles acquièrent une dimension burlesque inconciliable avec une réprobation crédible : « Francisco Franco, indépendamment d'autres aspects parfois discutables de son action politique, pouvait être considéré comme le véritable inventeur, au niveau mondial, du *tourisme de charme* » (p.39), « était-il certain que les fromages normands mettent suffisamment à profit ce tourisme de la mémoire ? » (p.113).

Bien qu'ironique, la célébration franquiste ébauche déjà la posture du collaborateur : « le respect que l'on puisse et que l'on doive éprouver pour l'œuvre touristique du caudillo » (p.41). L'ambivalence d'une responsabilité explicitement attribuée au déterminisme social moderne, implicitement imputée à la passivité coupable du narrateur, participe elle aussi de cette relativisation critique : « Camille n'était qu'en stage à la DRAF, elle devait inéluctablement repartir fin janvier, pour reprendre ses études à Maisons-Alfort. Inéluctablement ? J'aurais pu lui proposer d'arrêter des études, de devenir femme au foyer [...]. Mais je ne l'ai pas fait, et sans doute je ne pouvais pas le faire, je n'avais pas été *formaté* pour une telle proposition, ça ne faisait pas partir de mon *logiciel*, j'étais un moderne, et pour moi comme pour tous mes contemporains la carrière professionnelle des femmes était une chose qui devait avant tout être respectée [...] une fois de plus je ne fis rien, je ne dis rien, je laissai les événements suivre leur cours » (p.172). Ce narrateur accuse tantôt la contrainte économique, qui rend incongrue l'idée même d'alternative (« J'avais un moment envisagé de lui suggérer qu'elle pourrait « revenir à Paris pour les castings » avant de prendre conscience de l'absurdité de l'idée [...], ça n'avait aucun sens, déménager à la campagne serait un suicide dans sa carrière », p.115), tantôt sa propre lâcheté (« il était en effet regrettable que je n'aie pas le courage de lui dire simplement : « Je veux revenir à Paris parce que je t'aime, et que je veux vivre avec toi », elle devait se dire que les hommes ont leurs limitations », p.177). Si les trajectoires individuelles illustrent un effondrement collectif, les conséquences des manquements personnels s'amplifient elles aussi : « Nous aurions pu sauver le monde, et nous aurions pu sauver le monde en un clin d'œil [...] mais nous ne l'avons pas fait, enfin je ne l'ai pas fait, et l'amour n'a pas triomphé » (p.100). Dans cet avant-dernier récit, la culpabilité du narrateur, et à travers de lui de l'œuvre qu'il incarne, contrebalance d'abord, affaiblit ensuite et subvertit enfin la condamnation du libéralisme sur laquelle cette même œuvre fondait autrefois une légitimité morale qui seule indiquait une résistance, bien que limitée, face à l'affaissement général et décrié ; sans elle, le renoncement parachève son triomphe, désormais absolu.

Les considérations économiques s'avèrent particulièrement nombreuses dans *Sérotonine*. Elles témoignent d'une préoccupation socio-historique qui permet l'exhibition des mécaniques financières internationales et de leurs répercussions désastreuses : « Comme tous les pays d'Europe Occidentale, l'Espagne, engagée dans un processus mortel d'augmentation de la productivité, avait peu à peu supprimé tous les emplois non qualifiés qui contribuaient

jadis à rendre la vie un peu moins désagréable, condamnant du même coup la majeure partie de sa population au chômage de masse. » (p.26). Le narrateur s'attache à établir la responsabilité d'un système économique nocif quelle que soit l'échelle de mesure : nationale, comme le démontre l'occurrence précédente, mais également régionale (« dès que les accords du libre-échange actuellement en négociation avec les pays du Mercosur seraient signés il était évident que les producteurs d'abricots du Roussillon n'auraient plus aucune chance [...] le déferlement des abricots argentins était inéluctable », p.29) et individuelle (« c'est vrai que le chômeur de longue durée se transformait inéluctablement en un petit être recroquevillé et mutique », p.122). S'il fait parfois preuve d'ironie lorsqu'il commente cette mondialisation insensée (« comme un documentaire sur les cascades de l'Oberland bernois capté par un réfugié somalien. », p.35), le narrateur manifeste avant tout un sérieux surprenant, au point d'afficher des idéaux et des convictions qui détonnent avec le cynisme traditionnel de l'instance narrative houellebecquienne : « je n'avais depuis l'origine que dégoût pour le commerce et tout ce que s'y apparente, l'idée de « hautes études commerciales » était à mes yeux une profanation de la notion même d'études » (p.30-1). Il dévoie l'usage habituel du lexique misogynne afin d'affermir ses prises de position : « l'Union européenne elle aussi avait été une grosse salope, avec cette histoire de quotas laitiers » (p.259). Le narrateur, qui établit le lien entre la logique d'enrichissement et le déclin culturel qu'il déplore (« tout ce qui pouvait encore tenir debout en Espagne en termes de châteaux forts moyenâgeux ou de couvents Renaissance avait été converti en paradors. », p.39), s'apparente alors à un véritable éveilleur de consciences qui s'évertue à désigner les véritables responsables du malheur moderne : « j'avais entendu des rumeurs selon lesquelles, à Bruxelles, on commençait à agiter l'idée d'une suppression des quotas laitiers - cette décision qui devait plonger des milliers d'éleveurs dans la misère, et les réduire à la faillite » (p.151). Le désenchantement que ses analyses inspirent à son lecteur semble donc davantage constructif qu'à l'ordinaire.

Cependant, l'ambiguïté de sa posture rejaillit promptement. Elle est d'abord celle d'une connaissance employée afin de discréditer les discours protestataires : « ça devait me servir par la suite à clouer le bec des militants Verts lorsque la conversation venait sur les conséquences réelles du réchauffement climatique. » (p.141). Elle est ensuite celle d'une propension au désintéret pour autrui qui préfigure le renoncement personnel : « je me résignai à abandonner les producteurs d'abricots du Roussillon engagés dans leur descente vers l'anéantissement, mon indifférence à l'époque aux producteurs d'abricots du Roussillon me

paraît aujourd'hui un signe précurseur de cette indifférence plus fondamentale que je devais développer ensuite à l'égard de mon propre destin » (p.33). On voit bien comme le comportement du narrateur relativise immédiatement la portée critique de ses propres discours : la vertu morale de ses révélations (« le problème [...] était que les semenciers, les producteurs d'engrais et les pesticides jouaient par leur existence même, sur le plan agricole, un rôle destructeur et létal, il était que cette agriculture intensive, basée sur des exploitations gigantesques et sur la maximisation du rendement à l'hectare, cette agro-industrie entièrement basée sur l'export [...] était à mes yeux l'exact contraire de ce qu'il fallait faire si l'on voulait aboutir à un développement acceptable », p.108-9) se dilue dans un relativisme qui s'apparente à une forme d'autocensure, que le narrateur associe bien à un renoncement, intellectuel ici, et qui rappelle, précisément lorsque ce relativisme nocif s'énonce, la dimension autobiographique de ce narrateur à travers la mention de ses études (« Rien n'établissait clairement la dangerosité des OGM, et les écologistes radicaux étaient la plupart du temps des imbéciles ignorants [...] j'avais eu des idées, j'avais peut-être même eu un idéal, ce n'est pas par hasard que j'avais fait l'Agro plutôt qu'une école généraliste du type Polytechnique ou HEC, bref j'avais eu un idéal et j'étais en train de le trahir. », p.108-9). De la même façon que l'instance narrative présuppose son renoncement personnel chez l'ensemble de ses contemporains, ce narrateur universalise son détachement et sa passivité (« je connaissais tout cela [...] l'abjection commune dont je savais comme tout le monde faire preuve m'avait permis d'oublier. », p.167) que la précision et la violence de certaines descriptions rendent d'autant plus immoraux : « Je connaissais parfaitement cet élevage, c'était un élevage énorme [...] qui exportait ses oeufs jusqu'au Canada et en Arabie saoudite, mais surtout il avait une réputation infecte [...] des milliers de poules tentaient de survivre, serrées à se toucher [...] elles étaient déplumées, décharnées, leur épiderme irrité et infesté de poux rouges, elles vivaient au milieu des cadavres en décomposition de leurs congénères, passaient chaque seconde de leur brève existence [...] à caqueter de terreur. » (p.166). Le relativisme se mue alors en compromission : « il y avait bien pire pour les poules dans d'autres pays » (p.168).

Le narrateur discrédite en effet les différentes contestations qu'émettent les personnages secondaires ; au mieux, il demeure silencieux face à l'indignation naïve et sincère d'autrui, ici celle de Camille : « Comment pouvaient-ils visiter ces endroits où la torture des animaux était quotidienne, et les laisser fonctionner, voire collaborer à leur fonctionnement, alors

qu'ils étaient quand même, au départ, vétérinaires ? [...] je préfèrai me taire. » (p.167) ; au pire, il renoue avec le cynisme traditionnel de l'instance narrative houellebecquienne : « ces salauds allaient littéralement inonder l'Europe de leurs produits, en plus ils n'avaient aucune législation restrictive sur les OGM, c'est dire si on était mal barrés. [...] l'Argentine pouvait faire très mal à l'Europe, et cela dans les plus brefs délais. [...] « Leur viande est délicieuse... » objectai-je sur un ton conciliant. ». (p.61). Sa compromission transparaît (« « En somme vous passez à l'ennemi... » », p.61) tandis que se dévoile son implication dans la planification du désastre qu'il paraissait pourtant réprouver ; il cause ainsi la misère de son ami Aymeric et orchestre plus largement un renoncement collectif (« Les agriculteurs du coin ne peuvent pas s'aligner, ils ont déjà du mal à rembourser leurs emprunts et à payer leurs fermages, sans arrêt il y en a qui renoncent et qui mettent la clef sous la porte », p.146). Cependant, le lecteur demeure l'unique témoin de sa responsabilité (« Je ne me voyais pas lui avouer que j'étais directement impliqué dans ce projet de promotion à l'export », p.147) que le narrateur lui-même assimile à celle d'un collaborateur (« j'étais bien obligé de me rendre compte que j'étais maintenant du côté de l'État français, que nous n'étions plus tout à fait dans le même camp. », p.152).

La posture d'éveilleur de consciences se trouve en effet rapidement subvertie afin de légitimer l'impuissance et le découragement : « j'avais pu prendre conscience [...] des limites étroites de mes possibilités d'action, le vrai pouvoir était en relation étroite avec Bruxelles, c'était là en effet qu'il fallait que j'aie si je voulais faire entendre mon point de vue. Seulement à ce niveau les postes étaient rares » (p.177). Sous le vernis de l'indignation, la conscience économique et politique consolide le déterminisme moderne : « c'est un énorme plan social, le plus gros plan social à l'œuvre à l'heure actuelle, mais c'est un plan social secret, invisible, où les gens disparaissent individuellement » (p.248). La responsabilité du narrateur provient alors de ce fatalisme social qu'il contribue à propager, une diffusion rhétorique qu'attestent ici l'emploi du pronom « on » et du futur simple ou encore la réfutation finale de toute alternative crédible : « Une fois qu'on aura divisé le nombre d'agriculteurs par trois [...] une fois qu'on sera aux standards européens, on n'aura toujours pas gagné, on sera même au seuil de la défaite définitive, parce que là on sera vraiment en contact avec le marché mondial [...] / -Et vous pensez qu'il n'y aura jamais de mesures protectionnistes ? Ça vous paraît absolument impossible ? [...] Absolument impossible, tranchai-je sans hésitation. » (p.249). L'excipit du roman entérine un renoncement qui, en

définitive, relève, comme dans le roman précédent, d'une soumission à un système idéologique néfaste, mais un renoncement accentué entre temps dans la mesure où la soumission de François demeurait individuelle tandis que le narrateur de *Sérotonine* présume désormais de l'universalité de la sienne : « Avons-nous cédé à des illusions de liberté individuelle, de vie ouverte, d'infini des possibles ? Cela se peut, ces idées étaient dans l'air du temps ; nous ne les avons pas formalisées [...] nous nous sommes contentés de nous y conformer, de ne nous laisser détruire par elles » (p.347).

Imperméable à la révolte fallacieuse du narrateur, ce renoncement poursuit donc sa propagation selon les modalités habituelles : présupposé chez autrui (« avec les filles je soupçonnais que la situation n'était guère enthousiasmante », p.206), érigé en vérité universelle (« Les hommes en général ne savent pas vivre, ils n'ont aucune vraie familiarité avec la vie, ils ne s'y sentent jamais tout à fait à leur aise, aussi poursuivent-ils différents projets, plus ou moins ambitieux plus ou moins grandioses c'est selon, en général bien entendu ils échouent et parviennent à la conclusion qu'ils auraient mieux fait, tout simplement, de vivre, mais en général aussi il est trop tard. », p.171-2), il demeure ineffectif (« je n'étais pas solidaire, je ne pouvais pas l'être, je n'avais pas la même vie qu'eux, ma vie n'était guère brillante non plus mais ce n'était pas la même, et voilà tout. », p.244) bien qu'il accorde les êtres et unifie les expériences (« en effet, on ne pouvait pas lui donner tort, c'est étonnant à quel point les hommes se laissent sombrer rapidement. », p.207, « Un architecte raté, précisa-t-il. Enfin, comme la plupart des architectes, ajouta-t-il. [...] il n'y avait pas de quoi se glorifier, commenta-t-il ; non, il n'y avait pas de quoi, en effet. », p.275) d'individus réduits à de sombres reflets (« il avait l'air d'un type plutôt sinistre, comme moi aussi j'en ai peur », p.275). Aussi bien désiré pour autrui (« elle avait vingt-cinq ans à tout casser mais quand même il fallait qu'elle s'endurcisse. », p.331) que pour soi (« je connus encore un instant de jubilation masochiste », p.41), il instille une résignation dont le narrateur s'accommode (« Des prises de position véhémentes se manifestaient encore [...], on se promettait d'agir sans tarder, et puis tout cela retombait doucement, au fil de semaines identiques et pas entièrement désagréables », p.137).

On assiste ainsi au ressassement des modalités de diffusion mais également d'élaboration du renoncement houellebecquien qui se fonde toujours sur l'absence d'alternative : c'est ce qu'illustre par exemple la haine de la Nature, ruminée depuis les premiers recueils poétiques

(« il est faux de s’imaginer que la nature laissée à elle-même produit des futaies splendides, aux arbres puissamment découplés, de ces futaies qu’on a pu comparer à des cathédrales, qui ont ou aussi provoquer des émotions religieuses de type panthéiste ; la nature laissée à elle-même ne produit en général qu’un informe et chaotique fouillis, composé de plantes variées et dans l’ensemble assez moches », p.283-4). Bien qu’elle présage d’une extinction, dont l’imminence hante les ultimes récits, au cours d’occurrences qui évoquent *La carte et la territoire* (« un bâtiment [...] semblait encore se tenir à peu près, des herbes et des mousses avaient cependant commencé à grignoter les pierres [...], les lambeaux de murs restants étaient adoucis, arrondis par l’érosion, ils se rapprochaient doucement de leur destin géologique. », p.143, « les allées de bitume qui séparaient les bâtiments commençaient d’ailleurs à se craqueler sous la poussée de la végétation. », p.164, « l’ancienne gare [...] désaffectée, déjà partiellement envahie par les herbes. », p.244) et qu’elle expose les travers de la société humaine (« sans les OGM, nous n’aurions pas les moyens de nourrir une population humaine en croissance constante ; en gros, c’était Monsanto ou la famine », p.113), la Nature n’engendre aucun désir de préservation chez le narrateur, bien au contraire : « Paris, cette ville infestée de bourgeois écoresponsables me répugnait [...] je roulais en 4x4 diesel - je n’aurais peut-être pas fait grand-chose de bien dans ma vie, mais au moins j’aurais contribué à détruire la planète - et je sabotais systématiquement le programme de tri sélectif mis en œuvre par le syndic de l’immeuble » (p.48). À l’instar de ses prédécesseurs, celui-ci discrédite régulièrement l’alternative écologique (« une spécialisation bidon, genre sociologie rurale ou écologie », p.140), un discrédit auquel le récit contribue lui aussi par le biais de personnages comme le pédophile allemand qui « nourrissait des convictions écologiques » (p.214).

Le narrateur cristallise les limites du projet littéraire houellebecquien qui conduisent l’œuvre à l’expression répétée d’un souhait d’évanouissement, des limites et un souhait que cet avant-dernier roman apparaît conçu pour proclamer : alors qu’il évoque une Europe « au seuil de la défaite définitive » et qu’il ressent « la sensation d’être au cœur de l’échec de ma vie professionnelle, et de me détruire moi-même à chaque parole que je prononçais, en même temps si j’avais eu un succès personnel à aligner, si j’avais réussi à faire le bonheur d’une femme ou au moins un animal mais même pas » (p.249), il réalise que son discours, désespérément stérile (« je n’avais rien, absolument rien à lui proposer », p.249), se limite à l’approbation du désabusement d’autrui (« Aymeric secoua la tête avec une satisfaction qui

me fit mal parce que je compris à ce moment qu'il n'attendait rien d'autre de moi, il attendait juste la confirmation objective de la catastrophe », p.249). Si l'excipit apparaît limpide quant à la nature de la filiation qu'implique une telle œuvre (« je ne me voyais pas laisser un héritage », p.343), l'ensemble du récit résonne comme un ultime bilan, peu flatteur en réalité.

c. Le bilan d'une faillite

Alors que quinze ans séparent la publication de *Sérotonine* de celle d'*Extension du domaine de la lutte* et que le narrateur, dont nous avons souligné à plusieurs reprises la dimension autobiographique, constate l'inefficacité de son discours alarmiste, la stérilité dans laquelle réside une des spécificités du renoncement houellebecquien ressurgit : « je me souvins que moi aussi, pendant presque quinze ans, j'avais *toujours* eu raison dans mes notes de synthèse [...] j'avais *toujours* aligné des chiffres réalistes, proposant des mesures de protection raisonnables [...] et au bout du compte on m'avait *toujours* donné tort, les choses avaient *toujours* au dernier moment basculé vers le triomphe du libéralisme-échangisme, vers la course de la productivité, alors j'ouvris une nouvelle bouteille de vin [...] qui étais-je pour avoir cru que je pouvais changer quelque chose au mouvement du monde ? » (p.251). L'aveu de responsabilité se redouble dès lors de la reconnaissance d'une déroute artistique que parachève le phénomène de récupération mercantile qui gagne le roman et qu'illustre notamment l'emploi des anglicismes. On se souvient que chez Michel Houellebecq, l'emploi de l'italique indique une mise à distance vis-à-vis de ces néologismes majoritairement entrepreneuriaux (« *it was quite an easy job* », p.50, « *talent scouts* », p.69, « la *task force* [...] le *job* », p.112), une distance ironique (« c'était visiblement *the place to be* à Coutances. », p.270) et méprisante (« il avait gardé la manie [...] d'employer assez inutilement des termes anglo-saxons. », p.112) qui marque la défiance envers la logique et la culture commerciales. Dans *Sérotonine*, cet usage de l'italique devient inégal, incohérent, disparaît momentanément, comme si le roman échouait à préserver son intégrité, progressivement sapée par le versant économique qu'il intégrait pour le dénigrer et qui le phagocyte désormais : « rounds commerciaux » (p.30), « fooding novateur » (p.86), « open space » (p.107 et 126), « burn-out » (p.320). L'idée d'une résistance linguistique finit d'ailleurs raillée dans le récit : « les patrons avaient eu l'originale idée de traduire les happy hours, qui devenait ici « heures heureuses » ; j'étais sûr qu'Alain Finkielkraut aurait approuvé

mon choix. » (p.85).

Ce renoncement aux rares partis pris qui témoignaient d'une certaine intransigeance intellectuelle accentue la participation de l'œuvre à la médiocrité qu'elle décrie. D'un côté, le narrateur déplore la décadence culturelle moderne : les personnages secondaires incultes (« c'était un peu comme un roman de Theodor Fontane, précisai-je à Claire, bien qu'elle ne connut vraisemblablement pas cet auteur. », p.125) reflètent une époque de nivellement conceptuel, où l'Art et la Culture se confondent (« il s'agissait en général d'artistes [...] parfois de décideurs culturels », p.68-9, « des cultureries », p.110) et où l'approximation règne (« *Libération* en particulier la compare à ces héroïnes de Hitchcock blondes et froides mais en réalité brûlantes à l'intérieur, enfin ces comparaisons style omelette norvégienne que j'avais déjà lues des dizaines de fois », p.105). De l'autre, il contribue activement au relâchement littéraire et philosophique ambiant : « à la Loti, ou à la Segalen je confonds » (p.125), « comme l'écrit probablement Nerval quelque part » (p.126), « était-ce de Vauvenargues ou de Chamfort je l'avais oublié, peut-être de La Rochefoucauld ou de personne » (p.130), « pour reprendre la parlante expression que j'avais lue je ne sais plus où » (p.134), « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé comme disait l'autre » (p.158). Remarquablement studieuse dans le roman précédent, la pratique de la lecture par le narrateur renoue avec la superficialité qui caractérisait celle de certains de ses prédécesseurs, comme le narrateur de *Plateforme*, et rappelle la précarité des quelques contrepoints ménagés par l'auteur (« je l'avais mémorisé à l'occasion de la lecture d'un livre de Christine Angot (enfin des cinq premières pages) », p.157). Paradoxalement, ce relâchement s'avère particulièrement élaboré dans *Sérotonine* comme en témoignent les répétitions : « Zadig et Voltaire ou bien Pascal et Blaise » (p.25), « Zadig et Voltaire ou bien Pascal et Blaise » (p.26), « Zadig et Voltaire (ou bien Pascal et Blaise, j'ai oublié) » (p.41). Le ressassement auquel apparaît condamné l'œuvre se traduit alors également par le mouvement de dégradation ininterrompue qui affecte les mentions littéraires et artistiques en général ainsi que les procédés employés afin de dessiner ce mouvement de dégradation, des procédés inchangés depuis les premiers récits.

Le premier emploi de l'adjectif « littéraire » dans le texte présage la dépréciation systématique qui s'apprête à s'y opérer : « le ton enflé d'une emphase mi-gastronomique mi-littéraire » (p.44). La médiocrité du contexte culturel contamine en effet a posteriori

l'ensemble des figures convoquées (« Un seul être vous manque et tout est dépeuplé comme disait l'autre, encore le terme de « dépeuplé » est-il bien faible, il sonne encore un peu son XVIIIe siècle à la con », p.158, « Lamartine n'était au fond qu'une sorte d'Elvis Presley », p.335), aussi encensées ces figures se trouvent-elles par ailleurs (« Marcel Proust et Thomas Mann [...] avaient beau posséder toute la culture du monde, ils avaient beau être à la tête [...] de tout le savoir et de toute l'intelligence du monde, ils avaient beau représenter [...] le sommet des civilisations française et allemande, c'est-à-dire les civilisations les plus brillantes, les plus profondes et les plus raffinées de tous les temps [...]. Une minette aurait pu rendre *raide dingue* Thomas Mann ; Rihanna aurait fait *flasher* Marcel Proust », p.334-5). Dans ces conditions, l'intérêt littéraire s'incline naturellement face aux désirs les plus prosaïques (« Était-ce pour qu'il lui fasse lecture des poèmes de Schiller ? C'était bien plus vraisemblablement pour qu'il lui montre sa queue. », p.212) et seule la vulgarité demeure susceptible d'éveiller l'intérêt (« Claire retroussait ses jupes et, jambes écartées face au public, se masturbait pendant qu'une autre actrice lisant un long texte de Georges Bataille dans lequel il était essentiellement question, m'avait-il semblé, de l'anus. Le critique du *Monde* avait spécialement goûté cette scène », p.105). Le narrateur se plie d'ailleurs à ce principe lorsqu'il propose lui-même des parodies dont le goût discutable (« « Humiliés et enculés », c'était un bon titre, du Dostoïevski trash », p.57, « Je tiens beaucoup, à ce stade de l'argumentation, à remplacer « jeunes filles en fleurs » par « jeunes chattes humides » », p.334) avilit les rares figures relativement préservées dans l'œuvre jusqu'alors, ici la figure baudelairienne convoquée au cours de la description d'« immenses porte-conteneurs » : « Ordre et beauté, c'était le moins qu'on puisse dire. Luxe, calme et volupté, vraiment. » (p.274). Si ces différents outrages s'accomplissent avec légèreté (« qu'est-ce qu'Épicure avait d'autre en tête, au juste ? [...] j'étais un décadent moi, pas un pédé rural grec. », p.332), la perspective de la récupération guette toute démarche littéraire transgressive : « je découvris avec surprise une édition intégrale du marquis de Sade [...] ça doit coûter un bras cette merde » (p.281).

Depuis *Rester vivant*, la légitimité littéraire s'accorde à condition de légitimer le renoncement houellebecquien : « je lisais en fait uniquement « Les âmes mortes », de Gogol » (p.289). Elle ne tolère aucun écart de représentation : « J'étais donc maintenant sur la terre, comme l'écrivit Rousseau, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Cela correspondait assez, mais la ressemblance s'arrêtait là : dès la phrase suivante, Rousseau se

proclamait « le plus sociable et le plus aimant des humains ». Je n'étais pas dans le même cas » (p.278). Le phénomène apparaît d'autant plus visiblement lorsqu'il concerne des écrivains mentionnés à plusieurs reprises dans le roman, tel que Charles Baudelaire, de nouveau célébré lorsqu'il traduit le mal-être : « « Quand notre cœur a fait une fois sa vendange / Vivre est un mal » écrivait plus justement Baudelaire » (p.312). De même au sujet de Thomas Mann lorsqu'il corrobore les intuitions houellebecquiennes : « Cela faisait longtemps que j'avais le projet de lire *La Montagne magique* de Thomas Mann, c'était j'en avais l'intuition un livre funèbre, mais après tout cela convenait à ma situation, c'était sans doute le moment. [...] La fin de *La Montagne magique* était ainsi encore plus triste que la première lecture ne le laissait paraître [...] elle signifiait même, par la victoire finale de l'attraction animale, la fin définitive de toute civilisation, de toute culture. » (p.333-5). Restreinte à la satisfaction des attentes esthétiques de l'instance narrative houellebecquienne, comme l'atteste le rapport entretenu à la poésie (« On aurait pu j'imagine qualifier mon voyage de *poétique*, mais le mot en est venu à dégager une fâcheuse impression de légèreté, d'évanescence. [...] il existe aussi une poésie tragique. », p.194-5), la filiation littéraire confère à son renoncement singulier une pertinence intemporelle : « ils savaient déjà qu'à l'extérieur on ne leur ferait aucun cadeau, que le monde qui les attendait était inhospitalier et dur. [...] ils se saoulaient exactement comme devaient le faire les mineurs du temps de *Germinal* » (p.179).

De même, les trajectoires des personnages secondaires étayent l'échec présumé de toute proposition artistique divergente (« Et avais-je vraiment envie de savoir ce que Claire *était devenue* ? Rien probablement de très brillant », p.117) dont le narrateur explicite la condamnation (« que serait le théâtre sans les bobos on se demande », p.107) ; leurs propos dépréciatifs (« le texte de Bataille elle l'avait trouvé « complètement con », et ce fut la même chose avec un texte de Leiris [...] mais le pire sans doute fut une lecture d'une heure de Blanchot pour France Culture, jamais elle n'aurait soupçonné me dit-elle l'existence de merdes pareilles », p.109-10) s'avèrent similaires aux siens (« je me souvenais juste d'un amusant paragraphe de Cioran dans lequel il explique que Blanchot est l'auteur idéal pour apprendre à taper à la machine, parce qu'on n'est pas « dérangé par le sens ». », p.110). Enfin, ce narrateur s'inscrit dans la pratique coutumière de l'ironie (« sa réelle élégance, son niveau de culture limité mais suffisant pouvaient faire d'elle une authentique escort [...] sans parler de ses fonctions artistiques », p.67, « elle en vint à des solutions de désespoir comme

se lancer pour le compte de France Culture dans l'enregistrement d'une série de CD de Maurice Blanchot », p.121-22) dont l'œuvre signale pourtant les limites depuis longtemps ; aussi caustique soit-il (« une pédale botticellienne », p.10), l'humour houellebecquien s'assimile toujours à une tentative pathétique, désespérée et inutile de différer l'acceptation de l'inutilité constitutive de l'Art : « Ainsi toute la culture du monde n'apportait aucun bénéfice moral ni aucun avantage » (p.334). *Sérotonine* s'étoffe alors d'un énième ressassement : celui de l'impossibilité d'une transmission positive.

Sur ce point également, l'avant-dernier récit se montre strictement identique aux romans précédents : les enfants représentent un écueil (« il n'y a peut-être que la fabrication d'enfants que nous n'ayons pas envisagée - et encore, ce fut à un moment donné de justesse. », p.19), d'immanquables parasites (« en somme ma vie d'adulte se résumait à grignoter lentement l'héritage de mon père », p.49, « il est de toute façon bien difficile de déshériter ses enfants », p.106, « l'essentiel c'est de transmettre le domaine familial aux générations ultérieures, si possible de l'agrandir un peu mais au moins de ne pas le réduire, et depuis le début c'est ce que je fais, je réduis le domaine familial », p.226) dont les parents désirent ardemment le départ (« je me souviens nettement d'avoir surpris chez ma mère, fugitif mais indiscutable, un mouvement de soulagement ; la première pensée qui lui était venue c'est qu'ils allaient, enfin, pouvoir se retrouver tous les deux. Quant à mon père, c'est à peine s'il avait songé à dissimuler sa joie », p.83) sous peine d'inévitables conflits (« elle n'avait pas supporté l'idée de se retrouver seule avec sa fille [...] elle ne se sentait aucune fibre maternelle, absolument aucune » [...]. D'emblée une lutte s'était engagée avec sa mère », p.129-31), ici particulièrement immoraux, comme entre Claire et sa mère qui convoitent chacune les amants de l'autre ; seule la haine structure les rapports familiaux, comme l'illustre la réaction de Claire à la mort de sa mère : « j'ai fait la fille dévastée anéantie, je crois que j'ai vraiment réussi à cacher ma joie. » (p.106).

Pourtant, *Sérotonine* semble indiquer l'exagération et la déformation qu'une telle vision de la parenté induit. Certaines occurrences soulignent ainsi l'invraisemblance des généalogies fictives houellebecquiennes : « mes parents étaient des gens étranges, malaisément terrestres, qui ne pouvaient guère servir d'exemple à une vie réelle » (p.191). En creux de ses affirmations, le narrateur concède aussi parfois la représentativité limitée de son échantillon : « des familles recomposées pour ma part je n'en avais jamais vu, des familles décomposées

oui, je n'avais même à peu près vu que ça » (p.312). C'est donc en dépit de l'admission de cette partialité qu'il s'inscrit dans la lignée des romans précédents : en l'absence de valeurs communes, le rejet intergénérationnel, auquel souscrivent aussi bien les personnages secondaires les plus insignifiants (« le directeur des services [...] harcelait sans pitié tous les employés qui avaient la malchance d'être sous ses ordres, en particulier les jeunes, il éprouvait une aversion particulière pour la jeunesse », p.164) que le narrateur lui-même (« ce modèle conjugal je le sentais, en quelque sorte, détruit, ma génération y avait mis fin », p.191), réaffirme le désir d'extinction de l'espèce : « Je ne parle pas spécialement du SIDA [...] mais plutôt de la procréation, danger en soi beaucoup plus grave » (p.74). Afin que cet anéantissement, matérialisé par un sacrifice christique, advienne enfin, le sujet religieux subit paradoxalement une ultime dévaluation : celle-ci, sur laquelle reposait déjà l'intrigue du roman précédent, cristallise la logique de ressassement sempiternel et de dégradation interminable dont l'œuvre cherche précisément à s'échapper.

Premier symbole de cette dévaluation religieuse, le traitement dépréciatif réservé aux figures littéraires et philosophiques affecte tout particulièrement Blaise Pascal : entre moqueries redondantes (« Zadig et Voltaire ou bien Pascal et Blaise », p.25 et 26, « Zadig et Voltaire (ou bien Pascal et Blaise, j'ai oublié) », p.41) et détournements graveleux (« un village répondant au nom de Putanges, ce qui conduisait inévitablement à des périphrases pascalienues, « La femme n'est ni ange ni pute », etc. « Qui veut faire l'ange fait la pute », ceci dit ça ne voulait pas dire grand-chose, mais déjà le sens de la version originale m'avait toujours échappé, qu'est-ce que Pascal avait bien pu vouloir dire ? », p.272), le narrateur réactualise le leitmotiv de l'impossible conversion au sein de l'époque moderne (« si Pascal avait connu la box SFR il aurait peut-être chanté une autre chanson », p.51). Plus largement, le prosaïsme technologique de l'ère contemporaine alimente les railleries d'un narrateur (« et qu'elle soit validée par la foi en Christ ou par la croyance dans le programme d'immortalité Google », p.76, « les puritains de la Nouvelle-Angleterre, lorsqu'ils avaient une décision difficile à prendre, ouvraient leur Bible au hasard, posaient au hasard leur doigt sur la page, et tentaient de donner une interprétation au verset pointé [...]. De même il m'arrivait d'allumer la télévision au hasard [...] et essayer d'interpréter les images transmises. », p.117) enclin à l'athéisme caractéristique de l'instance narrative houellebecquienne (« Lorsque sa mère avait rendu sa vilaine petite âme à Dieu - ou plus probablement au néant », p.102) dont le doute s'étend jusqu'à la foi d'autrui (« ceux-là mêmes qui accueillent ou feignent d'accueillir avec

amour », p.132). Cette trivialité matérielle esquisse une première dégradation vis-à-vis de *Soumission* où l'insuccès du rachat spirituel demeurait tragique : dans *Sérotonine*, cet insuccès se distingue par l'insignifiance du motif qui désamorce aussitôt l'entreprise rédemptrice (« tous les monastères auxquels je me connectai étaient overbookés. », p.154).

En revanche, si leur propension commune au sabotage de toute envolée lyrique rapproche justement déjà les narrateurs de ces deux romans (« tout cela me donna brièvement le sentiment peut-être pas d'avoir une place dans le monde, il ne faut pas exagérer, mais quand même d'appartenir à une sorte de continuum organique », p.221), un détail relativement anodin du séjour monastique de celui de *Soumission*, un détail qui indiquait cependant déjà une dégradation en comparaison de la retraite religieuse de Joris-Karl Huysmans (« il n'avait pas connu les détecteurs de fumée », p.215), connaît un long développement dans *Sérotonine* : l'interdiction de la cigarette et surtout la présence de détecteurs de fumée que le narrateur honnit (« Une autre innovation, encore plus regrettable, depuis ma venue en compagnie de Camille, était l'installation des détecteurs de fumée dans les chambres. », p.45). Érigé en symbole d'une oppression systémique exercée contre les libertés individuelles, le détecteur de fumée cristallise l'incapacité d'une véritable révolte au sein d'une oeuvre littéraire dont la dimension subversive, ici particulièrement dérisoire, se retrouve ainsi caricaturée : « trouver des hôtels acceptant les fumeurs [...] nous avons découvert quelques établissements dissidents » (p.37), « un pourboire généreusement distribué permet toujours d'acheter leur silence, mais [...] on n'est jamais à l'abri d'une trahison. » (p.38), « c'est là que je détruisis mon premier détecteur de fumée. » (p.177), « c'était son triste devoir de m'informer que l'hôtel allait prochainement passer en 100% non-fumeurs » (p.325). L'insignifiance de ce soulèvement burlesque devient alors celle de la littérature dans son ensemble : « si la quasi-totalité des hôtels Mercure parisiens appliquaient une politique intégralement non-fumeurs, il y avait des exceptions. Ainsi la libération ne viendrait même pas d'un indépendant, mais de la répugnance d'un subalterne à respecter les consignes de sa hiérarchie, d'une sorte d'insoumission, de rébellion de la conscience morale individuelle, qui avait déjà été décrite dans différentes pièces de théâtre existentialistes postérieures à la Seconde Guerre mondiale. » (p.64). Ainsi, la reprise et le prolongement d'une mention anecdotique tirée du roman précédent supplante la tentative traditionnelle de conversion et souligne le triomphe d'un renoncement dont le moindre écho structurel exacerbe la volonté de diffusion qui paraît devenue autonome : « m'apprit la réceptionniste avec une nuance visible de satisfaction

mauvaise, l'hôtel venait tout récemment, « à la demande de la clientèle », de passer en 100% non-fumeurs » (p.46), « le mépris triomphant du standardiste qui éprouvait un plaisir palpable à me répéter, avec une satisfaction mauvaise : « Non monsieur c'est impossible, notre établissement est entièrement non-fumeurs » » (p.63).

Fidèle à la dynamique du déploiement romanesque houellebecquien, *Sérotonine* déconstruit ainsi minutieusement les contrepoint relatifs des intrigues précédentes. Le tourisme sexuel de *Plateforme*, à l'origine de la rencontre entre Michel et Valérie, se trouve ainsi profondément rabaisé : « Sinon, il y aussi les putes en Thaïlande [...] même des fois c'est quasiment thérapeutique, j'ai eu des mecs qui revenaient complètement reboostés, au top de leur croyance dans leur séduction virile, bon c'étaient des mecs un peu nazes, enfin des cons faciles à berner » (p.155). Si un personnage secondaire se charge d'abord de tenir discours, le narrateur y adhère immédiatement et raille en conséquence la quête du bonheur qui justifiait le voyage dans *Plateforme* dont il caricature également le discours au sujet de la sexualité : « Azote avait raison, c'était bien pour des braves types un peu nazes [...] tout prêts à croire à n'importe quelle manifestation d'amour ou plus simplement d'excitation sexuelle chez une femme, aussi invraisemblables puisse-t-elle paraître, ils ressortaient régénérés de leurs mains, de leur chatte et de leur bouche [...] ils avaient été détruits par les femmes occidentales » (p.156-7). Cependant, sa résignation traduit également l'accentuation d'un épuisement moral (« Demeurait la Thaïlande, mais je sentais que je n'y arriverais pas », p.186) et d'une déchéance physique (« je n'étais pas dans le même cas, je n'avais rien à reprocher aux femmes et de toute façon cela ne me concernait pas puisque je ne banderais plus jamais », p.157) qu'occasionne symboliquement son traitement contre la dépression (« Le problème aussi avec vous c'est le Captorix, avec le Captorix peut-être vous banderez pas », p.156). De même, la perspective du mariage exotique telle que la conçoit *Soumission* ne se retrouve envisagée par le narrateur, qui cherche à préserver son ami Aymeric d'un désespoir complet (« « Prends une Moldave, ou d'un autre point de vue une Camerounaise ou une Malgache, une Laotienne à la rigueur : ce sont des filles pas très riches et même carrément pauvres [...] elles n'ont jamais connu d'autres univers, elles ne savent même pas que ça existe. [...] » », p.208), qu'afin de terminer déconstruite à son tour (« Puis un doute plus général, plus biologique me vint ; à quoi bon essayer de sauver un vieux mâle vaincu ? », p.210, « il était foutu [...] il ne sortirait jamais de cette histoire, il en souffrirait jusqu'à la fin de ses jours, et tout mon baratin sur la Moldave n'aurait servi à rien. », p.222).

Cette déconstruction n'altère pas la cohérence du discours houellebecquien pour autant : ainsi, le narrateur de *Sérotonine* reprend à son compte l'analyse du phénomène de paupérisation sexuelle théorisé par celui d'*Extension du domaine de la lutte* aux prémices de l'œuvre (« il demeurait sans doute encore des *queutards* et des *baiseuses* mais c'était devenu un hobby, un hobby minoritaire et particulier, réservé à une élite [...] nous étions en quelque sorte revenus au XVIIIe siècle, où le libertinage était réservé à une aristocratie composite, mélange de la naissance, de la fortune et de la beauté. Il y avait peut-être aussi les jeunes, enfin certains jeunes, appartenant de par leur simple jeunesse à l'aristocratie de la beauté, et qui y croyaient peut-être encore pour quelques années », p.323). Néanmoins, l'accentuation du renoncement se traduit par un détachement nouveau : tandis que le récit s'achève, l'instance narrative houellebecquienne ne s'inscrit plus dans le maudit manège existentiel qu'elle observe désormais tourner de loin (« les jeunes filles, obéissant j'imagine à une irrépressible impulsion hormonale, continuaient de rappeler à l'homme la nécessité de reproduire l'espèce, on ne pouvait objectivement s'en prendre à elles [...] elles faisaient plus qu'honnêtement leur travail d'érotisation de la vie, elles étaient là mais c'est moi qui n'étais plus là, ni pour elles ni pour personne, et qui n'envisageais plus de l'être. », p.324). À l'inverse de celui prôné par Philippe Djian, son détachement définitif, qui découle de déceptions dénuées de contrepoints durables, exclut la possibilité d'une adhésion apaisée à la vie, réelle ou fictive. L'évolution de la posture, que dessine un dernier parallèle avec l'excipit d'*Extension du domaine de la lutte* (« Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. », p.156), n'apparaît guère reluisante (« la bonté ne s'était pas développée en moi, le processus psychologique n'avait pas eu lieu », p.344) : avant d'y mettre un terme singulièrement bref, Michel Houellebecq dresse alors un ultime bilan de cette posture et de son aporie.

Tout au long de cette avant-dernière intrigue, le renoncement houellebecquien se distingue en effet toujours de l'idéal bouddhiste que Philippe Djian s'évertuait à rendre accessible (« Je n'éprouvais cela dit pour l'instant aucun désir, ce que de nombreux philosophes, j'en avais du moins l'impression, avaient considéré comme un état enviable ; les bouddhistes étaient en gros sur la même longueur d'onde. », p.91) ; en dépit de l'accumulation prévisible des déconvenues, le désir se trouve sans cesse ravivé et la connaissance du narrateur se révèle aussi stérile que celle de ses prédécesseurs : « je savais que la vie pouvait encore me réserver de nombreuses surprises, atroces ou exaltantes c'est selon. » (p.91). Ainsi, ce narrateur tente

de renouer avec une ancienne amante malgré le fiasco qu'il anticipe et qui advient : « Elle ne déboucherait à l'évidence sur rien de positif, son seul résultat serait de réveiller des sentiments de déception et d'amertume. [...] Claire avait en effet réservé une table, c'était un point positif mais je sentis dès les premières secondes [...] que ce serait le seul de la soirée. » (p.116-120). Conscient du caractère préécrit de ses péripéties (« Malgré le caractère désenchanté de ce récit », p.121) mais mû par un automatisme supérieur, il rejoue la débâcle sentimentale que l'œuvre décline inlassablement : « Vu le déroulement de la soirée, j'aurais normalement dû refuser de « prendre un dernier verre » chez elle, et encore maintenant je me demande ce qui m'a poussé à accepter. » (p.124). À l'instar du narrateur, cette œuvre paraît condamnée à perpétuer l'équilibre entre le découragement et l'incapacité à se résigner définitivement : « Dénué de désirs comme de raisons de vivre [...] je maintenais le désespoir à un niveau acceptable, on peut vivre en étant désespéré, et même la plupart des gens vivent comme ça, de temps en temps quand même ils se demandent s'ils peuvent se laisser aller à une bouffée d'espoir, enfin ils se posent la question, avant d'y répondre par la négative. Cependant ils persistent, et il s'agit là d'un spectacle touchant. » (p.236). Si, dans un élan de compassion similaire à celui qui traverse l'excipit du roman *Les particules élémentaires*, cette dernière occurrence suggère de considérer cette inaptitude à la résilience comme une manifestation de la noblesse humaine, le désarroi prime : « je nourrissais, quelque part au fond de moi-même, le projet informulé de rester en contact avec Audrey, mon Dieu que l'espérance est difficile à vaincre, qu'elle est tenace et rusée, tous les hommes sont-ils ainsi ? » (p.330). Au bout du compte, cette espérance aussi inextinguible que vaine s'assimile avant tout à un fardeau, comme le proclame le narrateur au cours de l'excipit (« C'est sans doute plus rapide pour ceux qui n'ont jamais appartenu au monde, qui n'ont jamais envisagé de vivre, ni d'aimer, ni d'être aimés ; ceux qui ont toujours su que la vie n'était pas à leur portée. Ceux-là, et ils sont nombreux, n'ont, comme on dit, rien à regretter ; je ne suis pas dans le même cas. », p.346-7) et le spectacle de l'humanité s'avère finalement plus consternant qu'émouvant : « une vieille divorcée malheureuse qui n'avait pas tout à fait réussi à renoncer au sexe, et cela avait donné lieu à des épisodes navrants » (p.257).

Tandis que le roman s'achemine vers sa conclusion, un long développement résume l'aporie à laquelle aboutit le renoncement houellebecquien : « Il existe certaines zones de la psyché humaine qui demeurent mal connues, parce qu'elles ont été peu explorées [...]. Ces zones ne peuvent guère être approchées que par l'emploi de formules paradoxales et même absurdes,

dont l'expression *espérer au-delà de toute espérance* est la seule qui me revienne réellement. Ce n'est pas similaire à la nuit, c'est bien pire ; et sans avoir personnellement connu cette expérience j'ai l'impression que même lorsque l'on plonge dans la vraie nuit [...] demeure le concept ou le souvenir du soleil. J'étais entré dans une *nuit sans fin*, pourtant il demeurerait, tout au fond de moi il demeurerait quelque chose, bien moins qu'une espérance, disons une incertitude. On pourrait aussi dire que même lorsqu'on a personnellement perdu la partie, lorsqu'on a joué sa dernière carte, demeure chez certains [...] l'idée que *quelque chose dans les cieux* va reprendre la main, va décider arbitrairement de distribuer une nouvelle donne, de relancer les dés, et cela même lorsque l'on n'a jamais ressenti, à aucun moment de sa vie, l'intervention ni même la présence d'une divinité quelconque » (p.305-6). Alors que le désenchantement finit par prévaloir (« Maintenant je me retournais et je m'apercevais que la vie était finie, qu'elle était passée à côté de nous sans vraiment nous faire de grands signes, puis qu'elle avait repris ses cartes », p.337), l'œuvre concrétise enfin la nécessité de l'effacement convoité : échappatoire proscrite depuis *Rester vivant*, le suicide, jusqu'alors réservé aux personnages secondaires, devient l'unique perspective envisageable pour une instance narrative qui s'offre en sacrifice expiatoire et exemplaire.

d. Nécessaire et pourtant éphémère : le paradoxe du sacrifice houellebecquien

Le narrateur apparaît d'abord parvenu au dernier stade d'une décomposition littérale qui traduit l'épuisement vital sur lequel s'ouvre *Sérotonine* : « lorsqu'il me vient de me remémorer que j'ai eu, par le passé, une vie érotique » (p.17). Il érige sa propre déchéance physique, qui se reflète chez ses anciennes amantes, comme Claire (« elle avait horriblement morflé, il y avait de la graisse qui dépassait d'un peu partout et son visage était franchement envahi par la couperose », p.120), et plus largement chez l'ensemble des personnages qui peuplent le roman (« leurs fesses tombantes, leurs seins redondants et leurs bites inactives », p.20), en horizon commun : « alors plus rien absolument ne peut vous atteindre, hormis les souffrances internes, issues du délitement de votre corps indépendant » (p.159), « vos organes internes, composés des mêmes substances qui bouchent habituellement les éviers, se décomposent » (p.345). Symbole d'un renoncement métaphysique (« ses traits étaient épaissis et couperosés, mais c'est surtout le regard qui était effrayant, un regard creux, mort, qu'il semblait impossible de distraire, davantage que quelques secondes, de la contemplation

du vide. », p.195), la dégradation physique rappelle l'évanescence qui caractérise le bonheur terrestre (« les bourrelets des grosses retraitées allemandes (tel était le destin des femmes, elle le savait, jusqu'à l'avènement du Christ en gloire) », p.24) et matérialise le mouvement sempiternel de dégénérescence qui rythme l'œuvre : « La mort, cependant, finit par s'imposer, [...] le processus de désagrégation reprend son cours. » (p.346).

L'humanité houellebecquienne est incurable : le motif de la maladie file le texte. La mention du Captorix, un antidépresseur, ouvre (« C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable. », p.9) et clôt le récit (« C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable. », p.346) dont la structure cyclique traduit l'impasse à laquelle l'instance narrative se trouve confrontée. Surtout, l'évocation de remèdes conduit paradoxalement à la considération du suicide qui demeure dans un premier temps l'apanage des personnages secondaires : « elle était de toute façon foutue, sa consommation d'alcool n'allait cesser de s'accroître et rapidement cela ne lui suffirait plus, elle y rajouterait des médicaments le cœur finirait par lâcher et on la retrouverait étouffée dans ses vomissures » (p.132). Le narrateur perpétue en premier lieu le rejet de la mort qui fonde la proposition littéraire houellebecquienne : « Non, répondis-je, la mort ne m'intéresse pas. » (p.93), « j'ai toujours eu du mal avec la mort, c'est chez moi un trait caractéristique. » (p.187). Pourtant, tandis que ce narrateur multiplie les allusions à son extinction prochaine (« Mon esprit était conscient que mon existence s'orientait bientôt vers la mort », p.200, « plus rien ne semblait pouvoir freiner mon chemin vers l'anéantissement. », p.305) dont l'inéluctabilité se précise (« Ça n'allait pas aller, je n'allais pas m'en sortir, et je le savais bien. », p.326, « ce fut le vrai début de ma descente. », p.332), une acceptation inhabituelle se précise : « j'acceptais de plus en plus facilement l'idée de la mort » (p.336). En conséquence, le refus du suicide se fait moins absolu : « « Je ne me suiciderai pas » dis-je avec un sourire que j'aurais espéré désarmant, mais qui devait être en réalité assez louche. « Enfin, pas dans l'immédiat » ajoutai-je » (p.277).

Le thème s'avère omniprésent dans le roman : évoqué au sujet de personnages secondaires (« le suicide est une chose qu'il n'aurait jamais envisagée », p.115) et par ces mêmes personnages secondaires (« j'ai eu plein de clients que je croyais stabilisés et paf le 31 les mecs se flinguent », p.155), il fait l'objet de réflexions constantes (« c'était ce genre de détail qui tue, littéralement, qui vous pousse directement au suicide », p.206, « les suicides sont si rares en tant de guerre », p.308). Le déroulement des événements l'ennoblit tandis qu'il

s'apparente à une résistance face au libéralisme mondialisé et mortifère auquel l'œuvre n'a jamais su concevoir d'alternative viable : c'est ce qu'illustrent Aymeric et ses amis agriculteurs, asphyxiés par les instances économiques européennes : « On a un collègue à Carteret qui s'est tiré une balle, il y a deux jours. / -C'est le troisième depuis le début de l'année... » (p.239), « tu as des centaines d'agriculteurs qui mettent la clef sous la porte. / - Ou qui se tirent une balle... » (p.248). À cette occasion, le suicide passe instantanément d'une simple image (« ils s'étaient engagés dans une voie sans issue, une voie rapide vers le suicide », p.257) à un acte concret et, déjà, une prise de position : Aymeric profite en effet de la présence des caméras afin d'exposer la détresse de sa classe sociale (« il retourna le canon, le plaça sous son menton et appuya sur la détente. », p.262). Alors que se profile son ultime revers sentimental, le narrateur instaure lui aussi ce geste en ultimatum : « conclusion inéluctable : c'était lui ou moi. » (p.299).

En réalité, le narrateur mentionne le suicide bien plus tôt dans l'intrigue : bien qu'il le réfute encore, il représente déjà une tentation, celle d'échapper à une existence et une destinée dont il pressent la pénibilité (« je traversais bel et bien une mauvaise passe, il y a des gens qui se suicident pour moins que ça. », p.23, « pour mettre fin à l'affaire, il suffisait que je m'abstienne de tourner le volant. », p.27, « sauf à risquer un accident mortel - ce qui aurait il est vrai constitué une solution - » p.37). Bien qu'ambigu, le suicide offre un contrepoint définitif dans une société devenue littéralement invivable : « Il était stupéfiant que, dans un pays où les libertés individuelles avaient d'année en année tendance à se restreindre, la législation ait conservé celle-ci, fondamentale, et même plus fondamentale à mes yeux, et philosophiquement plus troublante, que le suicide. » (p.59). Cette issue fatale se précise, flagrante aux yeux des personnages secondaires qui paraissent la percevoir avant le narrateur lui-même, tel que le psychiatre qui « me demanda si j'étais traversé par des idées de suicide. » (p.93). Le narrateur y apparaît physiologiquement prédestiné comme l'atteste le médecin qui commente les résultats de ses analyses : « c'est un peu comme si vous faisiez un burn-out immobile, comme si vous vous consumiez de l'intérieur. » (p.320).

Enfin, le suicide se présente comme la seule issue raisonnable : « est-ce vraiment grave de suicider ce qui est déjà mort ? voilà ce que je pensais au fond de moi-même » (p.115). Il s'apparente bien à la suspension symbolique de l'œuvre littéraire comme en attestent les résurgences autobiographiques, ici une allusion aux tours de la Place d'Italie dans lesquelles

résidait l'écrivain à l'époque, soucieux de conserver un semblant d'intimité (« au Sud [...] j'entamai la visite des tours [...] Toutes ces tours se ressemblaient, et tous ces studios se ressemblaient aussi, il me semble que je choisis le plus vide, le plus tranquille et le plus nu, dans une des tours les plus anonymes », p.330-1), ainsi que les adresses au lecteur qui induisent à la fois l'imminence du dénouement et un désir de rédemption (« croyez-moi je suis proche de la fin l'envie de mentir m'a définitivement déserté », p.68). Le projet du narrateur demeure d'ailleurs métaphorique (« autant se tirer une balle », p.341) jusqu'à ce qu'il renoue avec l'expression caractéristique de l'instance narrative houellebecquienne et notamment sa rhétorique scientifique : « Il y aurait certainement bien davantage de suicides si les gens connaissaient ce simple chiffre : quatre secondes et demie. » (p.343). Surtout, il succède à un dernier aveu d'échec artistique qui prend la forme d'un ersatz pathétique de la proposition créatrice de Jed dans *La carte et le territoire* : la réalisation se cantonne à un collage restreint (« je disposais d'un espace d'exposition de 16m² », p.337) amputé de son ambition représentative originelle (« Je souhaitais en quelque sorte réaliser un mur Facebook, mais à mon usage personnel, un mur Facebook qui ne serait vu que par moi », p.338), ultime itération d'une reproduction insignifiante (« mes photos étaient médiocres : ces clichés touristiques, à Venise ou Florence, exactement semblables à ceux de centaines de milliers d'autres touristes [...] qu'est-ce qui avait bien pu m'inciter à faire développer ces images banales ? J'allais cependant les coller [...] sans espérer qu'il s'en dégage une beauté ni un sens », p.339). Si l'oubli, acté depuis *Plateforme* (« On m'oubliera. On m'oubliera vite. », p.351), demeure l'unique perspective (« Je n'avais jamais eu [...] ce qu'on appelle une personnalité forte, je n'étais pas de ceux qui laissent des traces indélébiles dans l'histoire, ni même dans la mémoire de leurs contemporains. », p.289), la dévaluation qui semble constamment devoir ordonner l'œuvre précipite sa venue (« l'employé de l'agence immobilière qui aurait à évaluer mon appartement à la suite de mon décès ; il serait un peu surpris, puis il jetterait tout ça à la poubelle », p.338).

Paradoxalement, seul le suicide permet alors d'envisager une autre transmission que celle du renoncement houellebecquien. Le narrateur s'inspire ainsi de la trajectoire de ses géniteurs et non de la promesse technique développée dans *La possibilité d'une île* : « Il y avait bel et bien une troisième solution [...] indépendamment de l'hypothétique immortalité transhumaniste, de la toute aussi hypothétique Jérusalem céleste [...] la solution même que mes parents avaient adoptée, voilà une vingtaine d'années. » (p.79). Il s'inscrit surtout enfin

dans une filiation littéraire (« je ne pensais plus trop souvent à Nerval ces temps-ci, il s'était pourtant pendu », p.126) qui réclame un engagement radical, exige une dévotion absolue : « un roman de Thomas Disch [...] suicidé un 4 Juillet [...] parce que ses revenus d'auteur ne lui permettaient tout simplement plus de vivre, et qu'il voulait témoigner, par le choix symbolique de cette date, du sort que l'Amérique réservait à ses auteurs. » (p.134). L'instance narrative houellebecquienne transcende finalement sa finitude littéraire, répudie la démission à laquelle elle paraissait promise (« je compris que j'étais incapable d'appuyer sur la détente, je n'étais décidément qu'une lopette », p.238) et propose un sacrifice dont la dimension édifiante et réparatrice se trouve induite par la convocation de la figure christique : « Et je comprends, aujourd'hui, le point de vue du Christ, son agacement répété devant l'endurcissement des cœurs : ils ont tous les signes, et ils n'en tiennent pas compte. Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point, explicite ? Il semblerait que oui. » (p.347).

Chez Philippe Djian, cette fonction christique se trouvait d'emblée endossée de plein gré et ne revêtait pas cette extrémité mortifère ; chez Michel Houellebecq, son adoption apparaît davantage contrainte, tardivement conçue afin d'enrayer un déploiement romanesque pénétré de ses contradictions, de sa stérilité et de sa nocivité. Surtout, l'accommodement dont relève cette résolution s'avère sans doute trop tardif pour endiguer la diffusion d'une posture et d'un discours éprouvés et la trêve se trouve bien vite abrogée : le déploiement romanesque recouvre immédiatement ses droits ; le ressassement peut reprendre.

V. 3) *anéantir*

« Quand notre cœur a fait une fois sa vendange / Vivre est un mal »

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Semper eadem »

L'ultime roman paru à ce jour résume à lui seul l'ambition et l'aporie de l'œuvre romanesque houellebecquienne : bien que son titre prescrive une extinction que chacun des récits précédents prônait déjà, sa parution induit paradoxalement une relance narrative. À travers

une nouvelle intrigue et de nouveaux personnages, Michel Houellebecq propose en effet une nouvelle déclinaison d'un discours pourtant identique ; *anéantir* revêt ainsi le rôle ambivalent d'énième bilan et réactualise mécaniquement l'expression d'un désir de disparition constamment ressassé. Si le dévoilement de cette impasse artistique structurait déjà les dernières publications, il demeure l'unique recours d'une démarche créatrice astreinte à l'énonciation tragique de sa propre inconséquence ; point d'orgue d'une production récente consacrée à évoquer un terme sans cesse repoussé, *anéantir* opère alors ce dévoilement dans des proportions paroxystiques.

a. Ressasser

Le retour à une narration externe coïncide tout d'abord avec une expression singulièrement détachée qui fonde la dimension récapitulative du roman. Sous la forme d'aphorismes, l'instance narrative houellebecquienne résume une connaissance littéraire empreinte de négativité et de déterminisme sur des sujets tels que la dégénérescence corporelle : « La vie humaine est constituée d'une succession de difficultés administratives et techniques, entrecoupée par les problèmes médicaux ; l'âge venant, les aspects médicaux prennent le dessus. » (p.272). L'énonciation de cette connaissance s'articule autour d'échos aux propos tenus dans les récits précédents : on retrouve ainsi les considérations sur l'inutilité constitutive de l'humour (« vous avez le droit de faire de l'humour sur votre propre survie », p.641) au sein d'occurrences qui rappellent le discours originel formulé dans *Les particules élémentaires* (« On peut envisager les événements de la vie avec humour pendant des années », p.291) et que *La possibilité d'une île* reformulait déjà. La cohérence de l'œuvre repose donc sur une succession de redites ; *anéantir* glorifie précisément la notion de norme qui s'y trouve dépeinte en vertu, en horizon souhaitable. L'ensemble des personnages exprime ainsi leur appétence envers une parole ou un comportement prévisibles : « elle appréciait les patients normaux, les familles normales et les questions normales. » (p.66), « [...] répondit l'infirmière avec satisfaction, ça faisait longtemps qu'elle attendait cette question, les familles la posent en général tout de suite » (p.143), « C'est ce qu'auraient pensé la plupart des gens, Félicie pensait exactement la même chose que la plupart des gens, elle était rassurante à tous points de vue » (p.338), « ça c'était normal, attendu, ça faisait partie du personnage, le contraire aurait presque déçu. » (p.384), « Ça allait mieux, se dit le chirurgien,

il commençait à poser des questions normales. » (p.628). En réalité, il s'agit bien de ne pas dévier du renoncement houellebecquien (« ils étaient parvenus à une sorte de désespoir standardisé. », p.35), entériné au point d'apparaître enviable (« son malheur aurait été plus uniforme, plus ennuyeux et plus bref, elle serait vraisemblablement morte plus vite. Ce bonheur ultimement survenu risquait de lui être enlevé », p.78). La subversion des différentes valeurs, ici l'amour, s'avère totale lorsque ce renoncement négatif se mue en l'acceptation sereine qui définit le versant positif du renoncement récusé par l'ensemble de l'œuvre, ici dévoyé afin d'évoquer un effondrement relationnel : « En tant que représentants des CSP++ ils n'entendaient pas déroger, et accordaient une grande importance à ce que le naufrage de leur couple se déroule dans des conditions de civilisation optimales. » (p.104).

Pour autant, le modèle houellebecquien persiste à revendiquer la médiocrité dont il procède, celle des trajectoires (« cette accumulation de destinées individuelles aussi identiques qu'ennuyeuses. », p.600) et des caractérisations (« Véronique était une médiocre, elle était responsable de la médiocrité du monde, elle aurait presque pu la symboliser. [...] Sur le plan des études il avait des soucis également, qui étaient eux aussi [...] d'une désolante médiocrité. », p.74) que l'affirmation de ce modèle contraint de privilégier. D'un côté, cette médiocrité demeure celle d'une société prise dans son entièreté (« beaucoup de gens étaient devenus très cons ; c'était un phénomène contemporain frappant, indiscutable. », p.429), se modélise dans *anéantir* via le prisme télévisuel et en particulier le personnage de Sarfati, présentateur et candidat à l'élection présidentielle (« déculottages, vomissements et pets constituaient la matière première d'un programme qui devait permettre à TF1, pour la première fois de son histoire, d'arriver en tête des audiences », p.121), s'étoffe de la démocratisation d'internet (« une minorité de gens particulièrement haineux et vulgaires s'exprimaient en réalité sur le Net. », p.122-3) et résulte d'un nivellement intellectuel et culturel redouté (« Le grand public ayant acquis un statut d'instance de validation universelle, son avilissement programmé était une bien mauvaise action », p.690-1) ; de l'autre, l'œuvre houellebecquienne contribue à la propager et ce nouveau récit multiplie et accentue les procédés habituellement réservés à cette diffusion néfaste. Les figures populaires se démultiplient (Michel Drucker apparaît par exemple dans trois développements distincts, aux pages 121, 185 et 635) et acquièrent un développement d'une ampleur nouvelle : des extraits de dialogues cinématographiques (la trilogie du *Seigneur des anneaux*) s'étendent par exemple sur plusieurs pages (162 à 164). Ces références possèdent également une valeur

interprétative accrue comme la saga *Matrix*, véritable leitmotiv de l'intrigue dont la connaissance ne détermine rien de moins que l'identification par le lecteur du pathétique final (p.718). Quant à la culture publicitaire, elle charpente ce nouveau récit dans lequel elle agence un réseau numérique : des slogans pour une même marque de lingerie fine ouvrent ainsi le chapitre 4 de plusieurs parties du roman (partie 4 p.391, partie 5 p.513). Surtout, cet imaginaire dont le narrateur externe souligne le mauvais goût (« Le gardien ressemblait à ces valets maléfiques [...] que l'on rencontre dans certains films fantastiques de série Z », p.339) relève d'une dynamique de contagion dont la portée outrepassa la réalité qu'il reflète : les rêves de Paul, ordonnés par ces multiples strates référentielles (« il avait cette expression dynamique et enthousiaste qu'on associe dans les films américains des années 1950 aux démarcheurs d'assurance, mais il s'agissait en réalité probablement de Louis de Ragueneil, un journaliste français que Paul avait vu dans différents débats télévisés », p.266), l'illustrent. Bien que cet imaginaire compose un versant esthétique à l'exigence normative du roman (« « C'est exactement comme ça que je les imaginais », observa-t-elle. « Oui, quand même, les séries télé sont bien faites, parfois... » », p.365, « le professeur Bokobza ressemblait trait pour trait à l'image du *grand patron de médecine* telle qu'elle a pu être popularisée par différents films et séries, ce qui parut à Paul très rassurant ; il est toujours mieux, au fond, que les choses correspondent à leur cliché. », p.637), son hégémonie finit par altérer la vraisemblance de l'intrigue (« Une chance sur deux ; on se croirait dans un film, non ? », p.640) et le cycle de l'aporie houellebecquienne s'achève lorsque cette esthétique dénote la déception ambiante (« si on avait été dans un thriller américain contemporain, il aurait dit : « Arrête de me faire bander ! » avec un rire stupide mais complice. Dans la réalité, il se contenta d'un gloussement modéré avant de raccrocher », p.394).

Cet ultime récit s'inscrit donc dans la logique de dégradation ininterrompue qui guide l'œuvre depuis ses prémices dans la mesure où les conséquences de procédés toujours similaires se trouvent amplifiées par la répétition et l'intensification ; cette logique affecte alors en premier lieu la valeur littéraire elle-même. Des échos structurent la dévaluation artistique : on retrouve ainsi « Les affiches de l'opération « Poésie RATP », avec leur étalage de niaiseries molles » (p.12), qui symbolisaient déjà le prosaïsme du rapport contemporain aux lettres dans *La possibilité d'une île*, ou encore la marque « Voltaire » (« un fauteuil Voltaire », p.658, 721) dont la mention répétée dressait déjà un parallèle dépréciatif dans *Sérotonine*. Le traitement nonchalant et approximatif (« N'était-ce pas Kant qui posait la

question quelque part ? [...] il ne savait plus. », p.91) ou encore le discrédit de tout discours contradictoire (« Cette conception bêtement réductionniste des sociologues américains [...] dont le roman américain contemporain continuait de témoigner : [...] les enfants apparaissaient comme une sorte d'espace enchanté, d'îlot magique au sein d'un océan d'égoïsme [...] ; mais très vite les choses se gâtent, comme chacun sait. », p.652-3) se redouble donc d'un ressassement particulièrement visible dans le cas de la littérature humaniste (ou même de la philosophie « d'obédience humaniste », « ces décevants philosophes », p.395) que chaque roman éreinte suivant une variante plus ou moins novatrice : dans *anéantir*, cette dévaluation s'effectue aussi bien à l'occasion du récit singulier d'une fellation reçue par Paul (« elle traversait une sorte de moment sartrien, mais appliqué aux bites », p.195) que d'une énième dépréciation de la figure de Jean-Jacques Rousseau (« Zerzan a vraiment des points communs avec Rousseau : intelligence moyenne », p.378), déjà sujet d'une analogie railleuse dans *La carte et le territoire* ou déconsidéré par le narrateur de *Sérotonine*. Tandis que la négativité conditionne toujours la respectabilité des mentions littéraires (« elle entamait un doctorat à La Sorbonne consacré aux auteurs décadents français », p.89) qui éclairent les trajectoires des personnages, comme la lecture de Conan Doyle qui émeut Paul lorsque sa propre existence, écourtée par un cancer fulgurant, touche à sa fin (« « Mettez en marche, Watson ; il est temps de partir » », p.693), la légitimité littéraire se résume à la réactualisation d'un pessimisme dont l'œuvre de Michel Houellebecq ne constitue dès lors qu'un simple prolongement (« Après avoir détruit ses parents en tant que couple, l'enfant s'emploie à les détruire à titre individuel, sa principale préoccupation étant d'attendre qu'ils soient morts pour toucher l'héritage, comme l'établit clairement la littérature réaliste française du XIXe siècle [...] comme chez Maupassant qui n'inventait rien », p.653-4). Dans ces conditions, si le silence trahissait le doute chez Philippe Djian, il représente ici, au contraire, la perspective d'une délivrance : « elle avait choisi de ne pas parler, ou le moins possible, elle devait considérer que la parole était la plupart du temps inutile ; et elle avait peut-être raison. » (p.482).

À elle seule, la relance que matérialise cette nouvelle itération romanesque témoigne du rejet de cette délivrance dans lequel persiste l'œuvre ; la caractérisation de Paul, le personnage principal d'*anéantir*, cristallise l'immutabilité narrative et discursive. Détenteur des traits typiques des narrateurs et des personnages principaux des récits précédents tels que l'inaptitude sociale (« il déclina cependant l'offre, parce qu'il aurait fallu qu'il précise ce

qu'il voulait boire, en plus il ne savait pas ce qu'elle avait, enfin c'était compliqué », p.401), la défaillance interprétative (« il y avait certainement eu des signes annonciateurs précoces, des avertissements du destin peut-être, qu'il aurait pu déchiffrer », p.160) ou encore une propension à saborder toute envolée (« Des gens m'aiment, se dit Paul avec surprise : enfin plus exactement ils m'apprécient, n'exagérons rien. », p.135), il traduit la radicalisation que connaît la posture houellebecquienne au fil des parutions : son renoncement personnel correspond à un déterminisme initial (« il n'était décidément pas doué pour l'espérance », p.152) et ne nécessite plus le développement consacré au désenchantement politique (« sans jamais avoir été un militant [...] il ne s'en souvenait pas, sa vie intellectuelle dans l'ensemble ne semblait pas avoir été très intense. », p.194) ou religieux (« Le monde humain lui apparut composé de petites boules de merde égotistes [...] un dégoût soudain l'envahit alors pour la religion », p.314) dans *Soumission* par exemple. Les personnages secondaires rejouent eux aussi le drame de leurs prédécesseurs : à l'instar de Bruno dans le roman *Les particules élémentaires*, Aurélien, lui aussi victime de violences à l'internat (p.326), traite son propre fils avec la même indifférence (« Je n'ai pas l'intention de revoir mon fils. », p.341). La véritable singularité de ce dernier récit réside alors dans l'explicitation des procédés rhétoriques qui assurent pourtant la cohérence et la réussite de l'ambition houellebecquienne dont il assure dès lors une réaffirmation paradoxale : ultime principe qui motive la perpétuation et l'invariabilité de cette ambition, le ressassement se dévoile comme tel dans un texte qui semble inciter le lecteur à conserver un recul salutaire vis-à-vis de la connaissance qu'il serine.

Certaines occurrences, qui apparaissent relativement tôt dans le récit, déconstruisent ainsi l'objectivité que revendiqueront de nombreuses analyses à venir : « il faut tenir compte du fait qu'on se place toujours soi-même exactement au centre du monde moral [...]. Ainsi, un biais méthodologique se crée dans l'observation » (p.164). Cette objectivité contestable favorise en effet systématiquement l'assimilation du renoncement houellebecquien : « Il ne pensait pas qu'à long terme la rationalité soit compatible avec le bonheur, il était même à peu près certain qu'elle conduisait dans tous les cas à un complet désespoir » (p.539). De même, le discrédit qui frappera l'ensemble des alternatives mentionnées dans l'intrigue s'avère indissociable, dès la première partie du roman, d'une composition fallacieuse puisque l'intégralité des embranchements fictifs mène à ce même renoncement : « Elle [...] avait dû être très belle - et cela avait sans doute contribué pour une grande part à ses malheurs, non

pas qu'elle aurait été plus heureuse en étant plus laide, au contraire » (p.77-8), « si Prudence et lui avaient eu des enfants ils n'en seraient pas là, en réalité sans doute que si, au contraire même, ils se seraient probablement déjà séparés » (p.97). Cette divulgation de la partialité analytique éclaire ainsi les habituelles digressions historiques et artistiques (« Le romantisme est né [...] dans un milieu piétiste qui a par ailleurs joué un rôle non négligeable dans les premiers développements du capitalisme industriel. », p.50, « Il y avait autre chose aussi, une force sombre, secrète [...]. Le concept de décadence avait beau être difficile à cerner, il n'en demeurait pas moins une réalité puissante », p.602) et souligne le caractère péremptoire des différentes affirmations sociologiques (« Il y a beaucoup de baratin sur la solidarité et sur les proches, mais vous savez la plupart du temps les vieux meurent seuls. Ils sont divorcés, ou n'ont jamais été mariés ; ils n'ont jamais eu d'enfants, ou n'ont plus de contacts avec eux. [...] ceux qui ont eu un mariage heureux par exemple. C'est loin d'être le cas en général, croyez-moi. », p.723-4) qui participent toutes à la diffusion d'un pessimisme généralisé. La représentativité limitée de l'échantillon humain observable dans *anéantir*, particulièrement visible au sujet de la famille (Aurélien confesse l'échec de son mariage, Priscilla divorce, son mari manifeste le même désintérêt pour sa progéniture qu'Aurélien ou encore la mère de Paul), transparaît alors de certaines formulations : « le cas des couples fusionnels [...], des gens comme ça existent, Paul en avait entendu parler, mais ses parents n'en faisaient pas partie » (p.97). Ce désaveu provient également, quoique de façon extrêmement ponctuelle, du déroulement de l'intrigue : ainsi, alors que Paul formule à propos du Bruno d'*anéantir* la présupposition habituelle d'un renoncement commun, aux causes et aux conséquences comparables (« Paul ignorait la nature exacte des problèmes de Bruno avec sa femme - même s'il les imaginait, par pure empathie entre hommes occidentaux d'âge et de milieu comparables, à peu près similaires au sien. », p.37), il réalise rapidement sa méprise (« Leurs problèmes de couple, en réalité, n'avaient à peu près rien à voir. », p.39) ; la dimension autoréflexive des propos entre-temps tenus par le narrateur externe paraît dès lors incontestable (« les journalistes, avec leur habituel goût pour l'approximation et le terme scientifique inapproprié », p.38). De même, si l'extension du renoncement demeure souhaitée par les personnages secondaires (« Il n'avait aucune idée de ce qu'elle était devenue [...] mais son mari si elle en avait un n'était certainement pas heureux, et elle-même pas davantage », p.74, « Le métier commençait à rentrer, se dit-il avec une satisfaction sombre ; il n'aurait pas éternellement l'insouciance et l'insolence du novice. », p.471), l'instance narrative raille, très épisodiquement là encore, cette propension à laquelle elle ne déroge

pourtant elle-même que rarement (« comme si la mésentente conjugale était un état contagieux », p.150).

Pour autant, il semblerait au mieux périlleux, au pire erroné d'affirmer qu'un tel dévoilement, bien que notable, assure un nouvel équilibre ou ébauche une rédemption à l'échelle de l'œuvre ou même du récit comme l'illustre le traitement réservé à la question politique. D'un côté, le roman révèle une propension cynique au choix d'une opposition factice : « son choix des opposants les plus médiocres - il n'en manquait pas - lorsqu'il s'agissait d'organiser une confrontation avec un membre important du gouvernement » (p.122), « il en faut plein comme ça, des gauche morale un peu vieux, et peut-être deux ou trois juifs aussi » (p.319). De l'autre, il dépend lui-même de cette logique rhétorique dans des proportions jusqu'alors inégalées : le narrateur externe ne mentionne par exemple les syndicats que pour témoigner de l'aisance avec laquelle les politiciens s'assurent leur bienveillance ou n'évoque « les activistes d'ultragauche » qu'afin de souligner « leur aptitude à pourrir n'importe quelle manifestation » (p.115). Paul renoue alors avec la fonction d'héraut de l'instance narrative houellebecquienne et de sa suspicion systématique à l'égard de toute sensibilité de gauche puisqu'il commente ainsi le choix d'Indy « de choisir un géniteur de race noire » (p.205) : « Sans doute la volonté d'affirmer son indépendance d'esprit, son anticonformisme, son antiracisme par la même occasion. [...] un moyen d'afficher l'image qu'elle souhaitait d'elle-même - chaleureuse, ouverte, citoyenne du monde - alors qu'il la connaissait comme plutôt égoïste, avare, et surtout conformiste au dernier degré. [...] elle avait peut-être choisi un Noir, mais sûrement un Noir diplômé de Harvard ou du MIT » (p.206-9). Indy illustre donc l'immoralité du relativisme propre au nihilisme moderne (« elle était passée de *L'Obs* au *Figaro*, puis du *Figaro* à *Marianne* [...] des organes de presse à peu près indiscernables. [...] au fond elle aurait aussi bien pu consacrer ses articles à des néo-cathos identitaires ou à des pétainistes véganes, ça n'aurait fait aucune différence à ses yeux. », p.214-5) dont les politiciens offrent un reflet de choix (« la déontologie, chez Confluences, ça ne semblait pas les préoccuper énormément. », p.336). La thématique politique rappelle l'absence d'échappatoire qu'elle cristallise mieux que tout autre sujet (« la conversation roulait sur la prochaine présidentielle, elle était du reste peu animée, tous s'accordaient à soutenir la majorité actuelle, il n'y avait « pas d'alternative » selon l'expression consacrée. », p.330), le fatalisme qui unifie les trajectoires et leur récit (« le chômage était à ses yeux un état répandu, naturel, installé depuis des générations, accepté en quelque sorte comme un destin. », p.136),

l'inutilité de toute velléité d'action (« de toute façon le chômage en France il n'y pouvait rien, l'avenir de son couple non plus, le coma de son père pas davantage. », p.91) et l'invraisemblance de toute perspective d'évolution (« Un homme politique pouvait-il réellement influencer sur le cours des choses ? C'était douteux. », p.602). Au contraire, le rapport à la politique atteste la diffusion du renoncement houellebecquien (« tout cela sans contestations, sans grèves, dans un climat d'acquiescement étonnant », p.46) que conforte un énième ressassement, ici celui du portrait national déjà brossé dans *Soumission* (« il fut traversé par un doute immense et presque illimité sur la notion de *peuple français* [...] c'était trop négatif, trop décourageant », p.314).

Soulever le problème s'avère donc insuffisant : « Il était en cela semblable à la plupart des hommes, il ne pouvait pas s'empêcher de penser à des questions d'ordre général, tout en sachant qu'il ne pourrait en résoudre aucune. » (p.690). Si *anéantir* esquisse ce pas de côté qui, en définitive, se révèle insuffisant pour endiguer une mécanique consolidée tout au long de la production romanesque houellebecquienne, il s'agit peut-être alors seulement d'inciter le lecteur à l'adoption d'un détachement que l'œuvre apparaît condamnée à ne jamais pouvoir appliquer elle-même durablement ; cet ultime récit défait ainsi l'ébauche de rédemption sur laquelle se clôturait le récit précédent. Incoercible, la dégradation se poursuit indéfiniment, se prolonge inlassablement.

b. Défaire jusqu'à la mort

anéantir s'inscrit en effet dans le mouvement de déconstruction perpétuelle qui rythme et ordonne l'ensemble des publications : dès qu'une forme de déclin semble accomplie dans un récit, les suivants l'approfondissent. Ainsi, si la relation qu'entretiennent Paul et son père, dénuée de la haine ou de l'indifférence qui définissent habituellement la filiation chez Michel Houellebecq, évoque celle que cultive Jed avec son propre géniteur dans *La carte et le territoire*, un déficit de communication se substitue aux échanges constructifs et bienveillants et finit par ternir un des rares portraits paternels positifs : « cette dernière rencontre avec son père [...] l'avait, contrairement à ce qu'il voulait bien dire, légèrement déçu. » (p.710). Les rares contrepoints caractéristiques de l'œuvre, déjà profondément limités par essence, terminent totalement dévalués, tels que le poncif de l'enfance regrettée (« quelques années de

bonheur irréel et brutal de l'enfance. », p.100) que déprécie le narrateur externe peu de temps après son évocation (« C'était probablement mauvais signe d'avoir envie, comme ça, de se replonger dans ses années de jeunesse, c'est probablement ce qui arrive à ceux qui ont raté leur vie. », p.148) ou encore les ébats collectifs dont la pratique ou même la simple perspective reconfortaient encore François dans *Soumission* ou le narrateur de *Sérotonine* (« ils n'en était pas [...] au point où ils pourraient coucher ensemble avec des filles dans la même chambre », p.52), eux qui concevaient toujours un bonheur à deux (« Peut-être n'avait-il pas vraiment cru à l'existence de Maryse ; il l'avait vue passer comme un mirage heureux, comme une possibilité de vie qui lui avait été indûment offerte, qui ne tarderait pas à lui être reprise. », p.509). La trajectoire de Paul démontre alors la contradiction entre le désir proclamé d'anéantissement qui résulte précisément du constat de l'effondrement ininterrompu et l'aggravation effective de ce dernier par des récits qui ne connaissent aucune autre modalité de composition.

Notons d'abord la cohésion qui unit le narrateur externe et le personnage principal de ce dernier roman : le premier adopte l'expression caractéristique de l'instance narrative houellebecquienne à laquelle elle emprunte par exemple la vulgarité de son vocabulaire misogyne (« cette salope », p.183, « elle devait se laisser occasionnellement troncher », p.325) ou encore ses expressions poétiques singulières (« on demandait une deuxième chance, une deuxième donne », p.428) ; le second ne déroge pas à sa fonction de porte-parole de cette instance dont il partage par exemple l'épouvante éprouvée envers l'irréversibilité qui dicte l'existence terrestre (« Ce qu'il ne supportait pas, il s'en était rendu compte avec inquiétude, c'était l'impermanence en elle-même ; c'était l'idée qu'une chose, quelle qu'elle soit, se termine ; ce qu'il ne supportait pas, ce n'était rien d'autre qu'une des conditions essentielles de la vie. », p.523) ou la haine ressentie à l'égard de la Nature (« c'était l'odeur de cadavre [...] c'est ainsi que la nature procède, c'est ça mère nature, c'est son style », p.689). Son parcours se solde par un aveu d'échec que module un motif familier : celui de la conversion manquée. À son crépuscule, Paul éprouve ainsi « l'impression dans sa vie de quelque chose d'inabouti avec cette église - et peut-être plus généralement avec le christianisme. » (p.594-5). Plus largement, le traitement réservé à la religion dans *anéantir* relève systématiquement de l'ironie qui rabaisse mécaniquement toute perspective d'élévation dans l'œuvre : toléré de façon triviale (« il allait être un peu saoul à la messe de minuit ; ce n'était pas forcément une mauvaise chose. », p.149), le sujet subit un avilissement

(« elle ne savait pas contracter sa chatte et ses fellations étaient au mieux approximatives, alors que Catherine s’y adonnait avec application et enthousiasme, à tous points de vue le bouddhisme tibétain semblait supérieur au zen. », p.85) et illustre le nivellement général (« un point indéterminé de l’espace qui aurait bien pu être le point oméga ou la réincarnation de Vishnou. », p.242) ; il véhicule également un fatalisme (« Il n’était même pas sûr que Madeleine croie en Dieu au sens catholique du terme, elle devait croire à une puissance organisatrice qui pouvait diriger ou briser la vie des hommes - quelque chose de pas très rassurant dans le fond, plus proche de la tragédie grecque que du message de l’Évangile. », p.91) empreint de cruauté (« Suzanne était tombée d’un échafaudage en restaurant un groupe d’anges décorant une tour de la cathédrale d’Amiens. », p.93-4). Enfin, cette tonalité ironique consacrée à la religion trahit l’essoufflement d’un discours : une occurrence (« ils circuleraient d’un plateau à l’autre, afin que tout soit accompli. », p.558) tient ainsi d’une redite littérale de *La carte et le territoire* (« Afin que tout soit accompli, les desserts furent à leur tour servis. », p.24). Le ressassement de cette faillite spirituelle aboutit alors à l’infirmité de la rédemption qu’ébauchait l’exemplarité du sacrifice qui clôt *Sérotonine*.

La figure christique se trouve en effet convoquée à de multiples reprises dans le récit, d’abord positivement par le biais de Cécile, la sœur de Paul, ou de son mari Hervé (« on avait l’impression qu’il aurait sans une seconde d’hésitation donné sa vie pour le Christ », p.69, « qu’est ce qui pouvait être à la hauteur de cette situation ? [...] Jésus-Christ, aurait probablement répondu Cécile. », p.72) puis ironiquement par le narrateur externe (« Un sauveur était né au monde, il connaissait le principe, et l’effet du Talisker lui permit même par instants [...] de considérer que c’était une bonne nouvelle. », p.151) avant de finir violemment déconsidérée par Paul (« comment un Dieu avait-il pu choisir de renaître sous la forme d’une boule de merde ? », p.314). Cette figure sacrée, que la dynamique de dégradation n’épargne donc pas, se voit ainsi dépossédée de sa vertu édifiante : si « l’existence terrestre de Jésus-Christ [...] était presque politique par endroits. » (p.225), elle termine complètement dénaturée dans le récit (« la *Church of Euthanasia* », p.379) afin de légitimer le discrédit d’une aspiration à un renoncement positif (« cette tendance à se résigner au monde présent, aussi insupportable soit-il, dans l’attente d’un sauveur et d’un avenir hypothétique ; le péché originel du christianisme, à mes yeux, c’est l’espérance. », p.454). Aucun rachat, aucun salut n’apparaissent accessibles à un discours littéraire qui s’évertue à subvertir sa fonction représentative (« Des vies médiocres et de faible amplitude,

transfigurées par le talent ou le génie ou peu importe le terme de l'auteur, auraient peut-être en outre eu l'avantage de lui faire prendre conscience que sa propre vie n'avait pas été aussi nulle que ça. », p.668) et la notion de Bien de façon générale (« un monstre d'intégrité, de fidélité et de vertu », p.101). Paul articule à la fois le positionnement critique face à l'immoralité contemporaine (« Ni les industriels chinois, ni les transporteurs maritimes n'éveillaient en lui la moindre sympathie, tous concouraient à plonger dans une misère sordide la plus grande partie de la planète afin de poursuivre leurs visées basement mercantiles », p.314-5) et l'aveu de contribution au désastre universel (« Était-il responsable de ce monde ? Dans une certaine mesure oui [...] pourtant il n'aimait pas ce monde. », p.130, « Il se trouvait ainsi dans cette situation étrange où il travaillait avec constance, et même avec un certain dévouement, au maintien d'un système social qu'il savait irrémédiablement condamné, et probablement pas à très long terme. », p.540) sur lesquels l'œuvre romanesque houellebecquienne bâtit sa persistance, elle qui ressasse l'aporie qui la résume (« D'autres formules avaient été envisagées, en vain, par des gens qui avaient eu le mérite de pressentir l'usure des formules traditionnelles, sans pour autant parvenir à en concevoir de nouvelles, et dont le rôle historique avait donc été entièrement négatif. », p.539). Le fatalisme qui la pétrit depuis son origine (« Les relations entre les êtres se modifient finalement très peu tout au long d'une vie, elles obéissent à des schémas établis dès les premiers instants de la relation, et peut-être depuis toujours. », p.676) justifie paradoxalement son incapacité à se révolter véritablement ou même à simplement s'abstenir (« On a beau mépriser, et même haïr, sa génération et son époque, on y appartient qu'on le veuille ou non, et on agit conformément à ses vues. », p.675).

D'un côté, cette œuvre s'inscrit dans la décrépitude qui détermine son contexte : « l'Europe dans sa totalité était devenue une province lointaine, vieillissante, dépressive et légèrement ridicule » (p.603). Ses personnages épousent ce phénomène de décomposition : l'évolution du cancer de Paul suit la décadence de la société occidentale contemporaine (« la phase terminale de l'Europe », p.680). Le renoncement s'assimile alors à une régression (« Quelque chose de nouveau semblait s'être installé en elle - comme une résignation, une tristesse, elle parlait maintenant d'une voix ralentie, comme une petite vieille », p.124-5) puis à un figement (« Ce temps était terminé pour lui, il ne serait plus jamais heureux », p.100). De l'autre côté, *anéantir* rejoue la mise en scène du suicide individuel et collectif en même temps qu'elle déconstruit le geste expiateur de *Sérotonine*. Préfiguré par la mention régulière

de Kurt Cobain dans le récit, le suicide du frère de Paul apparaît inéluctable : « Son suicide n'avait décidément rien de surprenant, il semblait déterminé par la nature des choses » (p.509). Le fil métaphorique du suicide collectif, auquel s'adjoit désormais la dégradation de la figure christique (« comment un Dieu avait-il pu choisir de renaître sous la forme d'une boule de merde ? », p.314), continue d'être tissé : « Depuis quelques années [...] les boules de merde copulaient en moins grand nombre, elles semblaient avoir appris à se rejeter, percevaient leur odeur mutuelle et s'écartaient les unes des autres avec dégoût, une extinction de l'espèce humaine semblait à moyen terme envisageable. » (p.314). Les événements qui composent l'intrigue modélisent le désir d'anéantissement auquel réfère le titre du roman : les attentats perpétrés dans le récit concrétisent le fantasme d'annihilation auquel adhère aussi bien Paul (« Au fond, il n'avait rien à objecter à la destruction d'une banque de sperme. L'idée d'acheter du sperme, et plus généralement de se lancer dans un projet reproductif [...] lui paraissait même franchement écœurante. [...] si l'objectif des terroristes était d'anéantir le monde tel qu'il le connaissait, d'anéantir le monde moderne, il ne pouvait pas leur donner tout à fait tort. », p.314-6) que le reste de la société (« Certains idéologues [...] prônent l'extinction de l'humanité, parce qu'ils pensent que l'espèce humaine est définitivement irrécupérable », p.376-7). Un des écologistes radicaux, adepte du sabotage (« il s'est lancé dans la fabrication de bombes artisanales », p.379) paraît d'ailleurs personnifier Michel Houellebecq lui-même tant ses convictions (« il ne manifeste aucune sympathie pour la gauche, bien au contraire », p.379) et surtout leur formulation (« « La plupart des gens s'accordent à dire que la nature est belle, et il est vrai qu'elle exerce un grand pouvoir de séduction. » », p.378) s'apparentent à celles de l'auteur.

Mais en définitive, cette expectative mortifère s'estompe au profit d'une résignation à un lent dépérissement comme l'indique la dernière partie du roman : Paul y refuse en effet l'opération de son cancer. Bien que sa sœur, Cécile, l'associe à un renoncement (« je savais que tu avais renoncé à te faire opérer », p.668) et à un suicide (« Tu crois que ça m'amuse, d'avoir mes deux frères suicidés ? », p.670), cette décision finale se distingue avant tout par une passivité (« Paul ne réagit pas. », p.613, « Il acquiesça sans un mot, bien décidé à ne rien faire. », p.630) et une apathie (« Paul n'avait aucune réaction, ce qui inquiétait le chirurgien. À ce stade certains patients s'effondrent, atteints d'une crise de désespoir [...] il n'avait jamais connu personne qui accepte aussitôt, p.627) qui dénotent moins un véritable désir d'extinction qu'un rejet tiède de l'existence (« au fond tu n'as pas envie de vivre. », p.671).

Surtout, ce rejet paraît ne jamais devoir advenir dans l'œuvre de Michel Houellebecq puisque dans une ultime subversion religieuse, la perspective de réincarnation sur laquelle se clôt le texte explicite la dynamique de relance perpétuelle qui fonde et traverse les derniers romans : « Si pourtant leur incarnation à venir les menait de nouveau ensemble [...] ils seraient probablement traversés par ce frisson étrange que l'on appelle le *déjà-vu*. Cela se répéterait pendant des incarnations, peut-être des dizaines d'incarnations successives, avant qu'ils ne puissent quitter le cycle de l'existence samsarique pour passer sur l'autre rive, celle de l'illumination, de la fusion intemporelle avec l'âme du monde, du nirvana. » (p.729-30). Chez Philippe Djian, la proposition d'un modèle bouddhiste moderne favorisait l'adoption consentie d'un rapport apaisé à l'existence terrestre ; chez Michel Houellebecq, sa mention cristallise l'exemplarité négative de récits que les personnages, qui manifestent pourtant leur souhait d'effacement, semblent condamnés à servir et hanter indéfiniment : « « Nous n'étions pas tellement faits pour vivre, n'est-ce pas ? » [...] « Je ne crois pas qu'il était en notre pouvoir de changer les choses » » (p.730).

Ce souci de maîtrise et d'emprise qui assure l'hégémonie du discours houellebecquien circonscrit jusqu'à la parole qui paraît sortir du cadre de l'œuvre mais qu'elle sert encore en réalité ; le discours public de l'écrivain lui permet en effet de consolider sa posture et surtout d'étendre son domaine d'influence alors que l'auteur brouille la frontière entre fiction et réalité.

VI. La parole de l'auteur

Cette sixième et dernière partie vise donc à attester l'omniprésence de Michel Houellebecq dans son œuvre. Paradoxalement, l'idée selon laquelle les personnages principaux (et notamment les narrateurs) se réduiraient à une simple incarnation de l'écrivain s'avère aussi répandue que rarement justifiée ; de raccourcis parfois péremptoires naquirent plusieurs querelles, jusqu'au procès attenté suite à la publication du roman *Les particules élémentaires* qui raviva le débat sur la question de la liberté dans la fiction. Cependant, il convient de reconnaître que l'auteur fragilise régulièrement la frontière entre fiction et réalité et entretient sciemment une certaine confusion : dans ses différentes interventions publiques, il reprend

ainsi les propos ou les positions de ses propres personnages ou, à l'inverse, établit ces derniers en porte-paroles de convictions personnelles déjà revendiquées auparavant. Ce redoublement du discours littéraire accentue alors la diffusion du renoncement houellebecquien dont l'influence et la portée se retrouvent élargies. Dans son article *Enlever Michel Houellebecq (Cahiers de l'Herne)*, Guillaume Nicloux note par exemple à propos du jeu d'acteur cinématographique de Michel Houellebecq qu'il « donne l'impression d'avoir déjà renoncé, d'être passé de l'autre côté. » (p.294).

Cette étude apparaît d'autant plus nécessaire que les détracteurs de Michel Houellebecq s'attaquent régulièrement à l'écrivain en personne davantage qu'à son œuvre sans pour autant se justifier d'un glissement pourtant loin d'être anodin. Dans son essai *Professeurs de désespoir*, Nancy Huston établit ses critiques sur des renvois biographiques, psychologiques, voire psychanalytiques : « on dirait que Houellebecq rejoue, encore et encore, la catastrophe de son enfance. » (p.292), « À vrai dire, toutes les théories de Houellebecq sont mises en échec par son mode de vie, ses comportements, ses écrits mêmes. [...] Michel est longtemps resté sous l'emprise de l'idéologie communiste (héritée, dans son cas, de la grand-mère qui l'a élevé). » (p.299). Au-delà de l'intégrité douteuse d'une telle approche, la virulence du propos peut frapper. On note par exemple l'usage d'une rhétorique infantilissante particulièrement méprisante à l'égard de l'auteur (« on essaie de comprendre le fond de la pensée de ce garçon. Il dit que le monde est sans issue, tu l'entends ? », p.286) mais également de ses lecteurs (« le lecteur [...] de Michel Houellebecq se sent intelligent, supérieur, voire révolutionnaire, moyennant quoi il peut se laisser choquer et exciter par les passages violents de provocation pure, comme un enfant de quatre ans par l'usage des gros mots », p.300). Dès lors, il s'agit de comprendre comment Michel Houellebecq parvient à se rendre indissociable de ses récits au point de susciter un tel rejet, fondé sur la haine d'une personnalité.

En dépit de ses dérives, l'analogie demeure pertinente. Elle émerge d'ailleurs avant même les premiers véritables succès houellebecquiens et leur dimension polémique attenante : dès sa revue d'*Extension du domaine de lutte (Cahiers de l'Herne)*, Claire Devarrieux évoque ainsi un « porte-parole de Michel Houellebecq » (p.104). Des critiques plus neutres corroborent ce rapprochement, comme Dominique Viart et Bruno Vercier dans leur ouvrage *La littérature française au présent* (« Lui-même, dans ses entretiens, paraît plutôt incarner ses personnages

qu'en rendre compte. », p.360) ou encore Paul Vacca dans son essai *Michel Houellebecq, phénomène littéraire* (« ses apparitions médiatiques sont à lire comme un prolongement de son activité artistique. », p.59). Étayée, la légitimité d'une telle interprétation devient indubitable tant les échos entre les propos tenus par les personnages et leur créateur tiennent parfois de la redite pure et simple : un premier exemple permet d'en témoigner. La première occurrence provient de Pam, un personnage secondaire de la nouvelle *Lanzarote*, la seconde de Michel Houellebecq lui-même dans la sous-partie « L'Allemand » des *Temps morts (Interventions 2)* : « les Allemands n'ont plus envie de rester en Allemagne, parce que c'est un pays désagréable et froid [...]. Dès qu'ils ont un peu d'argent, ils partent vers le Sud ; personne ne pourra les en empêcher. » (p.44), « Voilà comment se déroule la vie de l'Allemand. [...] l'Allemand atteint l'âge de la retraite. [...] l'Allemand sexagénaire *part vers le Sud.* » (p.97).

Il convient de préciser que cette similarité discursive repose d'abord sur une cohérence stylistique qui assure la permanence d'une voix familière au timbre aisément reconnaissable. Sans même aborder la nature des propos tenus, l'expression des narrateurs houellebecquiens épouse celle de l'écrivain lorsque celui-ci prend directement la parole : préfaces, articles, entretiens, la plupart d'entre eux se trouvent recueillis dans les différentes *Interventions*, régulièrement mises à jour (*Interventions, Interventions 2, Interventions 2020*), ainsi que dans les *Cahiers de l'Herne* consacrés à l'auteur. On note ainsi la résurgence de procédés stylistiques tels que l'emploi spécifique de la locution « etc. » qui abrège si brutalement les énumérations qu'elles en deviennent sarcastiques. « *Compte-rendu de mission : viser en plein centre* » (*Lanzarote*) propose un exemple de cet emploi typique : « Je n'aurais pas dû partir en voyage dans un pays où les dissidents sont pourchassés, la liberté d'expression bafouée, etc. » (p.63). Autre exemple d'usage linguistique extrêmement singulier : la précision de l'origine latine des vocables animaliers, toujours effectuée entre parenthèses. Dans son essai *En présence de Schopenhauer*, Michel Houellebecq indique, comme pourrait le faire le narrateur du roman *Les particules élémentaires* : « *assaillies par des chiens sauvages (Canis rutilans)* » (p.62). De même, les préfixes caractéristiques du « je » poétique houellebecquienne (« demi », « semi »...) rythment les propos de l'auteur.

On retrouve alors également des effets rhétoriques majeurs de l'œuvre tels que l'escamotage d'une subjectivité manifeste derrière une objectivité interprétative apparente, que celle-ci soit d'ordre sociologique ou artistique ; Michel Houellebecq propose régulièrement des lectures aussi singulières et orientées que ses narrateurs. Dans un entretien avec Marin de Viry et Valérie Toranian (*Interventions 2020*), il affirme d'ailleurs : « Dans mes livres, le jugement sur les œuvres est toujours le mien. » (p.339). Sur un ton assertif, son éloge de Neil Young dans l'article éponyme (*Interventions*) propose ainsi un commentaire pour le moins personnel des chansons du parolier, un commentaire qui s'appliquerait sans doute à ses propres écrits : « Les chansons de Neil Young sont faites pour ceux qui sont souvent malheureux, solitaires, qui frôlent les portes du désespoir ; mais qui continuent, cependant, de croire que le bonheur est possible. Pour ceux qui ne sont pas toujours heureux en amour, mais qui sont toujours amoureux de nouveau. Qui connaissent la tentation du cynisme, sans être capable d'y céder très longtemps. » (p.186-7). De même, dans *Emmanuel Carrère et le problème du bien*, (*Interventions 2020*), Michel Houellebecq loue chez William Somerset Maugham une beauté bien spécifique : « il aimerait tellement que les braves gens soient heureux, que leur aspiration à l'amour soit comblée, et naturellement ce n'est pas possible, et tout cela nous donne [...] quelques-unes des plus belles pages de la littérature anglaise. » (p.382). L'écrivain se justifie d'ailleurs de ces raccourcis qui ne contredisent pas la réalité des faits selon lui, comme lorsqu'il défend l'auteur américain Bret Easton Ellis dans *Compte-rendu de mission : viser en plein centre (Lanzarote)* : « Il est vrai (et on a pu lui reprocher) qu'Ellis se limite à décrire des personnages jeunes et extrêmement riches ; mais tous les Américains essaient de rester jeunes, tous les Américains rêvent de devenir extrêmement riches. » (p.66). Dans le récent récit autobiographique *Quelques mois dans ma vie*, il va jusqu'à corriger la pensée d'un autre auteur afin que celle-ci concorde avec la sienne : « il s'agit moins de décrire le Mal en général que de décrire un Mal moderne, générationnel. Dostoïevski, contrairement à ce qu'il croyait peut-être, était dans la même position. » (p.85).

Les concordances stylistiques et les effets rhétoriques renforcent donc la cohérence de la posture de l'auteur : le renoncement houellebecquien déborde alors du cadre restreint de la fiction afin de s'instaurer en discours pertinent sur le réel ; de ce fait, il élargit bien son horizon de diffusion. Afin d'observer cette dynamique de propagation qui fonde la cohérence et la réussite du geste littéraire houellebecquien, nous proposerons un relevé des thématiques caractéristiques de l'œuvre développées par l'écrivain en personne : au cours d'essais ou

d'entretiens, Michel Houellebecq aborde en effet fréquemment les sujets qui composent ses différents récits ; la frontière entre propos philosophiques, théories personnelles et motifs littéraires devient alors extrêmement ténue.

VI. 1) Les thématiques redoublées

a. Vieillesse, enfance et nostalgie

L'étude des romans témoigne du rôle décisif de la dégradation corporelle dans l'élaboration du discours houellebecquien. Dans *La question pédophile (Interventions)*, Michel Houellebecq instaure explicitement le vieillissement en donnée fondamentale d'un renoncement conçu comme une désillusion inévitable et programmée : « L'enfant est innocent, réellement innocent, il vit dans un monde idéal, le monde d'avant la sexualité (et d'ailleurs, également, le monde d'avant l'argent). Plus pour très longtemps (juste quelques années), mais il ne le sait pas encore. Aimé par ses parents, il est effectivement aimable. Il considère les adultes comme des êtres sages et bienveillants. Il se trompe. » (p.160). Ce vieillissement engendre en effet une usure mentale, spirituelle. Dans un entretien récent accordé à Marin de Viry et Valérie Toranian (*Interventions 2020*), l'écrivain rappelle ainsi : « Et c'est une question d'âge, pas de milieu... [...] la fatigue intervient, la diminution des possibilités de vie aussi. » (p.327).

La théorie chez Michel Houellebecq constitue donc un équivalent non romancé d'une vision du monde que les récits illustrent et justifient. La nature de cette théorie accrédite la conception d'une littérature du renoncement : les romans se résument alors aux différentes étapes d'un développement voire d'une thèse dont la planification justifie l'absence d'alternatives, de polyphonie et de dialogisme. Michel Houellebecq s'avère d'ailleurs particulièrement explicite à ce sujet : à l'occasion d'un échange épistolaire avec Bernard-Henri Lévy (*Ennemis publics*), il propose un commentaire limpide de sa propre œuvre. Toujours au sujet du vieillissement, il livre les clés d'une pensée qui éclaire son usage du déploiement romanesque : « Or, s'il y a une idée, une seule, qui traverse tous mes romans, jusqu'à la hantise parfois, c'est bien celle de *l'irréversibilité absolue de tout processus de dégradation*, une fois entamé. [...] dans mes romans il n'y a pas de pardon, de retour en

arrière, de deuxième chance : tout ce qui est perdu est bel et bien, et à jamais, perdu. » (p.114-5).

De même, à propos de l'absence de polyphonie et de dialogisme dans l'œuvre, au cours d'un entretien mené par Jacques-François Marchandise, Jean-Yves Jouannais et Nicolas Bourriaud, intitulé *Je crois peu en la liberté (Cahiers de l'Herne)*, à une remarque de Jacques-François Marchandise qui rapproche le récit houellebecquien du roman à thèse (« Dans *Extension du domaine de la lutte* comme dans *La Poursuite du bonheur* et *Le Sens du combat*, j'avais été étonné et passionné par ta capacité à instiller le doute et à faire surgir de la question. J'ai maintenant l'impression inverse : tu évacues le doute et sa fertilité, tu assènes beaucoup de certitude. J'ai relu *Rester vivant* que j'aimais beaucoup... j'y vois maintenant une parole totalisante, qui fige. Le narrateur des *Particules élémentaires* est ainsi extrêmement rationnel, péremptoire, il détient la vérité. » (p.111), l'écrivain répond : « Effectivement je crois peu en la liberté. C'est un concept qui me paraît un peu confus. Je pense que c'est un phénomène assez exceptionnel, qu'on doit pouvoir observer de temps à autre. Mais ce n'est pas ce que j'ai tendance à voir en premier chez les gens. C'est sûr. Je vois plutôt leur déterminisme. » (p.112).

La problématique du vieillissement se révèle également indissociable du poncif de l'enfance nostalgique, perçue comme un paradis à jamais perdu. Chez Michel Houellebecq, ce poncif s'étoffe cependant d'une autre dimension, plus singulière : la disparition d'un plaisir de lecture souvent rattaché à des lectures adolescentes, une disparition qui amorce un rapport décevant à la littérature en général, autre élément fondateur du renoncement houellebecquien. Là encore, l'écrivain ne dit pas autre chose lorsqu'il s'exprime directement comme dans *J'ai lu toute ma vie (Interventions)* : « La première expérience est à peine un souvenir [...] la sensation d'une plongée indéfiniment répétée, délicieuse. La sensation aussi de quelque chose qui allait m'accompagner toute ma vie. [...] Je pensais que ma vie allait être heureuse, et je n'imaginai même pas exactement le malheur, la vie m'apparaissait comme un délice et un don, et la lecture était une des joies de cette vie indéfiniment délicieuse. J'étais un enfant. J'étais heureux, et le bonheur laisse peu de traces. » (p.269). Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* figure l'étendard de cette déception : « Une vie entière à lire aurait comblée mes vœux ; je le savais déjà à sept ans. La texture du monde est douloureuse, inadéquate ; elle ne me paraît pas modifiable. Vraiment, je crois qu'une vie entière à lire

m'aurait mieux convenu. Une telle vie ne m'a pas été donnée. » (p.14-15).

b. La dégradation littéraire

Michel Houellebecq énonce donc à de multiples reprises un rapport singulièrement décevant à la littérature ; de ce rapport découle ensuite l'insuffisance fondamentale qu'il lui attribue. Dans *Sortir du XXe siècle (Lanzarote)*, il affirme sans ambages son inutilité constitutive que son œuvre, logiquement minée par un tel postulat, entreprend de développer : « La littérature ne sert à rien. Si elle servait à quelque chose, la racaille gauchiste qui a monopolisé le débat intellectuel tout au long du XXe siècle n'aurait même pas pu exister. [...] en quoi les intuitions de Dostoïevski ont-elles influencé le mouvement historique ? Absolument en rien. Marxistes, existentialistes, anarchistes et gauchistes de toutes espèces ont pu prospérer et infecter le monde connu exactement comme si Dostoïevski n'avait jamais écrit une ligne. » (p.71). L'écriture houellebecquienne se fonde paradoxalement sur cette déception. Dans le court texte *Ciel, terre, soleil (Lanzarote)*, l'auteur assoit l'idée d'une pratique artistique choisie par défaut, qui ne représente qu'une consolation limitée, incontournable mais fastidieuse : « Faut-il en conclure que l'écriture m'est devenue nécessaire ? L'expression de cette pensée m'est pénible : je trouve cela kitsch, convenu, vulgaire ; mais la réalité l'est encore bien davantage. Il doit pourtant y avoir eu des moments, me dis-je, où la vie me suffisait ; la vie, pleine et entière. La vie, normalement, devrait suffire aux vivants. Je ne sais pas ce qui s'est passé, sans doute une déception quelconque, j'ai oublié ; mais je ne trouve pas normal qu'on ait *besoin* d'écrire. Ni même qu'on ait *besoin* de lire. Et pourtant. » (p.89).

Discréditer, au sein d'une œuvre littéraire, la littérature en tant qu'alternative à une existence insatisfaisante aboutit au discrédit de la notion d'alternative elle-même, une notion dont la politique offre un symbole privilégié. La vision politique de Michel Houellebecq se révèle dès lors extrêmement sombre, aussi réactionnaire que désengagée, comme l'illustre son analyse du traité de Maastricht dans *Rentrée littéraire chez les narvalos (Cahiers de l'Herne)* : « Parallèlement, une résistance commencera à s'organiser ; il n'est pas dit qu'elle n'ait aucune chance. [...] Le combat pour reconquérir notre identité nationale sera long et difficile ; comme tout combat juste, il sera exaltant ; je préférerais quand même pouvoir l'éviter. » (p.86-7). Le renoncement houellebecquien réside dans une rhétorique de l'anticipation de la

déception que traduit le choix d'une formulation négative et restrictive (« n'est pas dit qu'elle n'ait aucune ») ; surtout, la conclusion résume à elle seule le désinvestissement propre aux personnages houellebecquiens, caractérisés par leur passivité. Dans l'article *2010 (Cahiers de l'Herne)*, Michel Houellebecq se définit lui aussi par son inaction concrète : « Je me souviens que je m'interrogeais : si l'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. » (p.95). Dans l'article *Le conservatisme, source de progrès (Cahiers de l'Herne)* l'auteur va jusqu'à ériger cette inaction en vertu et en sagesse dans un renversement des valeurs similaire à celui opéré dans les romans lorsque le renoncement s'apparente à un bon sens que seule l'expérience permet d'acquérir : « Conscient que la vie des hommes se déroule dans un environnement biologique, technique et sentimental (c'est-à-dire très accessoirement politique), conscient qu'elle a pour objectif la poursuite d'objectifs privés, il aura pour toute conviction politique marquée un rejet instinctif. L'homme révolté, le résistant, le patriote, le fauteur de troubles lui apparaîtront avant tout comme des individus méprisables, mus par la stupidité, la vanité et le désir de violence. Contrairement au réactionnaire, le conservateur n'aura ainsi ni héros ni martyrs ; s'il ne sauve personne, il ne fera, non plus, aucune victime ; il n'aura, en résumé, rien de particulièrement héroïque ; mais il sera, c'est un de ses charmes, un individu très peu dangereux. » (p.94). On retrouve également la rhétorique qui consiste, sous couvert d'une dimension scientifique des propos (« environnement biologique »), à présupposer que la subjectivité du narrateur traduit un état d'esprit universel.

Notons enfin que cette propension au sabotage des alternatives s'étend jusqu'aux sujets les plus anodins : la contradiction structure alors mécaniquement des échanges qui témoignent autant d'une posture de refus généralisé face à toute forme d'ouverture que d'un discours spécifique. Dans l'entretien mené par Marin de Viry et Valérie Taranian (*Interventions 2020*), l'écrivain prend ainsi un malin plaisir à dénigrer chaque contrepoint proposé par ses deux interlocuteurs : « *Dans le monde de l'anomie, il n'y a plus d'œuvre ? / Les œuvres, ça ne concerne déjà pas grand monde... / Le travail de l'artisan, le travail du musicien - le fait d'agir sur le monde à travers ses productions... / L'artisanat a beaucoup décré...* » (p.329).

c. Individu et fatalité

Hérauts d'un discours unique, les personnages houellebecquiens, des narrateurs aux personnages secondaires, possèdent logiquement une caractérisation relativement similaire d'un récit à l'autre, qui témoigne de la pertinence de ce discours : régulièrement issus de la classe moyenne, sujets à la dépression, leur rapport à la sexualité se révèle généralement aussi décevant que celui entretenu avec leur travail, l'Art ou la culture pour lesquels ils n'éprouvent que du mépris. De plus, leur inaptitude sociale et leur passivité malade les desservent bien souvent. Les personnages secondaires se distinguent également par une médiocrité dont témoigne leur apparence générique et caricaturale. La haine de la psychologie, omniprésente dans les récits, témoigne précisément du refus de dépeindre la profondeur, l'originalité d'un esprit humain, un refus que traduit la dimension scientifique, systématique de l'œuvre : Michel Houellebecq confirme cette approche dans sa *Lettre à Lakis Prodigis (Interventions)*. L'auteur explicite alors la limite qu'implique une telle vision du personnage romanesque, celle des pouvoirs d'un écrivain et de la fonction d'une littérature contraints d'énoncer le banal : « le XXe siècle restera comme l'âge du triomphe dans l'esprit du grand public d'une explication scientifique du monde [...] l'explication des comportements humains par une liste brève de paramètres numériques [...] gagne chaque jour du terrain. En ces matières, le romancier fait de toute évidence partie du grand public. La construction d'un personnage romanesque devra donc, s'il est honnête, lui apparaître comme un exercice un peu formel et vain ; somme toute, une fiche technique serait bien suffisante. C'est pénible à dire, mais la notion de personnage romanesque me paraît présupposer l'existence peut-être pas d'une âme, mais au moins d'une certaine *profondeur psychologique*. On doit au minimum convenir que l'exploration progressive d'une psychologie fut longtemps considérée comme l'une des spécialités du romancier, et que cette réduction radicale de ses pouvoirs ne peut que l'amener à une certaine hésitation sur le bien-fondé de ses pratiques. » (p.152). La dimension sociologique de l'œuvre participe ainsi au phénomène de désindividualisation comme l'énonce l'écrivain dans un entretien consacré à *Extension du domaine de la lutte (Les grands entretiens d'artpress)* : « j'ai souvent l'impression que les individus sont à peu près identiques, que ce qu'ils appellent leur moi n'existe pas vraiment, et qu'il serait en un sens plus facile de définir un mouvement historique. » (p.21).

L'œuvre houellebecquienne se trouve donc logiquement pétrie d'un sentiment de fatalité polymorphe. À ce propos, il convient de souligner le procédé aussi singulier que remarquable qui consiste à amorcer dans les écrits théoriques les intrigues que développent les récits par la suite ; ces amorces contribuent aussi bien à l'effacement de la frontière entre fiction et réel qu'à l'élaboration d'un programme du renoncement. Des souvenirs relatés par Michel Houellebecq lui-même présagent ainsi de passages du roman *Les particules élémentaires* : dans *L'art comme épluchage (Interventions)*, l'auteur relate un rêve extrêmement similaire à celui de Michel après la mort de son oiseau de compagnie (« il rêva de poubelles gigantesques, remplies de filtres à café, de raviolis en sauce et d'organes sexuels tranchés. », p.16). Créateur et création se confondent alors : « J'ai rêvé de sacs poubelle débordant de filtres à café, d'épluchures, de viandes en sauce. J'ai pensé à l'art comme épluchage, aux bouts de chair qui restent collés aux épluchures. » (p.68). Dans *J'ai lu toute ma vie (Interventions)*, une anecdote de jeunesse préfigure elle un épisode déterminant dans la caractérisation de Bruno, celui de la mini-jupe de Caroline Yessayan : « Les petites files recherchaient ma compagnie à l'époque, et certaines je m'en rends compte aujourd'hui avaient déjà des arrière-pensées, enfin dans l'ensemble c'était très bien parti, mais tout de suite après il y a eu la puberté, et c'est tombé au moment de la mode du mini-short, j'ai eu du mal à concilier ça avec la lecture de Graziella » (p.271). Il s'agit autant (si ce n'est moins) de références autobiographiques que des conclusions tirées de ces dernières ; sans surprise, celles-ci tendent vers l'élaboration d'une posture singulière, celle du renoncement houellebecquien. Dans un entretien avec Agathe Novak-Lechevalier (*Interventions 2020*), Michel Houellebecq retrace ainsi la genèse de la déception religieuse du narrateur de *Soumission* : « à chaque fois que je vais à la messe, je crois [...]. Mais dès que je sors, ça retombe. [...] c'est un échec personnel à me convertir, un échec devant la Vierge noire de Rocamadour. » (p.359-61).

Ce déterminisme structurel s'avère décisif dans l'élaboration du renoncement houellebecquien ; l'auteur théorise ainsi le caractère prévisible de l'échec. Dans cet extrait de l'entretien avec Marin de Viry et Valérie Toranian (*Interventions 2020*), il commente : « on est bien obligés de constater que ça marche mal. Si je dis qu'une relation est mal partie parce qu'on soupçonne d'emblée son obsolescence future, et c'est souvent vrai pour une relation homme-femme, ça fait des livres intéressants » (p.331). Derrière la rhétorique scientifique (« obsolescence »), le soupçon se révèle fondamentalement négatif ; à l'instar de se ses

personnages, Michel Houellebecq adhère alors à la thèse de l'inévitable affaissement de la société occidentale déclinante. Dans son article *L'affaire Vincent Lambert n'aurait pas dû avoir lieu (Interventions 2020)*, il affirme ainsi : « Sparte se targuait d'efficacité » et, pour cette raison, disparut sans laisser de traces ». Notre société, elle aussi, aime à se vanter de son efficacité ; elle disparaîtra, comme Sparte, et il risque bien de n'en rester que l'incertain souvenir d'une honte, l'ombre d'un dégoût. » (p.448).

d. Banalité et médiocrité

Dans son essai *En présence de Schopenhauer*, Michel Houellebecq évoque sa posture romanesque et son engagement à ces sujets pour lesquels le lien avec la question de la fatalité évoquée précédemment s'opère naturellement : « La tragédie de la banalité, produite par des circonstances ordinaires, rendue ainsi encore plus inéluctable, reste à écrire. » (p.70). De tels sujets de prédilection détériorent logiquement l'œuvre. Dans *Compte-rendu de mission : viser en plein centre (Lanzarote)*, défendre l'idée d'une littérature de la moyenne revient à reconnaître la valeur moyenne de cette même littérature : « À titre personnel, je préfère les personnages « entre deux âges » ; je ne me suis jamais intéressé - et ne m'intéresse toujours pas - aux riches, ni aux pauvres, [...] ni aux artistes (mis à part le cas particulier de l'*artiste raté*, qui me paraît emblématique : on est tous un peu ratés, on est tous un peu artistes). En manière de description sociale, je suis définitivement *classes moyennes* » (p.67). La médiocrité des sujets impliquerait donc une médiocrité de traitement : c'est ce qu'énonce l'écrivain avec une franchise désarmante au cours de ses échanges épistolaires avec Bernard-Henri Lévy (*Ennemis publics*). Après s'être qualifié, en englobant le philosophe dans sa désignation, d'« individus assez méprisables » (p.7), il proclame : « je ne suis qu'un beauf. Auteur plat, sans style, je n'ai accédé à la notoriété littéraire que par la suite d'une invraisemblable faute de goût commise, il y a quelques années, par des critiques déboussolés ». (p.7-8). Précisons que Bernard-Henri Lévy en convient également : « Votre médiocrité. Ma nullité. Ce néant sonore qui nous tient lieu de pensée. » (p.9). Dans une autre lettre, celui-ci va jusqu'à déplorer l'approximation de la pensée philosophique houellebecquienne.

La suite de l'échange nous paraît éclairer et justifier la démarche d'une étude qui ambitionne de questionner la légitimité d'un geste littéraire : « Trente ans [...] fatigué d'attendre le bon lecteur qui saura me démasquer » (p.9). Cette nécessité d'un lecteur qui saurait déchiffrer « la comédie, quand ce n'est pas l'imposture » (p.9) traduit aussi bien la difficulté que le risque qui consistent à traiter la médiocrité contemporaine selon ce même principe de médiocrité : « La littérature d'aveu serait comme un de ces bons romans d'espionnage [...] ou romans policiers à énigme [...] dans lesquels chaque nouvelle révélation ne ferait qu'ajouter une couche de mystère, dans lesquels les informations accumulées ne font que conduire à une perplexité généralisée, paroxystique, poétique dans son paroxysme » (p.44). Michel Houellebecq résume ainsi une des apories de son œuvre : la cohérence qui en fait la force peut également être considérée comme sa principale faiblesse. C'est toute l'indécision qu'exprime Pierre Jourde dans son essai *La littérature sans estomac* au moment d'aborder son cas : « Faut-il penser que cette œuvre, par sa sincérité, son humour, transcende sa médiocrité, ses pulsions répugnantes ? Doit-on au contraire considérer qu'elle tend au lecteur un piège gluant, qu'elle sert à justifier son auteur à ses propres yeux et aux nôtres, à nous faire partager médiocrité et frustration ? Dépassement ou entreprise de blanchiment ? Je n'ai pas la réponse. » (p.288-9).

Olivier Bardolle relève lui aussi cette indécision dans son propre essai *La littérature à vif* : « La disparition des mots, l'extrême appauvrissement du langage populaire ne peuvent aboutir qu'à Houellebecq [...]. Ce n'est pas lui qui est antipathique, c'est l'époque. Cet individu « louche », comme le désigne Pierre Jourde dans *La Littérature sans estomac*, n'est louche que parce que l'époque n'est pas claire, elle est même plutôt opaque, et certainement pas épique. D'ailleurs, autant les charges de Jourde contre les premiers auteurs à la mode portent et font mouche, autant on le sent mal à l'aise et précautionneux lorsqu'il s'agit de Houellebecq. À croire que c'est à regret qu'il l'inclut dans sa liste. » (p.59). Cette médiocrité caractériserait donc avant tout l'époque dans laquelle l'œuvre romanesque houellebecquienne prend le parti de s'inscrire : l'écrivain lui-même ne dit pas à autre chose. Dans son essai *En présence de Schopenhauer*, il déplore que son existence s'ancre dans une temporalité qu'il abhorre mais échoue à sublimer : « C'est agaçant, à force, de vivre au milieu d'une époque de médiocres ; surtout lorsqu'on se sent incapable de relever le niveau. [...] je suis à peu près sûr que je produirais de meilleurs romans si la pensée, autour de moi, était un peu plus riche. » (p.24). Comme dans ses récits, le nivellement s'opère systématiquement par le bas,

notamment par le biais de parallèles dépréciatifs : « les romanciers considérés comme des *story tellers* » (p.39). Cette médiocrité contemporaine légitime donc la posture de l'auteur. Dans l'entretien avec Marin de Viry et Valérie Toranian consacré à la parution de *Soumission (Interventions 2020)*, l'écrivain profite de la question « *Mais est ce que l'anomie n'est pas liée à l'épuisement d'être constamment dans un monde en crise ? À quoi sert de réfléchir si c'est pour constater que les objets sur lesquels on réfléchit sont en voie d'obsolescence rapide ?* » (p.330) pour expliciter la conception de son renoncement : « Si je ne suis pas, je veux moins. On cite souvent *Rester vivant* ou *Approches du désarroi*, qui exposent une certaine déperdition du vouloir chez nos contemporains, une espèce d'éparpillement. Une personne n'est plus en état d'avoir un vouloir organisé, constant, poursuivant un but. Elle se laisse conduire par les circonstances, et c'est pour ça que mes personnages en général réagissent peu. On me reproche le fait que le narrateur n'essaie pas de retenir Myriam, mais il a la sensation qu'au fond il n'y peut rien. » (p.326). Le genre romanesque se définirait donc par une ambivalence intrinsèque. Dans *Ça rime à quoi*, un entretien réalisé avec Sophie Nauleau (*Cahiers de l'Herne*), Michel Houellebecq affirme ainsi : « la poésie, ça ne change pas : les siècles passent et c'est toujours pareil, l'effet est toujours le même. C'est à la fois la force et la faiblesse du roman : son côté incarné dans une époque, dans un pays aussi... » (p.78).

e. La réussite littéraire et commerciale

Cette ambivalence favorise l'émergence d'une nouvelle ambiguïté : si d'un côté Michel Houellebecq évoque bien un enjeu structurel, de l'autre il confesse répondre à des principes d'efficacité indissociables d'une logique mercantile de réussite. Dans un entretien mené par Christian Authier à l'occasion de la publication de *La carte et le territoire (Interventions)*, on retrouve ainsi ces deux aspects. À la question « *Pourquoi faire apparaître en arrière-plan des silhouettes comme Chirac, Jospin, Jérôme Jaffré ou Julien Lepers ?* », l'écrivain mentionne bien une contrainte générique : « C'est dans le même esprit que je cite des marques réelles. Les romans doivent être situés. C'est dans la logique du roman. Il a besoin du présent. » (p.202). Mais dans la foulée, toujours à propos de *La carte et le territoire*, l'auteur partage la recette d'écriture qui permettrait d'obtenir un récit plus « classique », davantage à même d'obtenir le prix Goncourt tant convoité : « J'ai sacrifié des choses à la fluidité du récit et à sa

vitesse. Je suis revenu aussi à un usage plus classique des temps, sur une base imparfait et passé simple éprouvée, ce qui rend le livre plus limpide et lui donne un côté plus classique. » (p.202). Ses échanges avec son éditrice Teresa Cremisi (*Cahiers de l'Herne*) corroborent cette démarche calculée, jusqu'au détail des « manœuvres GPL » et les « campagnes sournoises » (p.137) attenantes.

Une nouvelle aporie se dessine alors que les propos de l'auteur redoublent ceux des différents romans au sujet du succès et de la récupération inévitable de tout discours artistique : l'enjeu déborde sur le réel alors qu'il concerne, de l'aveu même de son créateur, une œuvre littéraire qui prétend pourtant le dévoiler et le condamner. Dans ces conditions, le triomphe du renoncement s'avère total. Dans *Juste un coup à prendre (Interventions)*, Houellebecq relate et commente : « le Festival du premier roman de Chambéry organisait un débat autour du thème : « Le premier roman est-il devenu un produit commercial ? ». L'affaire était prévue pour durer une heure et demie, malheureusement Bernard Simone a tout de suite donné la bonne réponse, qui est OUI. » (p.112). Avec un même cynisme glacial, l'écrivain expose l'idée d'une inéluctable rentrée dans le rang dès lors que le succès s'accroît. Dans *Je suis normal. Écrivain normal. (Cahiers de l'Herne)*, Michel Houellebecq résume ainsi les conséquences de l'obtention du prix de Flore pour son recueil *Le sens du combat* : « Un photographe s'est approché. Sans interrompre la conversation j'ai légèrement tourné mon regard vers lui, j'ai esquissé un sourire ; il ne me dérangeait aucunement. Depuis longtemps j'étais à la recherche d'une manière de vivre. Et bien voilà, ça y est, j'avais trouvé : j'allais devenir star. » (p.68). En bref, « Je joue le jeu. » (p.67).

Ce marchandage littéraire, qui constitue donc aussi bien une thématique des récits qu'un enjeu de leur écriture, trouve sa source dans un rapport à l'argent et au travail que Houellebecq confesse avoir toujours honni et souhaité abolir. Une occurrence de *J'ai un rêve (Interventions)* résume parfaitement ce sentiment qui dépasse la simple critique anticapitaliste : « je pense à ce que je voudrais enlever dans ce monde : les puces, les oiseaux de proie, l'argent et le travail. » (p.180). La nécessité s'apparente à un nuisible qui pousse à commettre l'irréparable. C'est ainsi que dans une lettre à Bernard-Henri Lévy (*Ennemis publics*), Michel Houellebecq s'explique davantage qu'il ne se justifie de la dégradation littéraire qui affecte dès lors inmanquablement sa propre œuvre : « En somme on décroît, c'est ce que je veux dire : on commence en plaçant le livre très haut, extrêmement haut, et tout le reste (journaux,

magazines...) n'existe pas, ne peut avoir aucune espèce d'importance, n'est qu'un grouillement parasite venant troubler la relation unique et parfaite, entre l'auteur et chacun de ses lecteurs. Et puis on vient à tenir compte des réalités. Ce qui m'a rattrapé à titre personnel, mon talon d'Achille, ça a été l'argent. [...] En quelques jours j'ai compris que j'avais une chance, une petite chance d'échapper au monde du travail. C'était merveilleux, inespéré. Alors, oui, j'ai fait des pieds et des mains pour agrandir la brèche par laquelle je venais d'apercevoir une lumière. J'ai fait tous les médias, absolument tous. Parce qu'il faut bien le reconnaître, [...] la vie de bureau était pour moi une absolue perte de temps ». (p.226). À ce sujet également, la dynamique de dégradation devient irréversible à l'instant où cette fatalité moderne se met en branle : « Après la sortie fracassante des *Particules élémentaires*, quoi qu'il en soit, j'étais dans l'engrenage » (p.227). Dans la lettre suivante, Michel Houellebecq souligne pourtant la gravité du problème. L'occurrence apparaît d'autant plus notable qu'elle tisse le fil du suicide, littéral et littéraire, dont le spectre traverse l'œuvre romanesque houellebecquienne : « Quand on dit ce genre de choses, les gens prennent au mieux un air entendu, moqueur. Je me souviens des interviews de Kurt Cobain où il disait comme il était plus heureux quand il tournait avec son petit groupe, d'une salle à l'autre, en camping-car, sans jamais attirer l'attention d'aucun journaliste. Les gens disent quoi, maintenant vous avez la notoriété et le fric, de quoi vous vous plaignez ? Il se passe en général peu de temps avant qu'on ne vous accuse de *cracher dans la soupe*. Il faut en général se mettre une balle pour qu'on commence à comprendre que vous parliez sérieusement. » (p.253).

Il s'agit à la fois d'un des principaux enjeux du renoncement houellebecquien et de la principale critique qu'il paraît possible d'adresser à l'écrivain : l'absence d'alternative au sein de l'œuvre renvoie à l'incapacité de s'extraire d'une logique mercantile pourtant critiquée ; l'auteur y participe pourtant en toute connaissance de cause. Cette conscience et cette transparence renforcent la diffusion d'une posture rendue d'autant plus efficace que celle-ci se retrouve exposée comme l'horizon unique des personnages comme des êtres humains qu'ils représentent. Le paradoxe apparent du renoncement houellebecquien constitue en réalité son point d'orgue, sa caractéristique ultime : jusqu'à son énonciation se révèle, en définitive, inutile, insuffisante pour s'en prévenir ou le dépasser, ce qui affecte nécessairement la nature et la valeur mais également la fonction et la réception des récits houellebecquiens. C'est alors encore leur auteur qui en parle le mieux.

VI. 2) La transmission du renoncement houellebecquien

Dans un essai récent qu'il consacre à Arthur Schopenhauer (*En présence de Schopenhauer*, 2017), Michel Houellebecq rappelle le fondement de sa pensée. Il dresse d'abord le portrait d'un renoncement positif, proche de la philosophie bouddhiste : « Une telle philosophie est profondément consolante ; elle contribue en effet à couper les racines de l'envie, source si féconde de malheurs humains : toute jouissance, aussi désirable qu'elle puisse sembler, est en effet relative, conquise au milieu de grands tracas, et promise à une fin rapide. Elle aide en outre à accepter la mort, en présentant avant tout le non-être comme une extinction des douleurs. » (p.72). En réalité, l'écrivain français s'inscrit dans la pensée du philosophe allemand car elle comporte, selon lui, une forme de compromis qui justifie son propre accommodement : « S'il reste persuadé que le mieux serait de se délivrer totalement du désir, avec pour conséquence une vie paisible, se résumant à l'attente de la mort, il sait que la tâche n'est pas aisée, et, plutôt qu'une coupure franche, il propose une série d'affaiblissements raisonnés. Le message est toujours celui, radical, du bouddhisme ; mais il s'agit en somme d'un bouddhisme tempéré, humanisé, adapté à notre culture, à notre tempérament impatient et avide, à nos faibles dispositions au renoncement. » (p.75). Dans une note de bas de page, Michel Houellebecq précise son désir de persister : « *Je prends ici la notion de sagesse dans la vie [...], l'art d'organiser sa vie de manière aussi agréable et heureuse que possible ; les conseils à cette fin pourraient être qualifiés d'eudémonologie : ce serait donc une méthode pour une vie heureuse. Celle-ci pourrait être définie comme une existence qui, [...] après mûre et froide réflexion, serait décidément préférable à la non-existence.* » (p.72-3). Pourtant, une intuition détermine l'être-au-monde de l'auteur : celle de vivre dans un monde où la moindre friction se révèle douloureuse. Dans un entretien au sujet d'*Extension du domaine de la lutte* (*Les grands entretiens d'artpress*), il formule ainsi ce pressentiment : « Avant tout, je crois, l'intuition que l'univers est basé sur la séparation, la souffrance et le mal ; la décision de décrire cet état de choses, et peut-être de le dépasser. » (p.15). Toute tentative de négociation s'avère donc nécessairement tragique et c'est là tout le sujet des romans houellebecquiens et la singularité du renoncement qu'ils développent : dépeindre la tragédie des tentatives vaines, sans cesse renouvelées, de personnages pourtant conscients de l'inutilité de leur quête, celle d'un bonheur auquel ils ne peuvent paradoxalement se résoudre à renoncer. L'auteur commente ainsi son propre récit : « Les boîtes de nuit offrent un tableau tout différent. Beaucoup de frustrés continuent - contre toute espérance - à les fréquenter. Ils

ont ainsi l'occasion de vérifier, minute après minute, leur propre humiliation ; nous sommes ici beaucoup plus proches de l'enfer. » (p.19).

Cette frustration gagne le geste d'écriture et l'incapacité à se résoudre limite l'ambition de l'auteur. Dans *En toutes lettres*, un *abécédaire houellebecquien* (*Cahiers de l'Herne*), à l'entrée « Ultime », Michel Houellebecq énonce ainsi : « J'ai bien peur de ne plus avoir de but ultime. De me résigner à mes limitations. De me dire que j'aurai fait ce que j'ai pu, que tout le monde est limité, moi aussi. On devient plus modeste, on cherche simplement à être content de soi par moments. On finit par savoir que cela ne dure pas longtemps. Là, je suis dans un moment de grand contentement de moi, c'est immédiatement après la fin d'un livre. Finalement, ça dure un mois, deux mois pas plus. J'aimerais bien ne pas avoir besoin de créer. » (p.178). Le dévoilement de tels compromis influe nécessairement la conception de l'héritage littéraire houellebecquien. Dans un entretien mené par Christian Authier (*Interventions*), une question saisit parfaitement la corrélation entre le renoncement contemporain dont Michel Houellebecq entend se faire le chantre et la question de la filiation artistique : « *Michel dit que ses ancêtres avaient un projet, croyaient au progrès, à la civilisation et étaient attachés à l'idée de transmission. Vos personnages reflètent bien cet abandon...* » (p.200). Cette impossible transmission réside au cœur des récits houellebecquiens mais également au centre de l'intertextualité que ces derniers établiront. Omniprésente dans les récits, la problématique de la transmission constitue alors une nouvelle aporie et peut-être également une autre limite de l'œuvre. Dans *Approches du désarroi* (*Interventions*), Michel Houellebecq la relie à la nocivité de l'ironie que ses narrateurs déplorent mais manient : « Profondément infectée par le sens, la représentation a perdu toute innocence. On peut désigner comme innocente une représentation qui se donne simplement comme telle, qui prétend simplement être l'image d'un monde extérieur [...] ; en d'autres termes, qui n'inclut pas en elle-même son commentaire critique. L'introduction massive dans les représentations de *références*, de dérision, de *second degré*, d'humour a rapidement miné l'activité artistique et philosophique en la transformant en rhétorique généralisée. Tout art, comme toute science, est un moyen de communication entre les hommes. Il est évident que l'efficacité et l'intensité de la communication diminuent et tendent à s'annuler dès l'instant qu'un doute s'installe sur la véracité de ce qui est dit, sur la sincérité de ce qui est exprimé (imagine-t-on, par exemple, une science au *second degré* ?). L'effritement tendanciel de la créativité dans les arts n'est ainsi qu'une autre face de

l'impossibilité toute contemporaine de la *conversation*. Tout se passe en effet dans la conversation courante comme si l'expression directe d'un sentiment, d'une émotion, d'une idée était devenue impossible, parce que trop vulgaire. Tout doit passer par le filtre déformant de l'*humour*, humour qui finit bien entendu par tourner à vide, et par se muer en entité tragique. [...] Nous glissons [...] dans une ambiance malsaine, truquée, profondément dérisoire ; et tragique au bout de son dérisoire même. » (p.37-8). Difficile de songer à un possible dépassement au sein de l'œuvre houellebecquienne, largement contaminée par les maux ici décrits : la parole directe de l'écrivain dévoile bien les limites de son œuvre, condamnée à illustrer la tragédie qu'il regrette.

Michel Houellebecq réaffirme alors la volonté d'extension du renoncement personnel que manifestent les personnages de ses romans. Si aucune alternative n'apparaît viable, la résignation doit être universelle : une bien maigre consolation. Dans *Consolation technique* justement (*Lanzarote*), l'auteur instaure bien ce renoncement en unique héritage envisageable et surtout souhaité : « Paradoxalement, pourtant, je n'ai jamais regretté de m'être reproduit. On peut même dire que j'aime mon fils, et que je l'aime davantage à chaque fois que je reconnais en lui la trace de mes propres défauts. Je les vois se manifester dans le temps, avec un déterminisme implacable, et je m'en réjouis. Je me réjouis sans pudeur de voir se répéter, et par là même s'éterniser, des caractéristiques personnelles qui n'ont rien de spécialement estimable ; qui sont même, assez souvent, méprisables [...]. Ce qui m'attriste à l'opposé chez mon fils, c'est de le voir manifester [...] les traits d'une personnalité autonome, en laquelle je ne me reconnais nullement, qui me reste étrangère. » (p.83). En définitive, la transmission du renoncement se mue en esthétique satisfaisante. Dans *En toutes lettres*, à l'entrée « Kitsch » cette fois, Michel Houellebecq déclare : « Idéalement, je devrais réussir à devenir kitsch. Quand c'est vraiment réussi, l'art consiste à produire de nouveaux clichés, donc si ce que je fais est vraiment réussi, cela devra être considéré comme une source du kitsch futur. Oui, ce serait la vraie réussite. Un nouveau type de kitsch dépressif peut-être. J'ai bon espoir. » (p.177). La dynamique de sabotage volontaire se trouve elle aussi directement étayée par l'auteur et sa sincérité troublante : une œuvre littéraire qui dresse un constat résolument négatif sans ébaucher la moindre alternative et contribue au désastre ambiant se retrouve naturellement amenée à souhaiter sa propre disparition, une disparition indissociable de celle souhaitée par la société occidentale contemporaine décadente dans laquelle elle s'enracine. Dans l'entretien avec Christian Authier (*Interventions*), Michel Houellebecq, désenchanté,

énonce : « Si je suis politiquement correct, qu'est ce que j'y gagnerai ? On ne me promet même pas soixante-douze vierges. On me promet juste de pouvoir continuer à me faire chier, de pouvoir acheter des polos Ralph Lauren... C'est pour cela que je pense que le seul fond du projet est une volonté de disparaître. Au fond, je m'en fous de l'avenir de l'Occident » (p.205).

L'écrivain s'inscrit finalement dans la filiation christique dont ses derniers romans orchestrent précisément la subversion. Dans un entretien plus récent avec Agathe Novak-Lechevalier (*Interventions* 2020), à la question « vous affirmez que l'histoire du Christ vous a toujours fasciné, surtout son sacrifice prévu et assumé [...] vous avancez que votre destinée a pris un tour christique. [...] Ce sacrifice est-il celui auquel doit consentir l'écrivain ? », Michel Houellebecq répond : « Oui. C'est un aspect de l'activité [...]. Disons que, tel que je le conçois en tout cas, écrire implique de prendre sur soi le négatif, tout le négatif du monde, et d'en donner une peinture, de telle sorte que le lecteur puisse être soulagé en ayant vu exprimer cette part négative. L'auteur, qui prend sur lui de l'exprimer, court évidemment en même temps le risque d'être assimilé à cette part négative du monde. [...] Et effectivement ça a un rapport avec le Christ prenant sur lui tous les péchés de l'humanité. » (p.372-3). Dans son essai *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paul Vacca souligne la pertinence de ce parallèle : « On retrouve dans certaines déclarations de l'auteur cette idée - exprimée parfois avec une certaine emphase sacrificielle, voire *christique* » (p.109). Dans *Approches du désarroi* (*Interventions*), Michel Houellebecq confirme enfin « l'étonnante robustesse de l'activité littéraire, qui peut se refuser, s'autodétruire, se décréter impossible sans cesser d'être elle-même » (p.39) ; une littérature paradoxale, qui désire et modélise sa propre disparition en réponse à ses propres doutes quant à sa légitimité, paraît envisageable.

Mais cette dernière ne tient-elle pas nécessairement d'une hypocrisie indépassable, celle d'une expression artistique qui persiste dans son déroulement quoi qu'elle en dise ? Dans les échanges entre Michel Houellebecq et Bernard-Henri Levy (*Ennemis publics*), le second exprime clairement cette réserve. D'un côté, il affirme que « ce qui est en jeu ce n'est pas de « défaire » le Mal mais de « faire avec » lui et d'en limiter l'empire » (p.217), ce qui s'apparente déjà à un premier compromis ; de l'autre, il concède surtout : « Quand je suis indulgent avec moi-même je songe que s'est déclenché là une sorte de piège, d'engrenage et, pour le coup, de clinamen qu'il était difficile de contrarier. [...] Parfois encore je me dis que

c'est vous qui avez raison ; qu'on « décroît », en effet ; qu'on cède toujours, tôt ou tard sur les désirs, les rêves, les ambitions, de sa jeunesse ; et qu'il est pour le moins douteux d'habiller ces renoncements, ces petites lâchetés, ces grands écarts, en se drapant, comme je le fais, de la pose avantageuse de l'ami du genre humain. » (p.240-1). Dans son essai *Houellebecq, la vie absente*, Jean-Noël Dumont s'appuie justement sur un des échanges épistolaires entre les deux hommes pour soulever l'ambiguïté du geste : « écrirait-on si on ne voulait arrêter la roue du destin qui est lancée ? On peut penser que toute œuvre qui se complaît dans le désespoir triche ou est trop maligne » (p.26-7).

Conclusion

« On dit qu'il faut couler les exécrables choses
Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses
Et que par les escrits le mal ressuscité
Infectera les moeurs de la postérité »

Théodore Agrippa d'Aubigné

La dynamique de l'œuvre littéraire houellebecquienne finit donc par épouser celle de la relance néfaste du désir qu'elle érige en responsable du malheur humain. Dans son essai *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Olivier Bardolle conclut, après avoir cité *L'Esprit au bout du rouleau* de Herbert George Wells (« Ainsi le monde humain n'est pas seulement en faillite, il est liquidé, il ne laissera rien derrière lui. Tenter de décrire une fois encore la forme des choses à venir serait vain, il n'y a plus de choses à venir. ») : « Oui, et même si l'esprit n'est peut-être pas encore en fin de parcours, il se pourrait que la littérature française, humaniste et à vocation universelle, elle, le soit. C'est ce qu'exprime Michel Houellebecq [...] à sa manière, plate, concise, et sèche. Comme le dirait Philippe Murray, *On ferme*. » (p.95). Mais chez Michel Houellebecq, on ne ferme jamais. Bien que son ambition n'ait jamais déviée, comme en attestent ses propos dans le récent récit autobiographique *Quelques mois dans ma vie* (« Sade détestait et voulait détruire le monde, j'aurais pu à la rigueur

m'accorder avec lui sur l'objectif », p.93), la publication des romans postérieurs à *La carte et le territoire* et en premier lieu le dernier d'entre eux, *anéantir*, prolongent le déploiement d'un ressassement stérile dont l'achèvement, bien que souhaité et ébauché, n'advient jamais, celui d'un discours littéraire qui n'élabore aucune alternative. Michel Houellebecq l'affirme lui-même dans l'entretien *Je crois peu en la liberté*, alors qu'il évoque l'absence regrettable de « solution » : « Je n'en propose pas vraiment, d'ailleurs » (p.110). L'approche positive du renoncement que représente le bouddhisme s'en retrouve une nouvelle fois catégoriquement congédiée : « Je propose des pistes : une disparition des mâles, une conversion massive au bouddhisme ; le retour rapide vers un matriarcat. Mais rien de tout cela ne me paraît immédiatement probable. » (p.111).

Voilà peut-être la véritable limite d'un discours qui tire sa formidable cohérence du discrédit de la notion d'altérité. Dans son essai *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Bruno Viard résume parfaitement cet enjeu : « N'avoir qu'un repère, c'est être sûr de se perdre. Si la liberté est bien ce qui définit le monde moderne, Houellebecq est un anti moderne dans la mesure où loin de voir la liberté comme ambivalente, il n'en souligne que les mauvais côtés. Houellebecq est le peintre déprimé et déprimant de la laideur moderne. Il montre très bien son vrai visage, mais il ne voit que celui-là. [...] Cela contribue à la réussite littéraire mais empêche de le prendre pour un maître à penser, même s'il donne beaucoup à penser. » (p.118). L'écrivain Michka Assayas, qui évoque sa propre inscription dans la filiation houellebecquienne (*Underdog, Cahiers de l'Herne*), illustre lui l'aporie à laquelle risque en effet de conduire une telle influence : « c'est grâce aux *Particules* que je me suis mis à écrire des fictions. Je pensais que ce serait général, que pour plein de gens cela allait ouvrir des voies nouvelles. Je ne crois pas que cela se soit produit. Ça s'est refermé tout de suite, comme s'il n'y avait eu de la place que pour Michel, et pas pour d'autres. C'est vraiment décevant. [...] Je pense que d'une certaine manière, Michel a absorbé l'époque ; la question est de savoir si l'époque ne l'a pas finalement absorbé à son tour. » (p.297). Mais comment juger des conséquences réelles de la diffusion de la posture et du discours houellebecquiens ? Si la renommée de Michel Houellebecq n'a fait que croître jusqu'à aujourd'hui, en quoi son triomphe littéraire serait-il fondamentalement différent d'un quelconque succès commercial, aussi important ce dernier soit-il ? C'est afin d'attester son influence littéraire mais également de nous interroger sur la nature de cette influence que nous allons maintenant nous livrer à une troisième et dernière étude, qui constitue en réalité une reprise de la première : nous

allons en effet revenir à Philippe Djian.

Plusieurs raisons justifient ce retour. Il s'agit tout d'abord d'une œuvre contemporaine où l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne s'avère particulièrement manifeste ; nous nous en justifierons dès la première partie de cette troisième étude. Mais surtout, nous avons eu l'occasion d'observer au cours de nos deux premières études le développement de deux discours aux thématiques communes, tous deux fondés sur des observations relativement similaires, mais dont les conclusions diffèrent pourtant, chacune des deux œuvres enjoignant à l'adoption d'un des deux versants opposés du renoncement ; de par sa nature, l'œuvre de Philippe Djian semble donc aussi bien encline à tenir compte du discours houellebecquien qu'à le contester. Pourtant, l'intégration de ce discours se limitera rapidement à une propagation univoque et cette dernière se traduira par une dissolution stupéfiante de la singularité romanesque initiale.

Dépérir : Philippe Djian (deuxième partie)

« Ce n'était pas par gentillesse que j'avais cédé. Sur le moment, je n'aurais pas su expliquer pourquoi. Mes futurs biographes y verront sans doute un signe avant-coureur, ils diront que j'entamais ma glissade sur ces pistes obscures qui vous conduisent tout droit à l'expiation. J'attends de pouvoir lire tout ça avec impatience. Jésus Marie, noir sur blanc. »

Philippe Djian, *Maudit manège*

Introduction

Nous avons circonscrit notre première étude de Philippe Djian à *Lent Dehors*. Depuis, l'écrivain s'est distingué par une production aussi fournie que variée : pas moins de plusieurs dizaines de romans auxquels s'adjoignent quelques nouvelles mais également plusieurs pièces de théâtre ou encore des écrits se rapprochant du format et de la composition d'une série et même des dialogues de film et des paroles de chanson. Pour autant, le succès que l'auteur rencontre aujourd'hui est difficilement comparable à celui de ses premiers romans ; aussi bien le grand public que la critique littéraire ont fini par se détourner de ses écrits et c'est dans un relatif anonymat que paraît presque tous les ans le nouveau roman de Philippe Djian. Selon nous, ce désintérêt croissant s'explique précisément par cet effacement progressif de l'individualité dont l'exaltation et la revendication faisaient œuvre auparavant : nous observerons les modalités de cet effacement symbolique et systématique au point d'en devenir didactique ; notre hypothèse de lecture consistera à interpréter et non simplement déplorer ce que l'on ne pourra cependant manquer de qualifier de dégradation. De quelles façons cette dégradation se manifeste-t-elle ? Est-il possible de s'assurer que cette dernière répond bien à une démarche volontaire et sensée qui ne peut être réduite à la simple manifestation d'une banale usure, la conséquence la plus commune du passage du temps ? Et surtout, de quelle façon serait-elle imputable à Michel Houellebecq ?

La première apparition notable dans l'œuvre de Philippe Djian de celui qui vient alors de publier son premier grand roman à succès, à savoir *Les Particules élémentaires*, a lieu dans *Vers chez les blancs*, paru peu de temps après. Ce récit, qui se construit autour de la présence explicite de Michel Houellebecq, fonctionne selon nous comme une clé de voûte : il amorce une bascule, annonce un glissement vers un tout autre geste littéraire que matérialise le triomphe d'un renoncement en tout point opposé à celui d'autrefois. Nous ouvrirons donc ce troisième grand moment de notre thèse par l'étude déterminante de *Vers les blancs* ; nous suivrons ensuite, dans les grandes lignes, la chronologie des parutions afin d'observer les conséquences toujours plus visibles de la substitution d'une subjectivité littéraire à une autre jusqu'à l'évanouissement total de l'originale. À noter que nous mentionnerons ponctuellement le roman *Sotos* ainsi que la trilogie dite de la Sainte-Bob, composée d'*Assassins*, *Criminels* et *Sainte-Bob* ; ces quatre récits, parus entre *Lent Dehors* et *Vers chez les blancs*, nous permettront notamment de nous interroger sur les limites de l'influence de l'intertextualité houellebecquienne : peut-elle véritablement imposer un discours radicalement opposé à celui de l'œuvre dans laquelle elle s'enracine ? Fonctionne-t-elle davantage comme un catalyseur, amplificateur d'une noirceur et accélérateur d'une dégradation qu'il était déjà possible d'anticiper, notamment dans ces romans de transition ?

I. Vers chez les blancs

« Le vrai courage, en matière de littérature, a des allures de suicide. »

Philippe Djian, *Vers chez les blancs*

I. 1) Les premières manifestations de l'intertextualité houellebecquienne

Vers chez les blancs est le récit extrêmement symbolique de deux écrivains aux trajectoires diamétralement opposées : Francis, le narrateur du roman, tient le rôle désormais classique chez Philippe Djian de l'ancien auteur à succès ; au moment du récit, celui-ci vit désormais principalement de la vente... d'algues chinoises. Ce nouvel avatar s'inscrit donc dans la lignée des précédents (ceux d'*Échine* et *Lent Dehors* notamment) : la déchéance du statut de

l'instance narrative se poursuit et s'accroît. Patrick figure quant à lui la nouvelle coqueluche littéraire : son succès ne fait que croître au fil du récit et sa trajectoire n'est pas sans rappeler celle du narrateur de *Maudit manège*. Pourtant, la figure qu'il évoque n'est pas celle de Philippe Djian mais bien celle de Michel Houellebecq : nous allons maintenant nous en justifier.

Précisons tout d'abord que cette interprétation ne nous est pas exclusive : il nous paraît notable que Michel Houellebecq lui-même se soit reconnu dans le personnage de Patrick. Dans un de ses échanges épistolaires avec Bernard-Henri Lévy, retranscrits dans le recueil *Ennemis publics*, il confie ainsi : « Je n'ai jamais eu d'objection à figurer comme personnage de roman [...] mais ce choix me surprend. Il n'a d'ailleurs été fait que par des auteurs médiocres, à l'exception de Philippe Djian (dans *Vers chez les blancs*). » (p.287). S'il ne mentionne Philippe Djian que très rarement, il convient de souligner la filiation commune que Michel Houellebecq accepte d'établir avec lui. Dans un entretien avec Paris-Match adjoint au recueil *Interventions 2*, il déclare même : « c'était notre précurseur - mais il était seul, et donc ça a eu moins d'impact. » (p.258). Des propos auxquels feront écho certaines occurrences de *Vers chez les blancs* : « Je n'étais pas tombé à la bonne époque. » (p.257).

Dans sa biographie de Philippe Djian qu'il sous-titre *En marges*, David Déservité ne manque pas de dresser lui aussi un parallèle entre les deux écrivains, parallèle qu'il conclut justement par la mention du rôle joué par Michel Houellebecq dans *Vers chez les blancs* : « Enfin, 1994 est l'année où est publié *Extension du domaine de la lutte*, le premier roman d'un informaticien désabusé du nom de Michel Houellebecq. La filiation stylistique et thématique entre Djian et Houellebecq est moins évidente, malgré des interactions qui se feront jouer au fil de la publication de leurs œuvres respectives. Djian n'a jamais revendiqué ni souhaité écrire sur des problèmes de société. Pourtant, il a brisé quelques tabous et transgressé des normes que Houellebecq achève de piétiner, notamment en matière de sexe. En 2000, Djian adressera un clin d'oeil appuyé à Michel Houellebecq dans *Vers chez les blancs* auquel ce dernier sera sensible. » (p.313), « Francis se contente de vivre dans l'ombre de Patrick, un ami écrivain plus jeune dont le portrait rappelle furieusement celui de Michel Houellebecq. » (p.343).

Si Patrick ne peut manquer d'évoquer Michel Houellebecq, c'est que Philippe Djian multiplie les renvois précis aux discours de l'auteur (« Patrick a justement une théorie sur la misère sexuelle que nous connaîtrions. [...] il estime que nous payons pour les années soixante-dix, vous savez, pour la libération des mœurs et tout le tremblement. », p.197) mais également à la dimension pornographique de son œuvre (« Quant aux passages pornographiques, je ne vois guère que Henry Miller ou Bret East Ellis pour te faire de l'ombre. », p.124, « Il est doué pour écrire les scènes de cul, c'est assez rare... », p.193) ou plus généralement au pessimisme qui le caractérise souvent (« Ou bien ton écrivain de mari avait-il réussi à t'inculquer sa sombre vision du monde ? », p.43). Car nous l'avons vu au cours de notre étude consacrée à Michel Houellebecq et notamment au sujet de la critique qui lui est réservée : la mention de la personne prend souvent le pas sur celle de l'écrivain. Ainsi, le personnage de Patrick épouse les formes de son modèle jusque dans ce physique repoussant qui a tant nourri l'imaginaire collectif : « Patrick n'était pas très beau mais je pouvais facilement mesurer l'attrait sexuel qu'exerçait un écrivain propulsé sur le devant de la scène (et, par comparaison, celui d'un écrivain retourné dans le peloton). » (p.65).

Vers chez les blancs est saturé de la présence de Michel Houellebecq : au personnage de Patrick s'ajoute la mention, à trois reprises, du nom de l'écrivain. Les deux premières références se font au cours d'énumérations, l'une de grands écrivains internationaux (p.160), l'autre d'écrivains français contemporains à succès (p.350), la troisième au détour d'une pique élaborée par Francis, une mention ici doublement ironique puisque la pique est adressée... à Patrick : « Je ferais sans doute mieux de m'intéresser à un Houellebecq ou un Echenoz, parce que avec toi je perds mon temps ! » (p.405). Ces trois mentions sont extrêmement intéressantes : si les deux premières assoient Michel Houellebecq comme un écrivain français talentueux, d'envergure internationale, la troisième est plus ambiguë. Elle évoque un succès contraignant, une réussite commerciale normée (l'article indéfini qui précède la nomination des deux auteurs leur confère une dimension interchangeable) et pesante : l'auteur qui manquerait de l'égaliser susciterait l'indifférence. Alors que Francis encense Patrick (« Ce genre d'écrivain, croyez-moi, il n'y en avait qu'un par génération. », p.39, « Patrick est le meilleur d'entre nous, tu peux me faire confiance. », p.182), ce dernier le renvoie sans ménagement à ses manquements récents : « -Peut-être que tu en avais autrefois, mais est-ce que tu en as encore ? » (p.39), « du roman que j'étais en train d'écrire avec, ajoutait-il, « une de ces putains de nonchalance » qui laissait augurer du pire. » (p.70).

Lucide, le narrateur constate alors sa propre déchéance : « Parfois, j'étais un écrivain aigri. » (p.60), « je crois que je suis déjà mort d'une certaine manière. [...] Ce n'est pas l'histoire de mon parcours financier qui est triste. Ce qui est triste, c'est ce que j'ai raté en tant qu'écrivain. » (p.175).

C'est donc en convoquant Michel Houellebecq dans son œuvre que Philippe Djian réactualise sa hantise d'un déclin qui, à force d'être prophétisé, va finir par advenir : l'expression de ce déclin s'accompagne d'une seconde anticipation, celle d'une évolution inquiétante du paysage littéraire. Alors que la notion de transmission ne semble plus à même de freiner cette évolution, le renoncement évolue : c'est précisément cette transformation qui révèle la véritable nature de l'intertextualité houellebecquienne.

I. 2) La subversion du renoncement

Tout d'abord, la trajectoire de Patrick permet à Philippe Djian de prédire avec une justesse saisissante le fameux « transfert du siècle » que Michel Houellebecq effectuera quelques années plus tard : « -Demain, des écrivains tels que lui seront cotés en Bourse. Nous avons changé d'époque, Francis. Il est comme un sportif de haut niveau : il représente beaucoup d'argent, que nous le voulions ou non. » (p.123). Si cette conjecture est bien élaborée à partir de la singularité de la figure de Michel Houellebecq (on retrouve notamment son obsession pour le prix Goncourt qui explique sans doute en partie son retour aux éditions Flammarion : « sachant qu'il n'était pas insensible aux prix littéraires, j'insistai sur le fait que le choix d'un éditeur n'était pas anodin et que les Editions Sigmund étaient les mieux placées pour lui faire décrocher la timbale. », p.123), elle formule une mise en garde qui outrepassa son simple cas et alerte d'une dérive de la littérature contemporaine, gagnée par les excès du capitalisme mondialisé : « Nick Hornby plaque son éditeur pour passer chez Viking. Deux millions de livres d'à-valoir pour ses deux prochains romans. Voilà un type intelligent !... » (p.152). On comprend alors que la gravité accordée à la signature de Patrick tienne de celle du pacte faustien : « À cet instant précis, comme je devais l'apprendre, c'est-à-dire lorsque sonnaient vingt heures à ma pendule [...], Patrick, de l'autre côté de la ville, Patrick Vandhoeren en personne se penchait, muni d'un stylo à plume de marque étrangère, sur le plus gros contrat jamais signé par un auteur. » (p.278). La nouvelle dimension industrielle de la littérature la

rabaisse dangereusement, au point de la dénaturer : « Les émissaires de Claris ! Comme nous l'apprendrions plus tard, l'un venait de la branche cosmétique et l'autre de l'agroalimentaire (deux secteurs de la nébuleuse financière dont les activités éditoriales s'apparentaient au quasi-divertissement). » (p.167).

L'enjeu du roman serait alors de prévenir, une nouvelle fois, du danger que représente la récupération qui plane nécessairement sur toute œuvre à succès prise dans le contexte libéral. La relation entre les deux écrivains, comme jadis celle entretenue par le poète Henri et le narrateur de *Maudit manège*, réactualiserait la relation littéraire idéale nécessaire à la conjuration de la menace : « Elle termina ses comptes et tendit le bras par-dessus le bureau pour représenter un chiffre devant les yeux de Patrick. Je le vis accuser le coup. [...] -Mais tu sais que nous sommes vulnérables et tu en profites ! La vue du moindre chèque peut nous transformer en mercenaires » (p.122), « Tu n'es pas obligé de me choisir comme modèle. Ne commets pas les mêmes erreurs. » (p.134). Mais si cette transmission se révèle désormais impossible, c'est bien parce que dans *Vers chez les blancs*, le renoncement commence à changer de nature. Une nouvelle forme de doute, plus radical, apparaît et se manifeste notamment dans une alternance de nature inhabituelle ; loin de la sagesse antique des premiers romans, elle traduit l'émergence d'un défaitisme nouveau, associé à une vieillesse devenue plus pesante que jamais : « Les choses avaient bien changé et, dans l'intervalle, la mort s'était approchée à grands pas. [...] Je devais reconnaître que j'étais rentré dans le rang, d'une certaine manière. Je n'effrayais plus personne. En dehors de moi, bien entendu. » (p.118). L'alternance naît de la tension entre ce défaitisme croissant et l'humanisme insouciant et créateur d'autrefois que quelques réminiscences convoquent toujours cependant : « De fort belle humeur, je sentais que ma chance pouvait de nouveau tourner si je me donnais la peine d'écrire un grand livre. Je me sentais prêt à reconquérir le monde. Ah ! que l'on me tendît un à l'instant un stylo et une feuille ! » (p.120). En définitive, l'impression dégagée est celle d'un essoufflement : « Il faut sans doute que des gens tels que toi s'interrogent sur l'avenir du roman. [...] Mais je suis à un âge où ces problèmes n'éveillent plus beaucoup d'intérêt, il faut bien l'avouer. » (p.124).

Le récit est alors celui d'une tentative de rédemption, celle de Francis qui cherche à préserver Patrick des écueils dans lesquels il a lui-même sombré. Ceux-ci sont notamment symbolisés par la figure tentatrice de l'éditeur qui connaît ici une première dégradation alors que la

relation, qui oscille désormais entre une amitié empreinte de nostalgie (« Henri était plus que mon éditeur [...] mais je n'étais pas sûr d'avoir en face de moi les deux hommes que j'avais connus autrefois. », p.311) et le pacte méphistophélique (« Je n'étais qu'un jeune homme et tu as fait ressurgir ce qu'il y avait de mauvais en moi ! Tu as amplifié mes vices ! », p.258), synthétise les pertes : « Est-ce que l'éditeur que j'avais connu, le Henri Sigmund de trente ans, ténébreux et fier, libre et ardent comme un cheval sauvage, m'aurait demandé d'accomplir une basse besogne, sa maison et sa vie en eussent-elles dépendu ? » (p.313). Alors qu'elle figurait toujours une ouverture possible en début d'œuvre, la rédemption est désormais vouée à l'échec : le mal semble s'être trop enraciné. En comparaison d'Henri de *Maudit manège*, Francis tient en réalité moins du mentor bienveillant que du prédécesseur désabusé, n'ayant que son fatalisme stérile à transmettre : « Tu commets les mêmes erreurs que moi et je sais comment ça va finir. Je peux te donner tous les détails, si ça t'intéresse. » (p.404). Son pessimisme en devient zélé alors qu'il anticipe même les défaites à venir et met tout autre lecture sur le compte d'une inexpérience ridicule : « Il prétendait que tout allait bien, qu'il songeait déjà à son prochain livre, mais à qui croyait-il s'adresser ? Son incapacité à me regarder franchement dans les yeux était des plus risibles. » (p.403). La banalité de l'expression du constat final rend ce dernier d'autant plus implacable : « On avait enseveli Patrick sous une montagne de billets. » (p.404).

La dimension christique de l'écrivain narrateur, toujours aussi explicite (« Je fais déjà beaucoup pour vous. N'oubliez pas que vous êtes ma souffrance. Je suis monté en croix pour vous. Je vous ai offert mes entrailles. Elles ne sont pas que laideur et ennui. », p.324), se retrouve elle aussi minée par cette alternance (« je voulais qu'il réussisse là où j'avais échoué. », p.71), expression d'un doute si profond qu'il gangrène jusqu'à la réussite des romans précédents : « J'avais été moi-même persuadé de l'importance de mon travail, maintes fois sur le point de m'évanouir en ouvrant simplement la porte de mon bureau et en jetant un regard à ma table. [...] Durant combien de temps avais-je porté ma croix ? [...] Un écrivain de la carrure de Patrick Vandhoeren, malgré tout son talent et le succès inflexible sur lequel il surfait de façon presque écœurante, n'était en fait guère différent des autres. » (p.69).

Alors que les notions d'héritage et de filiation conditionnaient la réussite de l'œuvre de Philippe Djian, l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne semble s'accompagner d'une métamorphose de leur nature qui se rapproche désormais de celle, inféconde, qu'un

roman comme *Les Particules élémentaires* a déjà largement développé au moment de la sortie de *Vers chez les blancs*. Il s'agit alors de se demander : à quelles autres caractéristiques de l'œuvre de Michel Houellebecq celle de Philippe Djian s'est-elle rendue perméable et quelles sont les conséquences pour elle de cette porosité ?

I. 3) Les premières conséquences de l'intertextualité houellebecquienne

a. Littérature et humanisme : un découragement certain ?

Notons tout d'abord que cette porosité est indiquée par un fil métaphorique déjà aperçu au cours de notre première étude consacrée à Philippe Djian : l'effondrement des édifices, une hantise souvent couplée à celle de l'inondation. L'eau symbolise ici une circulation malsaine : « Ils avaient des problèmes d'écoulement, chez les Vandhoeren. J'entendais des bruits de syphon en provenance de la douche. L'oreille collée à la porte, je diagnostiquai certains étranglements dans les canalisations et même dans l'arrivée d'eau [...]. Pourtant, Dieu sait qu'un parfait écoulement est la plus belle création du monde. Quoi de plus merveilleux qu'un petit ruisseau, qu'un robinet qui coule paisiblement, qu'un système d'évacuation qui emporte les souillures et toutes les mauvaises choses au loin et les projette au plus profond des ténèbres ? » (p.235-6).

Sans surprise, l'ouverture à l'œuvre de Michel Houellebecq s'accompagne d'un pessimisme nouveau et celui-ci touche en premier lieu le rapport qu'entretient le narrateur à la littérature contemporaine, ici à propos d'un jeune écrivain sur lequel il projette sa conception désabusée de l'écriture : « je pensais à tous les livres, bons ou mauvais, qu'il écrirait un jour ou l'autre, au mal de chien qu'il se donnerait pour les arracher à sa poitrine rachitique, aux chambres sombres et mortellement silencieuses qui seraient son lot d'une façon ou d'une autre, sans compter l'hypocondrie rampante, les rêves de grandeur, les déceptions inévitables, le vide, l'insomnie, les femmes blessées, les maux de tête, les émissions littéraires et *tutti quanti* » (p.96-7). La déception l'emporte dorénavant presque systématiquement et toute autre approche de la littérature est jugée dérisoire : « Il est toujours difficile pour un écrivain de se maintenir au top niveau dans l'esprit des lecteurs. Encore une fois, c'est une profession pleine de mauvais côtés. À certains égards très décevante. » (p.227), « Les petites joies de l'écriture, bon an mal an quelques échos dans la presse, la conviction que l'on en vaut bien d'autres...

Combien ont pu obtenir davantage ? Et combien ont cru obtenir davantage ? » (p.306). Les évocations des grands écrivains, autrefois vénérés, connaissent une remarquable dégradation : de Melville, dont le nom est basement employé à des fins de vente (« On m'avait certifié qu'il avait appartenu à Herman Melville en personne », p.358), à Kerouac, sur les œuvres duquel le chien du narrateur urine sans vergogne, en passant par Nabokov, devenu une « façon » de shorts en Tergal (p.262), leurs mentions dans ce roman relèvent soudainement d'un prosaïsme désespérant.

Nous l'avons dit, le renoncement change de nature, et la condition humaine, autrefois acceptée et célébrée, s'apparente désormais à une succession de démissions : « Au nombre de toutes les choses que l'on doit abandonner au cours d'une existence, j'avais ajouté celle-ci. » (p.273). À noter qu'à ce stade, le narrateur semble encore envisager une part de responsabilité dans cette capitulation : « J'avais vieilli. Inutile de me le cacher. Je ne m'emportais plus aussi facilement. Ce qui me faisait bondir autrefois ne s'imposait plus à moi de façon aussi nette. On aimerait y voir l'œuvre d'une certaine sagesse, péniblement acquise avec le temps, mais il s'agissait en fait d'un abandon, d'une indifférence épuisée pour l'écoeuvant spectacle de l'humanité. » (p.190). Cette capitulation trouverait son origine dans une observation trop prolongée de l'humanité et, justement, le sentiment de danger ambiant n'avait jusqu'alors jamais été aussi fort que dans *Vers chez les blancs*. De longues énumérations angoissées listent les périls qui guettent toute existence humaine moderne : « L'argent allait tous nous rendre fous. Les guerres, les catastrophes naturelles, les épidémies, la pollution en éliminaient un grand nombre. L'argent faisait le reste. » (p.134), « Des multinationales. Des holdings. Des marchands de pétrole. Des fabricants d'armes. Des assassins de l'agroalimentaire. Monsanto ! » (p.281). Le narrateur semble devenu incapable de détourner son regard du spectacle abrutissant qu'il recommandait autrefois à son lecteur de s'épargner : « la télé, mais nous ne voyons que des choses horribles : des politiciens véreux, des forêts en flamme, de longues colonnes de réfugiés, des enfants arrachés à leur mère, des foules prosternées, des centrales sur le point de nous péter à la gueule, des hommes battus, des femmes violées, des empires bâtis avec du sang et de la merde. » (p.332).

Une fascination cynique et morbide pour la catastrophe commence à se dessiner : « le pic de CO2 qu'ils avaient relevé quelques heures plus tôt sur la capitale (annoncé au journal du soir par un spectre souriant [...]) » (p.286). Toute révolte est inutile, immédiatement désavouée

aussitôt qu'exprimée : « Ici et là, chaque fois que le danger menaçait, des voix avaient retenti dans un épais silence. Des voix d'hommes et de femmes qui, au mépris de leur propre sécurité, avaient clamé leur dégoût et leur colère. Mais pour quel résultat ? » (p.370). L'instance narrative s'autorise alors ce qu'elle se refusait catégoriquement jusque-là : transmettre son découragement. Une nouvelle posture d'autant plus notable qu'elle est associée à une recherche de profits : « j'avais ouvert le journal sur le chaos du monde extérieur. [...] un quelconque empoisonnement consécutif à l'absorption d'une denrée périmée ou criminellement trafiquée comme il arrive si souvent. Je la mis en garde contre ce fléau, de notre temps, contre les pesticides, les engrais, les manipulations génétiques qui décimaient la planète à petit feu et, de fil en aiguille, lui conseillait d'adopter les algues pour limiter les dégâts. Un simple coup d'œil au journal suffirait à la persuader [...]. Je tenais à ce qu'elle essaye le programme complet à quatre cents dollars. » (p.130).

Ce changement est également illustré par une autre forme de dégradation qui va venir altérer le motif de la parenté : maladroite mais infiniment généreuse dans *Échine*, opportunité d'expiation tardive dans *Lent Dehors*, elle ne constitue désormais plus qu'une énième déclinaison d'un échec généralisé et honteux. Francis dilapide ainsi l'argent que sa femme et lui réservaient à leurs enfants... dans de la lingerie fine qu'il offre à Nicole, son amante : « En tant que père, je me sentais coupable. Une simple culotte [...] pouvait représenter, je ne sais pas, une semaine de cantine à l'université de New South Wales ou un mois de cotisation à *Greenpeace*. Il m'était difficile de ne pas y penser. J'en avais presque les larmes aux yeux. Il était toutefois impératif que je maintienne ma relation avec Nicole [...]. Plutôt passer pour un père indigne. » (p.262).

L'intégration de Michel Houellebecq dans l'œuvre de Philippe Djian se traduit donc par un grand nombre d'influences notables, aux effets immédiats : elles participent toutes à un assombrissement général de l'œuvre. Bien que plus anecdotiques, on peut ainsi également relever une expression soudainement violente et misogyne (« Pourquoi ne l'avais-je pas fait virer à l'époque où j'en avais le pouvoir ?!... Qui donc pouvait avoir besoin d'une vieille attachée de presse à qui on avait arraché les ovaires d'un coup sec [...] ? », p.87) ou encore un imaginaire scientifique inhabituel, façonné d'emprunts évidents aux *Particules élémentaires*, qui infuse une vision du monde aussi moderne que déterministe : « la physique reconnaît désormais le phénomène d'intrication. Einstein n'y croyait pas, contrairement à Bohr. Mais la

corrélation quantique unissant deux particules se trouvant à grande distance l'une de l'autre - et formant un tout inséparable- vient d'être mise en évidence avec des photons. Edith et moi étions « intriqués », voilà la vérité, dans sa suprême et implacable évidence. » (p.217).

La nature même de l'intertextualité change, puisque de nouvelles références se substituent aux anciennes : les formulations très imagées de l'abdication sociale ne sont par exemple pas sans évoquer une des grandes inspirations de Michel Houellebecq, à savoir H.P. Lovecraft. Le désespoir prend ainsi les traits de créatures inhumaines, maléfiques, dont il épouse la propagation malsaine : « Selon moi, encore que je ne pusse rien affirmer [...] ils avaient fini par contracter un mal inconnu au contact de certain milieu, à force de fréquentation excessive, à force de respirer l'air de la même pièce et d'échanger des poignées de main, de grands sourires, avec ce genre de créatures. Qui, je vous le rappelle, choisissaient de rester dans l'ombre, se cachaient par exemple derrière l'écran des multinationales et rasaient les murs à Davos tandis que leurs marionnettes prononçaient des discours [...]. Qui, non contentes d'empoisonner notre nourriture [...] s'en prenaient également aux esprits de ceux qui les fréquentaient d'un peu trop près. J'imagine, par une espèce de phagocytage, ou autre moyen aussi épouvantable. [...]. Je les surprénais parfois, [...] un regard étrange, que je n'hésitais guère plus à qualifier d'inhumain. » (p.312-3).

Mais l'évolution la plus notable concerne bien la notion de filiation, centre du début de l'œuvre, socle de sa spécificité et condition de sa réussite. La conception de l'existence (ainsi que celle de l'hérédité, qui en découle naturellement) semble désormais en tout point similaire à celle de Michel Houellebecq ; l'expérience de la vie se résume à une confrontation à la répétition programmée de l'échec et le renoncement, progressivement transmué d'acceptation optimiste en capitulation fataliste, représente à la fois l'unique posture qu'un tel constat peut raisonnablement enjoindre d'adopter et, par conséquent, la seule forme de connaissance objective et transmissible : « À croire que la brutalité de la vie, les coups reçus, les leçons enfoncées dans le fond de la gorge, très tôt, ne nous ont rien appris. » (p.231). À noter qu'à ce sujet également, l'instance narrative endosse encore, pour le moment, sa part de responsabilité : « avons-nous donné le bon exemple à cette génération ? » (p.337).

La foi dans le prochain se retrouve profondément mise à mal par un doute amputé du caractère fécond qui le caractérisait autrefois ; désormais réduite à une façade hypocrite, elle fragilise les succès antérieurs : « j'avais terminé le discours de Patrick par un salut à la nouvelle génération dont le regain d'intérêt pour la littérature était brillamment et éloquemment exprimé par les rangs de cette honorable assemblée. [...] J'avais donné vingt-trois ans de ma vie à cette bonne œuvre et pas un seul de mes livres n'avait changé quoi que ce soit. Je faisais certainement l'un des métiers les plus déprimants et les moins gratifiants que l'on pût imaginer ici-bas. Pour ne pas dire le pire. » (p.166). La dégradation de la relation qu'entretiennent l'instance narrative et ses confrères fétiches contribue à cet affaiblissement de la notion de filiation ; littéraire, elle se cantonne désormais à la fonction de miroir cruel dont les reflets rabaisent constamment le narrateur : « Sans blague, j'ai l'impression d'être la réincarnation de Henry Miller, le souffle en moins !... Je n'ai pas toujours été comme ça, n'est ce pas ?... » (p.267), « Je n'étais pas d'excellente humeur. Comme Richard Brautigan, j'avais eu un problème avec des poils de femme dans ma salle de bains. Sauf que lui les cherchait, le cœur pétri d'amour, tandis que moi je les avais trouvés, emmêlés dans la grille d'évacuation de la douche, logés en paquets dans la bonde, engorgeant mes tuyaux ». (p.337-8).

La prise en compte de l'œuvre de Michel Houellebecq et de son succès ne s'opère donc pas sans heurts : l'adoption de sa négativité caractéristique constitue un danger pour l'intégrité de l'œuvre de Philippe Djian, une intégrité qui paraît condamnée à se dissoudre dans cette modernité froide et pessimiste.

Il est alors temps de livrer notre principale hypothèse de lecture : appliquée à la seconde partie de l'œuvre de Philippe Djian, c'est elle qui guidera cette deuxième étude que nous lui consacrons. Si le dévoilement de la nature de l'intertextualité houellebecquienne demeure l'enjeu principal de cette étude, notre hypothèse vise également à répondre à la question qui s'impose naturellement au vu des premières conséquences de cette intertextualité : pourquoi donc Philippe Djian s'encombre-t-il d'une incorporation visiblement aussi nocive pour son œuvre ? Voici alors l'hypothèse de lecture que nous nous attacherons à démontrer : si chez Philippe Djian, les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne sont mesurables à l'aune d'un effacement subjectif, elles résultent avant tout d'un sabotage volontaire, répondent d'une logique sacrificielle destinée à alerter des dérives d'une littérature

contemporaine dont Michel Houellebecq incarne le succès mais aussi les excès. Une seconde question, que nous évoquions dès notre introduction, reflue alors : avant même de chercher à interpréter cet effacement, comment s'assurer d'être en présence d'un geste travaillé, au sens réfléchi et aux effets calculés ? Tandis qu'il redevient momentanément le héraut de son auteur (les vingt-trois ans d'écriture évoqués un peu plus haut correspondent approximativement au temps séparant *Vers chez les blancs* du premier recueil de nouvelles, *50 contre 1*), le narrateur évoque sa propre disparition littéraire que le titre du roman induit peut-être déjà ; progressive et planifiée, elle est étayée de nombreuses occurrences tout au long du récit. Ces occurrences suffisent-elles à clarifier et justifier une démarche qui se définit avant tout par une profonde ambiguïté ?

D'un côté, cette disparition répondrait à une accommodation intéressée ; la mention de Michel Houellebecq accompagne d'ailleurs l'aveu d'une responsabilité dans la compromission : « Mais je les ai signés, ces putains de contrats, et je vais te dire une chose : si je dois assister à ma mise à mort, j'aime autant que ce soit dans un fauteuil. [...] je n'ai pas l'intention de me laisser baiser par un système que je combats depuis le début. Celui qui montre les mâchoires du lion et finit dans sa gueule n'a que ce qu'il mérite. Comme dirait l'autre, avec ce livre, je pensais en avoir fini avec le sexe, mais j'en ai fini avec l'Occident. [...] Sûrement qu'il faut s'adapter ou disparaître. » (p.347-8). De l'autre, la volonté d'effacement serait l'expression d'un refus dans lequel résideraient au contraire les derniers espoirs de rachat moral et de salut du narrateur : « Henri Sigmund, qui avait édité tous mes livres et restait persuadé que je m'étais plus ou moins sabordé volontairement, m'avait un jour déclaré que j'avais fait le bon choix : « Tu ne récolteras sans doute pas tous les lauriers auxquels tu aurais pu prétendre, avait-il soupiré, mais au moins tu ne finiras pas cinglé. Bien entendu, ce n'est pas l'éditeur qui te parle... » [...] Je ne savais pas à quel plan de torpillage il faisait allusion (aurais-je pu m'empêcher d'écrire le meilleur livre dont je fusse capable ?), mais je voyais très bien dans quel abîme je n'avais pas sombré. » (p.70-1). On note d'emblée l'ambivalence même de ce salut dont l'origine et la réception sont toutes deux aussi incertaines.

Le statut même de l'écriture et de l'auteur sont alors frappés d'équivocité, entre abandon consenti et absence d'ambition : « Au fond, je crois que la vie m'intéressait plus que la littérature, lui confiai-je. », (p.81), « Je leur devais en partie de ne pas être un grand écrivain,

mais j'aurais volontiers accepté d'être le dernier des écrivains pour les avoir un peu avec moi de temps en temps, sans leur casser les pieds. » (p.83). Dans ces conditions, délaisser l'écriture devient presque souhaitable : « Il me trouvait en forme, moi aussi, bien qu'il n'eût pas entendu parler de moi en tant qu'écrivain depuis un bon moment. » (p.188-9). S'il est désormais certain qu'une rigueur inflexible, ancienne valeur cardinale de l'instance narrative, n'est plus nécessaire à la création littéraire (« alors que je travaillais à mon roman, je constatai que mon esprit vagabondait », p.85, « L'écriture venait facilement depuis que l'on me portait moins d'intérêt. Elle n'offrait plus guère de résistance et m'apportait même un certain plaisir. », p.129), que le mouvement de dégradation généralisée ne manque d'ailleurs pas d'affecter (le travail d'écriture sert par exemple de prétexte au narrateur afin de congédier son amante une fois leurs ébats terminés) les occurrences, malgré leur nombre, conservent donc une part d'illisibilité : c'est ce qu'illustre notamment un épisode central du roman. Alors que Francis et Patrick se livrent à une partie... d'échecs, le caractère volontaire de l'autodestruction à laquelle se livre Philippe Djian au contact de Michel Houellebecq paraît incontestable : « Nous nous penchâmes en avant pour nous creuser la tête. Lui pour gagner. Moi pour perdre. [...] Je hochai la tête en examinant le jeu d'un air stupide et roquai pour coincer mon roi une bonne fois pour toutes. » (p.135). Pourtant, le commentaire final de Patrick remet en question aussi bien la lisibilité du geste que sa pérennité : « J'ai remarqué que tu paniquais toujours vers la fin » (p.136).

Comme le plus souvent chez Philippe Djian, la réponse définitive viendra alors du style.

b. Style(s) et dégradations

Francis émet en effet une unique réserve à propos du travail de Patrick : comme bon nombre de détracteurs de Michel Houellebecq, il lui reproche de délaisser le style au profit unique du discours. Il désapprouve alors la nouvelle forme romanesque qui jaillit de ce déséquilibre : « Patrick avait fourni un effort admirable pour développer sa conception d'un roman qui devait renaître de ses cendres. [...] bien que le futur du roman ne fût pas au centre de mes soucis, je ne voyais pas d'inconvénient à ce qu'un écrivain de sa trempe s'y collât. Toutefois, aussi herculéen et méritoire que fût l'exercice, je ne pouvais accepter qu'il s'effectuât au détriment du style. » (p.75). C'est ainsi que Philippe Djian va véritablement théoriser son

geste : si l'écrivain s'apprête à embrasser une évolution qu'il condamne pourtant, c'est en réalité parce qu'il entend, à travers son sacrifice exemplaire, en incarner les travers. Si *Vers chez les blancs* correspond bien au tournant que nous évoquions en introduction, c'est précisément parce que cohabitent dans ce roman deux modalités d'expression à l'opposition symétrique : tandis que la première condense les spécificités de la langue chaleureuse et singulière qui durant tant d'années tint de discours à l'œuvre et assura sa renommée, la seconde introduit une suite marquée sous le sceau d'un dépouillement terne et froid où seule l'expression d'un pessimisme impersonnel prévaudra.

L'auteur réserve ainsi au triomphant Patrick l'oralité caractéristique des narrateurs (et de la plupart des personnages) des premiers écrits : absence d'inversion du verbe et du sujet à la forme interrogative (« Je suis censé faire quoi ? », p.80), omission des particules de négation (« parce que moi, j'en peux plus ! », p.80), multiplication des points d'interrogation et d'exclamation auxquels sont accolés des points de suspension (« tu la vois !?... », p.80), emploi de l'italique destiné à souligner l'intensité réservée à la prononciation d'un terme (« C'est quoi ça ?!... éructa-t-il. », p.291)... Le lecteur assidu retrouve ainsi la familiarité cordiale à laquelle Philippe Djian l'avait accoutumé : « Eh, c'est quoi ton numéro de parano ? » (p.175). À l'inverse, le déclassé Francis se distingue par une énonciation beaucoup plus lisse, grammaticalement juste mais paradoxalement dissonante, une mutation linguistique particulièrement visible à la forme interrogative : les questions du narrateur lui confèrent un détachement (« Est-ce que je me trompe ? », p.74, « de quoi veux-tu me parler ?, l'interrogeai-je. », p.290) qui confine parfois au pédantisme (« As-tu déjà vu des chiens se disputer un os ? », p.290), deux tonalités jusqu'alors étrangères à l'œuvre puisque contraires à ce qui constitue rien de moins que son principe fondateur, à savoir une communication décomplexée et amicale.

Cette dégradation en appelle une autre : celle des scènes classiques de l'œuvre identifiées au cours de notre première étude. Dans *Vers chez les blancs* coexistent encore leur développement habituel et le traitement nouveau, aux résonances houellebecquiennes, qui leur sera dorénavant réservé : c'est ce que nous allons maintenant observer avec l'exemple canonique du récit des relations sexuelles.

De la page 105 à la page 113, le narrateur nous livre le détail de ses ébats avec Olga : celle-ci accepte les préliminaires mais refuse la pénétration et l'interdit confère à l'ensemble une tension sulfureuse (qui n'est pas sans rappeler celle que le narrateur d'*Échine* entretient avec son amie Sarah) qui se cristallise dans un dénouement extrêmement ambigu sur lequel nous reviendrons. La scène se construit comme une synthèse des caractéristiques thématiques et stylistiques habituelles que l'œuvre réserve à ces passages : la dimension humoristique initiale, fondée sur des expressions burlesques (« supervisant la manœuvre », p.106, « Je fis glisser mon gland [...] il se mit à briller comme un sou neuf. », p.109) et des jeux de mots grivois (« je lui enfilai ma queue jusqu'à la garde et me tint coi », p.111), assure une complicité avec le lecteur qu'explicitent plusieurs adresses directes (« Du beau travail, reconnaissons-le. », p.106, « notre amie Olga », p.109).

Il convient de rappeler que chez Philippe Djian, la virtuosité de ces récits est déterminante : leur enjeu est de rendre doublement compte, par la symbolique de la thématique et de son expression, d'un partage humaniste généreux. Francis évoque ainsi à plusieurs reprises le caractère crucial de ces développements : « La pornographie est un art très difficile. Très minutieux. Seuls les meilleurs sont capables de s'y froter... » (p.124), « En général, c'est un sujet que tout le monde évite et les quelques-uns qui veulent s'y risquer se cassent la gueule. C'est comme avec une voiture de course : les trouillards freinent avant le virage et les gros bras foncent droit dans le mur. Moi, il y a plus de vingt ans que j'essaye... » (p.193). Des tournures complexes à la vulgarité élaborée (« tandis qu'elle chevauchait une monture invisible de la taille d'un bison adulte, le trou du cul au vent, luisant comme une feuille de cellophane. », p.107, « notre amie Olga braillait comme un cochon qu'on égorge, quand elle ne lâchait pas à la cantonade un flot d'insanités », p.109) aux images neuves et inattendues (« écartant ses lèvres comme une étrave dans un bloc de guimauve presque fumant. », p.110, « nos toisons mêlées, scintillantes comme des buissons » , p.111) en passant par les énumérations délirantes (« J'aurais mordu quelqu'un qui se fût approché de trop près, repoussée du pied une valise pleine de billets, renoncé à la jaquette de mon roman, mangé de la viande le Vendredi saint, que sais-je encore ? », p.113), Philippe Djian étale alors ici sa maîtrise si singulière de l'exercice.

Pourtant, la conclusion de cette scène et son immoralité surprenante vont venir jeter une première ombre sur ce tableau. Se laissant déborder par sa frustration, Francis finit en effet par assommer Olga ; il envisage alors un instant de la violer avant de finalement se raviser. Naturellement, la complicité que l'instance narrative s'évertue à entretenir avec son lecteur s'en retrouve profondément mise à mal. Cette immoralité née de la frustration ne peut manquer d'évoquer celle que Michel Houellebecq associe régulièrement à la sexualité et ce dès ses premiers récits : nous limitant à ceux parus avant *Vers chez les blancs*, on peut par exemple penser à la violence misogyne des propos que le narrateur de *L'extension du domaine de la lutte* tient à l'encontre de sa femme après que celle-ci l'ait quitté ou bien aux avances que Bruno, mari insatisfait des *Particules élémentaires*, destine à une de ses élèves de lycée devant laquelle il finira par se masturber. Nous l'affirmions plus haut : l'œuvre de Philippe Djian ne peut sortir indemne d'une telle intertextualité. Le trouble qui la gagne va immédiatement se manifester dans les prochains récits de relations sexuelles du roman ; ceux-ci seront alors rédigés suivant le modèle houellebecquien comme nous allons maintenant le montrer. À noter que deux scènes distinctes auraient pu faire l'objet de ce développement : leur fonctionnement et leurs enjeux étant relativement similaires, nous choisirons de nous attarder sur la première avant d'évoquer plus brièvement la seconde.

Cette première scène, qui suit de peu celle d'Olga, concerne cette fois Nicole ; plus brève, elle ne s'étend que des pages 138 à 142. Si nous mentionnons cette brièveté, c'est qu'elle épouse la dimension succincte extrêmement inhabituelle de ce passage dont le caractère artificiel va constituer le cœur : découpé en sept « séquences » qui constituent autant de sous-parties, il évoque davantage le script d'un film pornographique maladroitement scénarisé que le récit convaincant d'un ébat amoureux. Champ lexical du tournage (« scène »), phrases averbales (« Debout contre le mur, côté rue. »), style télégraphique (« Avons donc atterri sur le carrelage ») : tout dénote d'un minimalisme qui confinerait à l'objectivité professionnelle d'un compte-rendu de mission (« Optons pour la position du missionnaire. [...] Bien reçu. », « mais tout est okay. ») si les ellipses n'évoquaient pas plutôt l'incohérence d'un montage amateur (« La logique veut que je place ici la scène suivante, mais je n'en mettrais pas ma main à couper. », « Je tiens à la main une poignée de Kleenex que j'ai sorti de ne je sais où. ») éhontément conscient de sa médiocrité que le narrateur admet d'ailleurs avec une désinvolture désarmante (« Il y a donc à nouveau un doute quant à l'ordre des séquences. Mais bon. »). L'autocomplaisance amusée qui accompagne le constat de cette médiocrité

structurelle (« Mais par quel hasard ? Que fabriquons nous là ? Mystère ! ») remplace la tonalité humoristique consacrée qui vire ici au clownesque (« nous entamons notre numéro dans le salon »). Le caractère schématique exacerbé de l'ensemble (« J'attrape ses chevilles et lui écarte les jambes en Y »), qui tient bien du découpage grossier caractéristique du cinéma pornographique (« Avant de revoir tout cela à tête reposée, chez moi »), constitue pour l'œuvre une dégradation et pour le narrateur un renoncement que la conclusion, directement adressée au lecteur, achève d'explicitier : « Qu'en dites-vous ? Tout cela se tient à peu près, je trouve. Un peu bancal, mais plausible. Je n'aime pas son côté rapport de police, ce côté froid qui ne donne qu'une pâle idée de la vérité. ».

L'ombre funeste de Patrick, qui plane sur l'ensemble de la scène (« J'entends Patrick qui s'esclaffe au téléphone »), atteste elle l'influence nocive de Michel Houellebecq, une influence que l'on retrouve dans le choix du présent d'énonciation, la brièveté des phrases ou encore la crudité des termes (« Nicole tremble. », « J'ai baissé son slip et je l'enfile », « Je l'empale. » « Ça me plaît. Je la retourne. ») qui constituent autant de marqueurs de son expression caractéristique ; une liste que les scènes suivantes étofferont, avec l'emploi d'anglicismes propres au vocabulaire pornographique par exemple (« j'avais saisi quelques *cum shots* d'anthologie tandis que Nicole enregistrerait à bout de bras les meilleurs de nos plans larges). », p.298). Nous en mentionnions plus haut une seconde qui aurait également pu faire l'objet de ce développement : également marquée du sceau d'une présence houellebecquienne de nouveau établie par l'intermédiaire de Patrick, elle narre une relation échangiste entre les deux écrivains et trois filles nommées « X, Y, Z, faute de mieux. » (p.156) ; leur dénomination résumant à elle seule le traitement schématique réservé à la scène ainsi que la conscience de la déception que ce traitement engendre, nous nous contenterons de mentionner l'existence de ce passage afin de souligner l'importance d'un changement que plusieurs scènes contribuent à opérer. La nature même de ces récits change : d'un grotesque soudain et d'une perversité aussi froide qu'inattendue (l'envisagement du viol d'Olga, l'échangisme glauque auquel se livrent Francis et Patrick, les rapports filmés avec Nicole avec laquelle le narrateur s'adonne à des pratiques sadomasochistes), ils témoignent d'une altération, une déformation qu'un épisode avec Nicole symbolise parfaitement. La dimension caricaturale de celui-ci est évidente, les corps des personnages grossissant et gonflant sans aucune justification : « Mon majeur ? Une obscène et ignoble saucisse de trente centimètres de long, lisse et flexible. On aurait tout vu. » (p.233). Cette parodie, dont le narrateur lui-

même relève l'incongruité (« On aurait tout vu »), achève de dévoiler la dépravation nouvelle qui caractérise désormais les personnages : « Elle profita de la taille de sa langue pour se lécher la chatte » (233-4).

c. La possibilité de la lutte

Cette observation d'une première manifestation de l'intertextualité houellebecquienne au sein d'une œuvre dont nous avons longuement étudié les enjeux et les caractéristiques a donc permis, au vu de ses conséquences, de mettre en lumière la nature de cette intertextualité : sans véritable surprise si l'on considère notre propre étude consacrée à Michel Houellebecq, elle ne constitue pas le partage généreux et enrichissant que la notion de réseau littéraire pourrait naturellement induire, ce partage que l'œuvre de Philippe Djian entendait précisément assurer. Au contraire, elle est l'exaltation ultime d'une subjectivité dont le discours s'impose au détriment des autres ; l'extension de ce dernier représente en effet une dégradation indiscutable pour l'œuvre dans laquelle il triomphe. Pour autant, nous avons également pu distinguer une première nuance : la permanence d'une résistance qui atténuerait les conséquences de cette intertextualité houellebecquienne et justifierait son intégration. Au prix d'une soumission apparente à la subjectivité de celui qui s'en est fait le chantre, l'œuvre de Philippe Djian réactualiserait sa lutte contre ce renoncement négatif qu'elle a toujours combattu : plutôt que d'y figurer une alternative, elle adopterait désormais ses travers afin d'illustrer le développement regrettable qu'entraîne son adoption.

Ainsi, le narrateur de *Vers chez les blancs*, qui ne s'est jamais entièrement résigné (« -Sache que je ne te céderai jamais mon copyright, l'avertis-je. C'est une question de principe. », p.91, « Je ne suis pas encore un auteur confidentiel. », p.92), se défait progressivement de sa fascination aveuglée pour Patrick et reconnaît le tort qu'elle constituait : « Certes il avait bafoué et piétiné l'écrivain que j'avais attendu comme le Messie mais pouvais-je lui faire endosser la responsabilité de mon propre échec ? Où étais-je allé chercher que sa victoire adoucirait ma défaite ? Je profitai du calme de cette journée pour remonter à l'origine de mon erreur et découvrir avec quel empressement je m'y étais vautré, quelle précipitation j'avais crié au miracle. » (p.306). Francis finit par invectiver Patrick, que son succès accable ; dans un jeu de miroir inversé, c'est bien Philippe Djian qui, en définitive, réclame des comptes à

Michel Houellebecq : « -Mais t'es-tu au moins donné la peine d'essayer ? T'es-tu demandé pourquoi c'était si difficile ? Tu vois c'est un chemin très étroit, mais lumineux [...]. Alors je te le demande : devons-nous abdiquer sous la poussée de ces corniauds et leur abandonner le sel de nos vies sous prétexte que la tâche est écrasante et menace d'éclabousser nos visages ? Crains-tu de manquer de générosité ? » (p.347). Dans un revirement enthousiaste, Francis va alors soudainement se remettre à son roman ; à cette occasion, il renoue avec l'euphorie créatrice des premiers narrateurs ainsi que la tendresse complice qui les unissait à leurs manuscrits : « je m'installai devant la fenêtre et travaillai à mon roman qui découvrit son premier rayon de soleil depuis des mois. Je le laissai s'aérer un instant, plaisantai avec lui » (p.416). L'éditeur de Francis connaît également une réhabilitation fulgurante ; finalement réconcilié avec son écrivain, il discerne sa véritable ambition et contribue à la clarifier aux yeux de ses lecteurs (« Alors c'est donc ça ? Ta rédemption par n'importe quel moyen ?!... Je pensais que tu en avais fini avec la littérature », p.419), une ambition que l'excipit du roman achève de proclamer : « Mais le combat n'était pas terminé. Le combat ne faisait que commencer. Certains mouraient, certains abandonnaient en cours de route mais la littérature avait encore de beaux jours devant elle. Pornographie ou pas, il fallait croire que de nouvelles voies s'ouvriraient à l'infini au cours des millénaires. Pas à pas, il faudrait les explorer, les visiter, les habiter, quitte à s'attirer quelques ennuis, quelques remontrances » (p.448).

Mais si le geste requiert une telle explicitation, c'est sans doute que sa profonde ambiguïté menace de jouer en sa défaveur : comment s'assurer que le lecteur n'assimilera pas l'évolution de l'œuvre à une simple dégradation tout en rendant cette dernière suffisamment crédible et conséquente pour que sa gravité alerte ? À tant le justifier, Philippe Djian ne compromet-il pas l'authenticité et l'efficacité de son sacrifice artistique ?

Cette ambivalence se manifeste au sein de plusieurs occurrences qui illustrent le confort et même la faiblesse de ce qui demeure un opportunisme esthétique apparent : « Mais si l'on met un écrivain dans un appartement de luxe avec terrasse, de quel courage peut-on l'investir, quel acte sensé peut-on attendre de sa part. [...] « J'avais été pris au piège comme un enfant. » [...] « J'en ris à présent, depuis que j'ai ouvert cette boutique de sous-vêtements féminins où tout le monde de l'édition se précipite. Les affaires marchent bien. » (p.183-5). D'un côté, le narrateur enjoint son lecteur à faire preuve d'une intransigeance renouvelée à son égard : « Oh, ne prenez pas cet air innocent. Ne me parlez pas de ce côté ignoble de la

profession, de notre honteux et pitoyable défilé sous les projecteurs où nous jouons farouchement des coudes. Et ne me demandez pas ce que je m'imaginai. La moitié de mon âme s'est effondrée et gît sous d'écœurants gravats où je n'ose plus mettre les doigts. » (p.256). De l'autre, il multiplie les interrogations angoissées ; le doute ne constitue plus la manifestation d'une vertu, mais bien l'appréhension d'un échec littéraire total : « Comment n'aurais-je pas été celui qu'elle méprisait, moi et mes livres méprisables ? » (p.87), « Avais-je donc tant souffert d'avoir échoué en cours de route ? Avais-je un éternel compte à régler avec la littérature ? Allais-je ainsi tâcher, jusqu'à mon dernier souffle et par les voies les plus obscures, les moins glorieuses, d'en découdre avec elle ? » (p.307).

La suite de cette étude, presque exclusivement réservée aux écrits postérieurs à *Vers chez les blancs*, aura donc pour finalité de dissiper l'incertitude sur laquelle se conclut cette première partie. Le réajustement du geste littéraire de Philippe Djian est-il viable ? Pétrie de cette nouvelle fonction, son œuvre parviendra-t-elle à conserver sa cohérence et sa légitimité ou la dégradation s'y amplifiera-t-elle au point de tout supplanter ? Une telle dégradation serait-elle alors uniquement imputable à l'intertextualité houellebecquienne ? En définitive, le renoncement que cette dernière contribue à diffuser est-il davantage le reflet d'un pessimisme personnel envahissant ou d'une noirceur contemporaine qui menace de gagner toute œuvre littéraire moderne qui entendrait en rendre compte ?

II. Avant le blanc

À la suite de *Vers chez les blancs*, Philippe Djian poursuit donc son entreprise de sabotage artistique. Celui-ci s'opère selon un double mouvement : alors que la place accordée à la littérature dans les récits s'amenuise, le caractère dépréciatif du traitement qui lui est réservé s'accroît. Nous allons brièvement retracer la chronologie de cette évolution avant de l'étudier plus en détails.

II. 1) Dissociation, dégradation, effacement

Rappelons avant tout que l'œuvre de Philippe Djian comporte une importante dimension autoréflexive que les narrateurs écrivains, dont le travail et les discours traduisent la pensée de l'auteur, contribuent le plus fréquemment à développer ; certains personnages principaux, qu'ils soient écrivains (Henri de *Maudit manège*, Edith de *Lent Dehors*) ou non (Betty de *37°2 le matin*), peuvent également participer à son élaboration. Dans les romans suivant *Lent Dehors* et précédant *Vers chez les blancs*, l'application de ce principe se révèle déjà moins affirmée : dans *Sotos*, la figure de l'écrivain est uniquement attribuée à un personnage secondaire tandis que dans la trilogie que constituent *Assassins*, *Criminels* et *Sainte-Bob*, c'est seulement dans le dernier roman que l'on apprend que les deux précédents, où la littérature en tant que sujet brille par son absence, étaient en réalité l'œuvre du narrateur écrivain de *Sainte-Bob* ; une composition qui présage déjà de l'effacement littéraire progressif à venir. Ces quatre récits prolongent donc le mouvement de dissociation narrative que nous avons identifié dès notre première étude avec notamment les cas d'*Échine* et *Lent Dehors* (d'un ancien écrivain à succès au simple mari d'une écrivaine elle-même sur le déclin) : la matérialisation de l'auteur n'y tient donc déjà plus de l'évidence. Mais cette dissociation prend une tout autre mesure dès les premiers récits parus à la suite de *Vers chez les blancs* : d'un côté, la mention de la littérature n'y occupe plus qu'une place extrêmement anecdotique ; de l'autre, les rares personnages à qui la fonction d'écrivain est encore réservée favorisent l'expression d'une dégradation littéraire qui s'accroît soudainement.

Ainsi, le père du personnage principal d'*Impuretés* est un écrivain... incapable d'écrire ; le personnage principal d'*Incidences* n'est même plus un véritable auteur puisque son travail consiste à animer un atelier d'écriture, sans qu'aucune réalisation littéraire personnelle ne soit jamais mentionnée. Et ainsi de suite. Notons que la narration, désormais presque systématiquement externe, épouse l'accentuation de cette dissociation. Ces personnages d'écrivains finiront par disparaître presque entièrement de l'œuvre ; quant à leurs rares apparitions, elles achèveront d'établir une dévalorisation littéraire autrement brutale encore, nous y reviendrons. Il convient d'insister d'abord sur le fait que des romans antérieurs à *Vers chez les blancs* annonçaient déjà cette évolution : le narrateur d'*Échine*, qui n'écrivait plus que des « scénarios », « feuilletons-télé » et des « séries policières » (p.8), augurait par exemple de l'intrigue policière du roman *Ça c'est un baiser* ou de la structure des six tomes

de *Doggy Bags*, récit paru au format de série. Dans son essai *Philippe Djian*, Mohamed Boudjedra notait lui à propos du recueil *Crocodiles* : « Trois destins d'écrivains, trois existences peu enviables. Les premiers romans de Djian étaient des hymnes à la littérature. Ces nouvelles sont une sorte de chant du cygne, un constat amer de désillusion dont on retrouve le parfum dans *Échine*. » (p.114). Il est donc indéniable que cet affaissement de la valeur littéraire au sein de l'œuvre de Philippe Djian ne peut être uniquement attribué aux conséquences de l'intertextualité houellebecquienne ; pour autant, que celle-ci n'y soit pas étrangère est tout aussi irréfutable.

Notons déjà que cette intertextualité continue de se manifester dans l'œuvre à travers l'évocation ponctuelle de l'écrivain, comme dans le roman *Incidences* : « Bon, j'ai écrit mon nom en haut du tableau. Inutile de le chercher dans Wikipedia. Je ne suis pas Michel Houellebecq. Désolé. » (p.39). On renoue ici avec le spectre encombrant de *Vers chez les blancs* : sa mention, qui atteste bien du peu de cas que Marc fait de son atelier d'écrivain, est indissociable d'un succès pesant et complexant. Mais surtout, c'est par le biais de modalités propres à l'œuvre de Michel Houellebecq et contraires à l'ambition originelle de Philippe Djian que va se déployer la déchéance programmée de l'œuvre : c'est par exemple le cas du nivellement dépréciatif qui affecte régulièrement la littérature ; ce dernier, qui prend la forme de comparaisons rabaissantes ou d'énumérations uniformisantes, peut aussi bien être effectué par les personnages écrivains directement concernés par cette dépréciation que par des personnages secondaires ou encore via la narration elle-même. On retrouve alors l'absence de polyphonie caractéristique des romans de Michel Houellebecq : l'ensemble des personnages, de leurs discours et de leurs trajectoires sont conçus de façon à corroborer un discours unique, celui d'une instance narrative qui constitue elle-même une simple extension de son auteur. Si nous évoquons un principe similaire au sujet de Philippe Djian en début de cette partie, il convient de rappeler que ses premiers récits se distinguaient également par une franchise et une humilité singulières qui favorisaient l'établissement d'un dialogue avec le lecteur : toutes deux se fondaient précisément sur l'inclusion de discours contradictoires ainsi que l'acceptation de l'incertitude qui en résultait et favorisaient ainsi l'établissement d'un dialogisme et d'une polyphonie que l'œuvre de Michel Houellebecq proscrit justement.

Dans *Chéri-Chéri*, un des rares romans postérieurs à *Vers les blancs* encore rédigés à la première personne, le narrateur est un écrivain dont la carrière est une telle faillite qu'il se lance... dans un numéro nocturne de travesti qui seul lui permet de payer son loyer ; sous son humour potache, cette dualité symbolise bien la nécessité de cette métamorphose avilissante qui transforme l'œuvre afin d'assurer sa survie. Alors qu'il désigne son travail littéraire de façon méprisante (« Mes trucs sur France Culture », p.39), le narrateur évoque le plaisir extatique que lui procure son numéro de travesti ; la pratique de l'écriture s'en retrouve sensiblement rabaissée : « ce bref instant de plénitude, cette seconde de ravissement qui me saisit chaque fois que je bascule dans mon personnage, je ne l'ai jamais connu en écrivant, écrire ne m'a jamais fait du bien et j'y consacre pourtant le plus clair de mon temps. » (p.51). Cette occurrence illustre également le trouble qui gagne la notion d'incarnation et concorde avec le mouvement de dissociation progressive que nous avons noté : l'auteur, qui ne semble plus à même de se manifester directement à travers ses personnages, est désormais contraint d'employer des moyens détournés et déshonorants, comme l'altération de son œuvre, pour continuer à s'exprimer à travers celle-ci. Comme nous le mentionnions plus haut, les personnages secondaires étaient également cette dépréciation littéraire : c'est par exemple le cas du beau-père de l'écrivain qui compare ce dernier à « un représentant de balai à chiottes. » (p.34). Nous évoquons également l'emploi d'énumérations qui contribuent à rabaisser la fonction d'écrivain en l'associant à des figures plus triviales : dans *Vengeances*, leur multiplication concourt à désacraliser ce qui ne représente désormais plus qu'un simple métier indissociable du modèle économique auquel il appartient et contribue (« Le Brunswig drainait son comptant d'acteurs, d'écrivains, de créateurs de mode, de gens de télé -ou des gens qui tournaient simplement autour- de mannequins, de businessmen, de voyous, etc. », p.66, « Il y avait des acteurs, des écrivains, des agents artistiques, des mannequins. », p.106).

On observe donc une influence grandissante de l'intertextualité houellebecquienne : ses spécificités se substituent à celles d'une œuvre dans laquelle elle s'impose sans visiblement trouver cette résistance que la fin de *Vers chez les blancs* promettait pourtant. La dévaluation du motif littéraire finit par épouser jusqu'à la dynamique qui parcourt l'œuvre de Michel Houellebecq : la dégradation de la figure de l'écrivain, qui faisait autrefois le sujet d'un développement romanesque, est progressivement remplacée par une déchéance qui fait elle office de situation initiale.

La nouvelle *La crème de la crème* offre un exemple particulièrement parlant puisque la dévalorisation de la figure de l'écrivain en constitue le sujet unique. Cette nouvelle s'ouvre sur les propos rancuniers que la femme de Paul tient envers son conjoint dont elle constate froidement la chute : « Il n'y avait pas très longtemps que ces mots lui venaient à la bouche à propos de Paul. Pauvre type. Depuis quelques mois, déjà. Dire qu'elle l'avait tellement admiré et ils en étaient là. Paul était devenu un pauvre type. » (p.2). Mais cette chute s'apparente désormais, comme chez Michel Houellebecq, à un simple propos liminaire puisque la période du succès, située hors du temps du récit, est déjà révolue (« Paul, lorsqu'elle l'avait connu, était un type brillant. », p.3) et la trajectoire corollaire immédiatement accomplie : « Il n'était pas encore connu quand ils s'étaient rencontrés, il n'avait rien écrit et c'était alors la crème de la crème, cet homme, beau, intelligent, bourré de talent et le succès n'avait pas tardé, un succès mérité, mais que restait-il de cet homme-là aujourd'hui. » (p.8). La nouvelle se résume alors à un renouvellement du doute dont le nouveau geste littéraire de Philippe Djian ne semble jamais devoir se défaire (« Les derniers livres qu'il avait écrits auraient dû la mettre sur la piste. Il avait beau jurer qu'il y mettait encore tout son coeur et toute son âme, son discours sonnait faux. La passion, l'énergie, la grâce l'avaient quitté », p.8-9) et résonne comme un énième appel à un jugement aussi sévère que masochiste : « Elle regrettait de ne pas lui avoir dit ce qu'elle pensait, à savoir qu'elle ne l'aurait jamais publié, de toute façon. Qu'il n'était plus au niveau de ce qu'il avait été. Qu'en plus d'être un compagnon déplorable, c'était un écrivain fini. » (p.17).

Cependant, c'est dans une autre nouvelle que cette dimension autocritique atteint son paroxysme : *Un écrivain à Shangai*, parue dans le cinquième numéro du magazine *Long cours*. La narration y épouse le point de vue du guide touristique... de Philippe Djian. Si la caricature de sa profession d'écrivain demeure légère (« Je retrouve l'écrivain assailli par un essaim de jeunes filles. Elles lui font signer des cahiers, des morceaux de papier, elles le prennent en photo, elles gloussent, elles se prennent avec lui. », p.56), la déception qu'engendre leurs rares interactions (« Quel choc. Quels purs délices, quels trésors de mystère et de délicatesse. Quel échange. », p.59) annonce bien une esthétique de l'érosion (« il se tourne vers un groupe occupé à tracer des caractères sur un sol de béton lisse [...] et qui ensuite considère joyeusement la qualité des œuvres produites jusqu'à leur complète évaporation. », p.59) ainsi qu'une volonté d'autodestruction (« Dans un mouvement de colère, l'écrivain piétine un instant sa propre image », p.60) bien plus préoccupantes.

Le travail d'effacement auquel entend se livrer l'œuvre est en effet indissociable du sabotage qui le prépare : Philippe Djian s'astreint à entacher les réussites de son œuvre afin de pouvoir y renoncer. Cette corruption littéraire est la conséquence attestée de l'intertextualité houellebecquienne : c'est donc naturellement qu'elle affecte en premier lieu la notion d'intertextualité justement.

II. 2) L'intertextualité

Le rapport à la filiation littéraire suit en effet le cheminement que la sous-partie précédente nous a servi à dévoiler ; dans la première partie de l'œuvre, l'intertextualité figurait une source d'inspiration accessible et apaisante que les narrateurs entendaient partager mais également la promesse d'une relation chaleureuse et enrichissante que Philippe Djian cherchait à établir avec ses propres lecteurs. Dans les récits qui suivront *Vers chez les blancs*, la mention des écrivains adulés revêtira une tout autre fonction puisqu'elle illustrera la déliquescence qui précède l'évanouissement : asservie au modèle houellebecquien, leur évocation sera alors indissociable d'une contingence dont la médiocrité serait profondément contemporaine.

On se souvient en effet du traitement pour le moins prosaïque que Michel Houellebecq, à travers ses personnages, réserve le plus souvent à la littérature dans ses romans. Nous limitant aux *Particules élémentaires*, paru avant *Vers chez les blancs*, on peut mentionner Michel, qui n'a jamais réussi à finir le moindre livre de Beckett, Janine, qui trouve Sartre plus laid que brillant, ou encore Bruno, qui lit Kafka en se masturbant dans les transports en commun. Les romans qui suivent *Vers chez les blancs* embrassent cette logique désacralisante : l'*Ulysse* de Joyce, élevé au rang de chef-d'œuvre dans *Lent Dehors* (Henri-John, qui conserve toujours le monologue de Molly sur lui, est capable d'en réciter des passages entiers), est réduit à désigner le club dans lequel se travestit le narrateur de *Chéri-Chéri* ; Hemingway, modèle du narrateur d'*Échine* (il adopte notamment sa cadence d'écriture quotidienne), prête son nom à un simple rond-point dans *Love Song* ; la référence à la marque de *La Lettre écarlate*, employée avec à-propos jusque dans *Vers chez les blancs* au sujet d'un mari trompé (« Il voulait lui coudre une lettre écarlate à même la peau. », p.293), est réactualisée dans les *Doggy Bags* sous la forme d'une vulgaire morsure, occasionnée non par une épouse mais par

la prostituée la plus malpropre de la ville, puis d'un comparatif peu flatteur dans le récent *À l'aube* (« Elle regardait cette histoire qui ressemblait à *The Scarlet Letter* en moins bien », p.162) ; et ainsi de suite.

Ces références sont également gagnées par la logique qui accompagne les différentes mentions explicites de Michel Houellebecq : devenues accablantes au sein d'une œuvre dont la valeur littéraire ne fait que décroître, elles tiennent lieu de parallèle dépréciatif au travail des personnages écrivains. Le constat de cette médiocrité nouvelle s'accompagne parfois de l'expression d'une honte douloureuse : le narrateur de *Chéri-Chéri* semble ainsi souffrir du déclassement qu'il subit et qu'il exprime en détournant le célèbre vers de William Ernest Henley (« Je ne suis pas le maître de mon destin, Robert, je ne suis pas le capitaine de mon âme. », p.168). Mais le plus souvent, elle traduit l'acceptation d'une absence d'ambition qui illustre parfaitement l'évolution du renoncement qu'induit l'intertextualité houellebecquienne. L'humilité vertueuse s'est muée en démission désinvolte comme le personnage principal de la pièce de théâtre *Lui* le résume parfaitement : « Inutile de nous raconter des blagues. Nous n'avons pas bâti de cathédrales, vous et moi, nous n'allons pas écrire *Guerre et Paix*... » (p.73). Rappelons que c'est bien dans *Vers chez les blancs* que nous avons situé l'apparition de cette subversion des mentions littéraires. S'il était possible d'en trouver les germes dans des romans antérieurs, comme dans *Sotos*, au détour d'un article consacré à l'unique personnage écrivain du roman par exemple (« Il est temps de choisir entre Vangraw et Faulkner, comme il faut choisir entre le beau et le laid, le durable et l'éphémère, le dur et le friable... », p.387-8), la dévaluation y était bien moins sévère, et conservait même une forme de familiarité tendre et amusée : « un de ces tabourets où Hemingway lui-même avait posé son cul » (p.230), « Oh, ce Jack ...! Et quel bel homme c'était, tu peux me croire ...! [...] alors je suis allée prévenir Lawrence, je l'ai averti que M. Ginsberg s'était enfermé dans les toilettes... [...] mais je ne serais pas descendue au sous-sol avec William Burroughs, ça je te le garantis ...! » (p.241-2).

Cette dévaluation se poursuit ainsi jusqu'à l'effacement final de la notion d'intertextualité, suivant donc la trajectoire que nous avons identifiée : c'est ce que nous allons rapidement démontrer en nous appuyant sur des exemples tirés de deux romans parmi les plus récents, *À l'aube* et *Marlène*. Comme contaminées par la désinvolture qui affecte tout discours littéraire en cette seconde partie d'œuvre, les citations s'y retrouvent gagnées par une approximation

qui les dessert : c'est notamment le cas dans *À l'aube*, où l'imprécision qui accompagne la récitation de vers transforme le discours poétique en un poncif niais (« Et puis ce poème de Cendrars me revient sans cesse en tête, « Quand tu aimes, il faut partir... » bla, bla, bla. », p.58). Les références habituelles s'en retrouvent affaiblies : dans *Marlène*, la fameuse maxime d'Hemingway prend des airs de mauvais slogan (« Plus on a à perdre, plus on est fort, dit-elle. J'ai vu ça écrit sur un mur. », p.206). Ces références finissent alors par disparaître, trop décontextualisées pour que leur lisibilité puisse être assurée ; dans la mesure où la cohérence et la dynamique de l'intertextualité reposent sur la capacité du lecteur à identifier ces références, c'est jusque dans les fondations de son principe même que la notion se retrouve fragilisée. Toujours dans *Marlène*, on peut par exemple se demander si le narrateur fait encore allusion à une scène de Brautigan que les récits précédents ont pourtant évoqué à plusieurs reprises : « Mais Nath l'avait appelé de bon matin alors qu'il venait de repérer des cheveux de Mona dans le bac à douche et les fixait d'un air contrarié. » (p.22).

Cette dernière occurrence illustre parfaitement notre propos : nous avons déjà croisé cet épisode littéraire au cours de notre étude de *Vers chez les blancs* (« Je n'étais pas d'excellente humeur. Comme Richard Brautigan, j'avais eu un problème avec des poils de femme dans ma salle de bains. Sauf que lui les cherchait, le cœur pétri d'amour, tandis que moi je les avais trouvés, emmêlés dans la grille d'évacuation de la douche, logés en paquets dans la bonde, engorgeant mes tuyaux », p.337-8). Si cette mention subissait alors déjà une première dégradation (en comparaison des précédentes mentions de Brautigan : dans le roman *Maudit manège* et le recueil *Crocodiles*, sa mort était notamment l'occasion d'un hommage fédérateur), son caractère explicite lui permettait cependant de conserver une clarté qui finit donc elle aussi par être mise à mal. Dans *Vers chez les blancs*, la notion d'intertextualité permettait ainsi au narrateur de formuler son incapacité à poétiser le monde ; dans *Marlène*, c'est l'absence d'intertextualité même qui renvoie à une impossible sublimation du réel. Nous avons souligné à plusieurs reprises au cours de notre étude de *Vers chez les blancs* la persistance de la narration interne, dont le discours était encore assimilable à celui de l'auteur, à endosser la responsabilité de ses échecs, notamment artistiques. Mais la dissociation narrative se creusant, les différentes faillites se retrouvent extériorisées : la société contemporaine et la trivialité qui s'y trouve de plus en plus fréquemment rattachée figurent alors un coupable de choix ; se faisant, un nouveau pan de singularité est sacrifié au profit du discours houellebecquien et de son adoption.

En effet, on se souvient de l'attachement profond qu'éprouvait Philippe Djian pour une modernité qu'il contribuait à esthétiser et légitimer et, à l'inverse, des travers que Michel Houellebecq impute à son époque : chez lui, c'est bien cette dernière qui rend inopérante l'établissement d'une filiation littéraire. Un manque de pertinence guette toute tentative de réactualisation d'une littérature classique devenue impropre à faciliter l'évolution dans une société qui l'a rendue inaudible et désuète. Pour reprendre le cas des *Particules élémentaires*, on peut par exemple songer à la mention d'Épicure par Annabelle, qu'elle trouve simplement « chiant ». Philippe Djian, qui s'attachait à transmettre à son lecteur la sagesse de philosophes et d'écrivains antiques dont il vantait les bénéfices concrets, finit par s'accorder avec Michel Houellebecq sur l'obsolescence de leur discours qu'il achève lui aussi de noyer dans un cadre contemporain au prosaïsme désespérant. Dans *Doggy Bags*, le narrateur externe s'interroge ainsi : « Pourquoi une femme se serait-elle intéressée au délicat problème du préservatif si c'était pour aller tricoter ou aller lire Ovide ou bien rincer une salade verte ? » (p.687). Certaines occurrences exposent-elles encore cette corruption qui estompe les spécificités originelles de l'œuvre ? Un peu plus loin dans le texte, c'est toujours le narrateur externe qui note que « Les oranges devenaient bleues » (p.793). Si ce constat ne peut manquer d'évoquer Paul Éluard et sa conception poétique du monde, c'est pourtant bien à une dégénérescence littérale, née de la corrosion, qu'il fait référence : cette corrosion se caractérise précisément par son origine extérieure ainsi que la banalité de cette extériorité puisqu'elle est ici uniquement causée par le froid ambiant.

Si le travail de Philippe Djian s'est toujours défini par une modernité fièrement revendiquée, l'adoption du discours houellebecquien mais également de ses modalités d'expression spécifiques ébranle donc la représentation d'une réalité que la filiation littéraire ne permet plus d'appréhender sereinement. L'accroissement de la porosité de l'œuvre à son contexte d'écriture (que celui-ci soit historique, économique, culturel ou encore social) va alors grandement contribuer à l'altération de la nature du renoncement que cette œuvre diffuse.

II. 3) Ultraréalisme et porosité

Philippe Djian a toujours intégré la dangerosité propre à l'époque dans laquelle il ancre délibérément ses récits : c'est ce dont témoigne notamment l'élaboration du sentiment de danger ambiant qui, dès les premières nouvelles, constituait une toile de fond immuable. Cependant, la transmission d'un renoncement fondé sur une sagesse philosophique antique et plus largement une fraternité artistique intemporelle permettait en définitive de triompher des risques et des angoisses auxquels la société confrontait régulièrement l'instance narrative ; celle-ci exposait alors son modèle au lecteur et partageait avec lui ses réussites, aussi modestes soient-elles. Si les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne, qui accentue la perméabilité au réel, sont multiples, toutes témoignent d'un rapprochement toujours plus marqué entre deux discours littéraires initialement contradictoires. C'est ce que nous allons maintenant observer en nous appuyant principalement sur trois romans qui figurent parmi les plus récents de Philippe Djian : *À l'aube*, *Les Inévitables* et *2030*.

Tout d'abord, cette fin d'œuvre entérine l'intégration d'un ultraréalisme extrêmement prononcé : paru en Septembre 2020, le roman *2030* mentionne déjà la période de « confinement » (p.176) qui lui était alors véritablement concomitante. Si nous y reviendrons plus en détails à la fin de cette sous-partie, il est déjà possible de noter une propension à l'insertion d'évènements historiques et sociaux négatifs voire mortifères : dans *Sans compter*, ultime parution à ce jour, une épidémie de « grippe », dont l'évocation entendue (« la grippe ») ne peut manquer (pour un lecteur de 2023 tout du moins) de renvoyer à la récente pandémie, se mêle également aux maux habituels (« Coton s'endort devant les informations, les ouragans, les tremblements de terre, l'étendue de la grippe, les morts », p.96) ; une intégration de l'actualité qui n'offre donc aucun réconfort, bien au contraire (« Un peu plus tôt, aux informations, je regardais un vieil homme qui tournait en rond devant les ruines encore fumantes de sa maison, à la suite d'un bombardement, mais c'est une piètre consolation de savoir qu'on n'est pas le seul. », p.167).

Cet ultraréalisme se révèle pétri de la médiocrité contemporaine que nous évoquons plus haut : c'est ce qui transparaît notamment de l'évolution du traitement accordé à l'incorporation des marques. Dans les premiers écrits, leur mention, qui demeurait ponctuelle et brève, relevait d'une simple volonté d'introduire la modernité dont l'auteur se réclamait ;

elles sont ultimement le sujet d'un développement aux ambitions plus contestables. Dans *Les Inéquitables*, la précision descriptive de la narration externe flirte avec le mauvais goût caractéristique des spots publicitaires : « une douche avec un gel Timbuktu aux senteurs africaines » (p.60). Cette intrusion du discours marchand, qui déteint littéralement sur la perception de l'extérieur (« un rouge Ferrari », p.66), débouche sur une caractérisation limitée, redondante et aseptisée : « au volant de sa P1800 vert cyprès » (p.62), « sa Volvo vert cyprès » (p.158). La multiplication du procédé et la répétition de certaines occurrences sont telles que le roman semble parfois répondre aux exigences d'un partenariat commercial : la marque « Perrier » y est mentionnée pas moins de quatre fois (aux pages 12, 77, 164 et 165) ; on la retrouvera également mise en avant dans le roman suivant, *Double Nelson*, qui fait lui aussi la part belle aux apartés commerciaux (« Le F75 avait beau compter parmi les tapis les plus silencieux du marché, avec son système d'amortisseurs actifs et sa surface de course à plusieurs épaisseurs », p.78, « Une publicité de la marque prétendait qu'un camion pouvait rouler dessus sans l'éventrer. » p.155).

Si ces différents constats peuvent sembler démesurément critiques, il convient de préciser que c'est l'œuvre elle-même qui les formule puisque l'instance narrative déplore régulièrement le triomphe de cette médiocrité moderne dans laquelle baigne son propre récit : faisant preuve d'une condescendance surprenante, aux antipodes de la bienveillance humaniste caractéristique des anciens narrateurs écrivains, elle multiplie alors les remarques méprisantes à l'égard de ses contemporains. Dans *Les Inéquitables* toujours, ces sarcasmes, qui constituent autant de lieux communs aussi vagues que consensuels, dérogent à l'ambition d'élévation salutaire que l'œuvre aspirait à offrir autrefois ; la platitude des poncifs qu'ils énoncent alimentent davantage la pauvreté intellectuelle de son temps qu'elle ne la dénonce : « la plupart des gens ne savaient pas conduire. Et ces mêmes gens votaient - et ensuite on s'étonnait. » (p.52), « et quand un imbécile attendait qu'un autre imbécile libère la place tout s'arrêtait, et c'était une chance, dans ce pays, que les gens ne soient pas armés. » (p.64), « Le taux de connards ne varie pas, malheureusement. » (p.72). La trivialité de ces railleries est telle qu'elle semble parfois parodique (« Ce pays, on sait pas où il va », p.149) ; mais engloutie dans cette litanie de platitudes, la dimension humoristique demeure incertaine : « La moitié de cette planète est folle, déclara-t-il. Les gens mangent trop de viande. Ça fait partie de l'effondrement. » (p.122). En revanche, il est manifeste qu'à tant s'attarder sur les défauts de la société actuelle, l'instance narrative ne livre qu'une vision partielle et déformée

de la réalité. Toujours dans *Les Inévitables*, la société semble perpétuellement sur le point de basculer dans une guerre civile aux contours indistincts et qui en définitive n'advient jamais : « Tout le quartier devait déjà se dresser dans son lit - certains, peut-être, devaient déjà chercher leurs armes. » (p.94). On retrouve ainsi non seulement le rapport faussement objectif, masqué par la rhétorique ultraréaliste, qu'entretient Michel Houellebecq avec le monde qui l'entoure mais également son alarmisme abusif que certaines occurrences reproduisent parfaitement comme ici dans *À l'aube* : « Une femme qui vit seule et sans arme, aujourd'hui, c'est pas pour dire, mais il faudrait lui faire un scanner du cerveau. » (p.57). Les conséquences de ce parti pris sont également similaires puisque c'est bien la conception houellebecquienne du renoncement qui se retrouve diffusée : « Tes parents avaient raison. Ils vont finir par tous nous tuer. Quand c'est pas les banques, c'est les laboratoires. Attends, ils vont bien trouver un truc à faire avec les déchets radioactifs, je leur fais confiance. » (p.53). L'instance narrative adopte même une posture similaire vis-à-vis de ce discours défaitiste et désabusé qu'elle traite comme une évidence telle qu'elle ne nécessite aucun développement : « Elle lisait les journaux tous les jours. Elle voyait bien le monde dans lequel elle vivait. » (p.127). La nature de l'expérience de la vie que Philippe Djian partage avec son lecteur a décidément bien changé.

Ultraréalisme naturellement pessimiste, envahissement publicitaire abrutissant, tonalité ironique grinçante, focalisation prétendument neutre... En cette fin d'œuvre, il semble qu'il ne demeure plus une caractéristique du discours houellebecquien qui n'ait été assimilée. Tandis que le déploiement de ce discours s'achève, le geste littéraire de Philippe Djian apparaît toujours plus équivoque et son évolution finit par répondre davantage à une forme de fatalité qu'à un choix délibéré : c'est ce qu'exprime notamment la modification du rôle des références culturelles non littéraires et du rapport à l'actualité artistique.

II. 4) Les références culturelles non littéraires

L'enjeu initial des références culturelles non littéraires, abondantes dès les premiers récits, était double : ces dernières favorisaient une proximité décomplexante avec le lecteur et témoignaient d'une appétence pour les nouvelles formes d'expressions et les progrès techniques attenants. C'est ce que nous avons notamment observé avec l'influence de la

composition cinématographique sur la structure des récits ainsi qu'un emploi de la musique propre aux films justement ; cette démarche demeure visible après *Vers chez les blancs* comme en attestent notamment les *Doggy Bags*. Fragmentés en six « saisons », ces récits se construisent selon un découpage caractéristique du format de la série : les changements de lieux ou de focalisation sont extrêmement brusques, les climax se multiplient... Chaque paragraphe correspond littéralement à une scène.

Mais à cette expérimentation novatrice va progressivement se substituer la simple mention de célébrités contemporaines le plus souvent issues des mondes de la musique ou du cinéma : ces dernières occupent en effet une place toujours moins centrale dans les récits (si Madonna est au cœur de l'intrigue de *Vers chez les blancs*, Brad Pitt n'est plus qu'une vague connaissance dans *Love Song*, et ainsi de suite). L'abandon de la mention passionnée des écrivains se redouble donc d'une prolifération de stars internationales toujours plus lointaines ; de l'ambition formelle avant-gardiste ne demeure plus que la reconnaissance aisée et détachée de personnalités hétéroclites. Cette conséquence de la porosité nouvelle de l'œuvre demeurerait pourtant critiquée dans un premier temps et ce notamment dans le roman *Ça, c'est un baiser* qui suit immédiatement *Vers chez les blancs* : le geste littéraire de Philippe Djian était alors encore aisément déchiffrable puisque l'emprunt des procédés houellebecquiens (dont la mention de stars internationales a toujours fait partie) aboutissait à leur condamnation manifeste. Le narrateur de ce roman exprime par exemple à plusieurs reprises sa consternation vis-à-vis de cette nouvelle influence internationale à connotation fortement américaine : « Paula nous préparait des drinks à la cuisine. [...] Des drinks. Elle avait dit : « Je prépare des drinks. » Des drinks. En écoutant Eminem. » (p.55). Si nous aurons l'occasion de détailler l'évolution de l'usage des anglicismes dans l'œuvre, il est déjà possible de noter un premier glissement : les termes empruntés à la culture rock anglophone ont laissé place à ceux d'un américanisme mondain que le narrateur ne mentionne qu'en vue de les dénigrer. Un peu plus loin dans le roman, il insère Mick Jagger au sein d'une énumération clairement ironique afin de caricaturer l'existence lisse d'un couple de personnages : « Ils versaient de l'argent pour construire une école au Tibet. Ils avaient rencontré Mick Jagger à une soirée. » (p.131-2).

Ce second degré sera plus difficilement discernable par la suite, comme dans *Doggy Bags* (« Ça me semble une bonne preuve. Si elle a fonctionné avec Michael Douglas... », p.677), puis la mise à distance s'estompera progressivement : dans *Love Song*, côtoyer Brad Pitt constitue ainsi un motif de fierté pour le personnage principal. La problématique de la lisibilité est alors double : d'un côté, elle est celle d'un geste littéraire qui, arrivé à son terme, semble ne plus pouvoir être assurément distingué de celui qu'il avait pour ambition première de critiquer ; de l'autre, elle est celle d'un procédé d'écriture qui, en faisant le choix d'intégrer d'innombrables références dont la médiocrité est constamment rappelée, risque de rendre incertaine la compréhension même de certains énoncés. Le procédé se développe en effet de façon exponentielle, jusqu'à la surabondance. Pour illustrer cette dernière mais également justifier la remise en question de la valeur du procédé, citons les *Doggy Bags* dont le narrateur externe se livre à l'énumération fastidieuse et sans doute dispensable des stars ayant couché avec l'actrice Bianca Jagger : « des hommes tels que Mick Jagger, David Bowie, Michael Caine, Bjorn Borg, Warren Beatty. Et peut-être même bien Steve McQueen » (p.713). Un peu plus loin dans le texte (p.746), un paragraphe entier ne contiendra pas moins de trois références musicales par phrase ! La place accordée à la musique cristallise ce glissement d'une démarche artistique singulière au bouillon de culture impersonnel : dans le récent *Marlène*, les extraits précis qui participaient à l'élaboration d'une atmosphère en harmonie avec l'action ont laissé place à un fond sonore indéterminé et désagréable (« la musique n'était pas fameuse », p.24 et 40, « la musique abominable », p.142).

Précisons que nos deux auteurs s'interrogent sur cette potentielle illisibilité future d'une œuvre aussi poreuse que les leurs à leur contexte d'écriture et ses divers courants éphémères. Michel Houellebecq évoque cette question dans ses échanges épistolaires avec Bernard-Henri Levy, publiés dans *Ennemis Publics* : « Eh bien voilà. Toute la différence entre bons et mauvais livres. Et toute la question qu'il faut se poser, à propos d'un écrivain quel qu'il soit, quand on se passionne, comme vous et moi, pour la machine littéraire, ses « abîmes », ses « chaos » et le complexe de forces qui lui permet de ne pas « implorer » : qu'est ce qui est vivant dans ce qu'on écrit ? qu'est ce qui est mort ? quels sont, dans un texte donné, les mots qui sont déjà morts, ceux qui sont en train de mourir, ceux qui vivent encore mais pour combien de temps, les mots fantômes, les spectres de mots ? » (p.250). On remarque cependant que son interrogation demeure générale, détachée, intemporelle ; celle de Philippe Djian est bien plus concrète et autocentrée. Dans l'entretien *Entre nous soit dit*, aux

différentes questions que Jean-Louis Ezine lui adresse à ce sujet (« Vous courez donc le risque de disparaître tout à fait en tant qu'écrivain [...]. Ou de vous retrouver au cimetière des illisibles, comme tant d'autres qui étaient tellement de leur époque. [...] Une fois disparu, vous serez peut-être inintelligible ? »), l'écrivain répond invariablement : « Ce n'est pas impossible. » (p.28). Les derniers romans, dont les références toujours plus contemporaines et hétéroclites s'accompagnent d'une absence totale d'explicitation, ne peuvent manquer de soulever ce débat : applications de paris sportifs dans *Les Inévitables*, jeux vidéo de niche dans *À l'aube* (« Il me doit une revanche sur *Ultimate Marvel*. » p.42)... Ces mentions acquièrent même une dimension autarcique, ne se définissant plus que les unes par rapport aux autres. Toujours dans *À l'aube* : « C'est *Vikings*. C'est pas *Game of Thrones*. » (p.141).

L'ouverture à l'intertextualité houellebecquienne affecte donc le rapport entretenu avec les références non littéraires : ce rapport se retrouve lui aussi gagné par un mouvement de dégradation qui précède l'effacement (ici, cet effacement n'est pas celui du procédé mais bien de sa singularité initiale). Nous allons maintenant nous attarder plus longuement sur l'évolution de l'influence cinématographique dans l'œuvre : cette évolution, qui implique une nouvelle approche de la notion de fatalité, symbolise le trouble qui gagne le geste littéraire alors que celui-ci approche de sa conclusion.

Notons d'abord que les références cinématographiques connaissent le même sort que celui réservé aux références littéraires et plus largement à l'ensemble des références culturelles de l'œuvre : elles se retrouvent notamment gagnées par l'approximation caractéristique des derniers romans, comme *Les Inévitables* (« Marc resta sans voix un moment, ne pouvant s'empêcher de penser au truc que Jack Nicholson avait sur le nez dans *Chinatown*. », p.62) ou *À l'aube* (« une sorte de sosie de Paul Newman », p.13). L'instance narrative souligne également régulièrement leur médiocrité constitutive, ici toujours dans *À l'aube* : « L'avantage, avec *La Planète des singes*, tenait dans la rareté des dialogues. On pouvait regarder sans voir et penser à autre chose » (p.189). Si les principes de composition propres au cinéma inspirent toujours les récits, ces derniers témoignent surtout d'un essoufflement de cette inspiration. Dans *2030*, le septième art constitue un véritable prisme à travers lequel la narration mais également les différents personnages observent et décrivent le monde qui les entoure (« en examinant le décor alentour », p.86, « un décor d'orage », p.133, « en arrière-plan. », p.139) ainsi que les différents événements qui leur adviennent (« cette scène [...] il se

la repassait. », p.14, « comme dans un film muet », p.123, « la scène lui semblait incongrue », p.179) ; mais cette esthétique marquée s'accompagne également de l'expression explicite d'une redondance : « La même scène s'était déroulée cinq ans plus tôt » (p.124), « Encore une scène qu'il avait vécue de nombreuses fois » (p.204-5).

On retrouve donc aussi bien l'idée d'une perte d'originalité que le caractère regrettable de cette perte : dans *Les Inévitables*, l'imaginaire filmique (« en arrière-plan », p.36, « ce tendre épisode », p.105, « comme dans un film », p.112), toujours rattaché à une forme de répétition (« Imagine ce qu'elle se prend en pleine figure, le film qu'elle se repasse. », p.30, « Diana observait la scène [...]. Elle ne savait plus combien de fois il s'était battu pour elle. », p.79), est fréquemment empreint d'une négativité nouvelle (« Le pire film d'horreur qu'il pouvait imaginer. », p.37, « la pénible séquence », p.112) voire d'une forme d'immoralité artistique (« cette infernale tuerie, un type avait filmé la scène où l'on voyait Diana couverte de sang, pendant que Patrick rendait l'âme [...], et le type avait eu un prix pour avoir filmé », p.36). La crédibilité du récit s'en retrouve fragilisée : « des histoires telles qu'on en voit dans les films » (p.53). Les personnages figurent alors autant de mauvais acteurs dont le jeu discordant épouse ou reflète la pauvreté intellectuelle environnante : « Quel acteur de merde il aurait fait. » (p.74), « Et ils ont pensé quoi de ton numéro. » (p.110), « Quel comédien. Il me dégoûte. » (p.115). Surtout, ces personnages manifestent un détachement nouveau à l'égard des récits auxquels ils prennent part (« Il ne savait pas comment il faisait [...] pour tenir de tels propos. C'était comme un dédoublement. », p.150) et dans lesquels ils ne s'investissent plus qu'au prix d'importants efforts (« il joua la scène pour de bon. », p.83).

En définitive, cette nouvelle approche de la culture et de la composition cinématographiques modifie la perception de la notion de fatalité dans l'œuvre : l'acceptation apaisée de la condition humaine laisse place à la représentation angoissante d'une existence se déroulant suivant le fil d'un mauvais script. Une déshumanisation gagne les derniers personnages : dans le roman *À l'aube*, leur jeu d'acteur confine au robotique (« De toutes les répliques qui défilaient dans son esprit », p.16) ; une énumération binaire de leurs caractéristiques génériques et tonales les définit (« Marlon était dans le registre du halètement erratique et Ann-Margaret plutôt dans celui du rôle cotonneux. », p.73) ; leur participation à la trame du roman est empruntée, inadéquate (« elle n'était pas dans le décor. », p.62). Le déroulement du

récit entérine sa nature de cliché (« il est parti sans m'adresser un seul regard, le moindre signe, et là, pour moi, le film s'arrête. Il me tourne le dos, c'est ma dernière image de lui. », p.131) et finit d'échapper à ses protagonistes devenus les spectateurs amorphes d'une destinée qui n'a jamais semblé aussi fictive (« le décor défilait sous ses yeux. », p.184).

L'observation des différentes conséquences de l'intertextualité houellebecquienne dans l'œuvre de Philippe Djian mène donc à un double constat : la confirmation du mouvement de dégradation qui précède l'effacement des ultimes manifestations de la subjectivité originelle mais également la fragilisation du geste littéraire que ce mouvement occasionne. Alors qu'elle suit pourtant un déroulement théorisé avec assurance dans *Vers chez les blancs*, la redéfinition de la démarche artistique apparaît progressivement davantage subie que revendiquée ; de plus, la perméabilité toujours accrue à un réel dont la médiocrité est sans cesse rappelée complexifie encore la lecture de l'ensemble. Conscient de la dangereuse aporie que constituerait pour son œuvre l'impossible distinction entre la part de médiocrité volontairement assimilée et celle qui, de fait, charpente les nouveaux récits, l'auteur va alors réactualiser le pacte de lecture sur lequel il a toujours fondé la réussite de son travail littéraire : si le lecteur participait déjà à la construction de l'œuvre, il est désormais appelé à en devenir l'unique garant ; c'est à lui que revient d'attester la valeur, la viabilité et la légitimité de cette dernière.

C'est donc logiquement dans le roman *Ça, c'est un baiser*, dont la parution suit immédiatement celle de *Vers chez les blancs*, que l'écrivain va entamer la formation de son nouveau lecteur idéal : il s'agit pour lui d'assurer l'interprétation de son second geste littéraire avant de sceller son déploiement. Dans cette troisième partie, nous expliciterons les modalités de cette formation et nous interrogerons sur la nature et les conséquences de la nouvelle relation qu'elle induit : si cette dernière semble attester d'une permanence de l'exigence et de l'ambition chez Philippe Djian, suffit-elle pour autant à dissiper tout risque d'illisibilité ?

III) Ça, c'est un lecteur

« The readiness is all »

William Shakespeare, *Hamlet* (Acte V scène 2)

Au cours de ses entretiens, Philippe Djian a eu l'occasion de préciser à plusieurs reprises sa conception du lecteur : il y explicite notamment la confiance qu'il lui accorde, l'estime qu'il lui porte et l'importance du rôle qu'il lui confie. Dans *Au plus près*, lorsque Catherine Moreau lui demande « Est-ce qu'un auteur n'éprouve pas finalement toujours le besoin d'expliquer, de justifier ? », l'écrivain répond : « Si, on éprouve toujours un peu ce besoin ; mais je pense que c'est une espèce de malformation ou de perversité de l'écriture. C'est-à-dire qu'au départ, on n'a pas besoin d'expliquer, puis tout doucement, oui... Mais je pense que c'est une faiblesse. Expliquer son travail, ça voudrait dire qu'il n'est pas assez fort, qu'il faut venir à son aide. C'est donc une faiblesse » (p.16). On note ici la réticence à une trop grande explicitation du geste littéraire : cette réticence présuppose donc une lecture autonome et compétente. Toujours dans *Au plus près*, l'auteur affirme également la dimension collaborative de son œuvre : « Mon lectorat, je ne le connais pas. [...] Ce n'est pas quelque chose qui m'importe vraiment, mon lectorat. Mes lecteurs, ce sont les protagonistes de mes histoires, en fait. » (p.55). Dans l'essai qu'elle lui consacre (*Plans approchés*), Catherine Moreau propose plusieurs études concrètes de cette écriture participative : « Il est intéressant de voir que les sujets parlants, ainsi que le lecteur, disposent d'indices leur permettant d'extraire un sens qu'ils croient correct. Pour les sujets parlants et les personnages présents, il s'agit là d'indices contextuels [...] doublés d'indices paratextuels (la mimique gestuelle de Thomas, à effet clownesque). Le lecteur, lui, a droit à un indice cotextuel (« a ironisé Thomas ») » (p.84).

Mais Philippe Djian intègre également la part de tension inhérente à la cocréation. Alors que Catherine Flohic l'interroge sur son rapport au lecteur (*Philippe Djian revisité*), il déclare : « Je ne sais pas très bien l'exprimer. Vous voyez, ce qui fait que l'on peut avoir de l'estime pour un adversaire, ou un partenaire. » (p.39). Il semble notamment redouter une forme d'épuisement de la relation qui se traduirait par un désintérêt progressif pour son travail ;

dans *Entre nous soit dit*, il avoue ainsi à Jean-Louis Ezine sa crainte d'un délaissement qui s'apparente à une rupture amoureuse : « un lien étrange unit l'écrivain à son lecteur. Il se crée entre eux une terrible intimité, voyez-vous. Inutile de se le cacher. Entre eux deux, des choses se sont passées dans le noir le plus complet [...] même un lecteur enthousiaste peut finir par se lasser » (p.172-3). C'est cette crainte que matérialisent précisément des nouvelles comme *La crème de la crème* que nous évoquions au cours de notre partie précédente : n'éprouvant plus la moindre admiration pour le travail d'écriture de son mari, la femme de Paul finit par souhaiter leur séparation (« M'occuper de toi n'est plus possible, dit-elle. Ça n'aurait aucun sens. Te soutenir, t'écouter, te valoriser, te défendre, et cetera. », p.16). Il va donc s'agir de donner un second souffle à cette union littéraire sous peine de la voir gagnée par cet épuisement tant redouté que ne pourra manquer de favoriser la nouvelle trajectoire prise par l'œuvre : c'est dans ce contexte que nous situons la parution et notre étude de *Ça, c'est un baiser*.

Paradoxalement, ce roman est pourtant pétri d'un fatalisme séculaire remis au goût du jour. La narration y réactualise en effet l'expression tragique classique et la modernité des nouvelles images ne fait que confirmer la pertinence intemporelle des anciennes : Nathan profite ainsi d'une course-poursuite en voiture pour intégrer une vision neuve et moderne de la destinée (« Entraînant Paul Brennan à ma suite, le prenant en remorque, pour ainsi dire, au moyen d'un fil invisible dont il n'aurait pu se défaire et que rien ne pouvait briser. ») au sein d'une expression bien plus traditionnelle et convenue (« Ensuite, quand on revoit l'enchaînement des événements, on ne peut s'empêcher de penser que nous sommes parfois les jouets de mécaniques supérieures que nous ne pouvons entrevoir et admirer sans avoir la moindre chance de les comprendre. [...] C'est comme ça. », p.243). *Ça, c'est un baiser* est ainsi le récit d'un échec, celui d'une posture d'infiltré solitaire, auquel conduit inexorablement le déroulement du récit et qu'illustre la tournure que prend l'enquête menée par les deux narrateurs internes dont les récits se croisent : Nathan et Marie-Jo sont deux policiers chargés d'élucider le meurtre de la fille d'un milliardaire, Paul Brennan, et c'est justement parce que cette enquête est menée de façon individuelle qu'elle s'enlise. Nous allons maintenant proposer une lecture de ce récit afin d'éclairer le geste de Philippe Djian, rappeler sa principale limite, à savoir son illisibilité, et repérer l'alternative offerte par l'écrivain pour dépasser son aporie.

Notons tout d'abord que la trajectoire de Nathan épouse parfaitement celle que nous avons dégagée au sujet de notre auteur : en surface, il semble en effet participer à la médiocrité d'un système qu'il protège (la police cherche à mater une révolte qui gronde tout au long du récit). On retrouve alors une caractérisation qui confirme aussi bien l'adoption du renoncement houellebecquien que d'une médiocrité intellectuelle et morale : « Chris me reprochant pêle-mêle mon manque d'engagement, mon égoïsme, mon ignorance, mon appartenance aux forces de l'ordre scélérates, mon à-plat-ventrisme, mon je-m'en-foutisme, [...] ma superficialité et mon défaitisme » (p.212). Pourtant, le lecteur finit par apprendre que Nathan participe justement à la révolution en tant qu'infiltré de longue date : « Mais José, mon heure approche, ai-je ajouté. Et certains, ici, devront bientôt réviser leur jugement. Rappelle-toi ce que je te dis. » (p.310). Mais en définitive, cette révolution échoue en toute fin de roman : la police submerge notamment les rebelles grâce à l'emploi d'une armée de clones dénués d'âme et de conscience. Le geste subversif se retrouve donc étouffé par une duplication nocive : le parallèle avec l'influence néfaste de l'intertextualité houellebecquienne, qui noie la singularité originelle de l'œuvre dans laquelle elle s'impose, nous paraît pertinent.

De dépit, Nathan finit par tuer Paul Brennen, érigé en symbole du capitalisme mondialisé et déshumanisé ; un sursaut désespéré que le dénouement de l'intrigue invalide puisque la situation demeure inchangée. L'excipit est en effet l'occasion pour Nathan de dresser un ultime bilan au pessimisme consommé : toute opposition, tout investissement, toute ambition sont vains au sein d'une société qui semble avoir définitivement abdicqué. L'intégration du discours houellebecquien paraît achevée : « Une semaine plus tard, je constatais une chose : le monde était débarrassé de Paul Brennen, mais ça ne se sentait pas. Autant le dire franchement. Il semblait que tout le monde s'en fichait. Cela ne signifiait pas que je regrettais mon geste. Ni que j'en attendais des miracles. Mais j'avais le sentiment que lorsque certaines choses devaient être faites et qu'elles sont faites, tout le monde devrait aller mieux. Au moins devrait-on y voir plus clair. » (p.429). Il est d'ailleurs intéressant de souligner que si Nathan n'est pas parvenu à inverser le cours des choses, c'est principalement parce qu'il a renié sa valeur cardinale, à savoir la Loi (« Rien ni personne n'est au-dessus de la Loi. Ne l'oublions pas. Et la Loi, c'était moi. Il n'y avait rien au-dessus de moi. », p.138) : le caractère problématique du fléchissement de la subjectivité est ainsi de nouveau rappelé. Indiquons enfin que l'enquête de ce second meurtre échoue également puisqu'il passe pour un « décès accidentel » ; la responsabilité en incombe de nouveau aux enquêteurs : « L'enquête à propos

de la mort de Paul Brennen avait été confiée à des types qui n'auraient pas reconnu leur mère sur un site porno ou durant une soirée en famille » (p.430).

La mise en abyme se clôt sur ce dernier constat : la faillite généralisée que ce roman dépeint est à la fois celle d'une volonté esseulée et d'une interprétation défailante. Mais avant d'observer la redéfinition du lecteur idéal (et de la relation entretenue avec lui) dans *Ça, c'est un baiser*, il convient de préciser que les prémices de cette redéfinition sont antérieures à *Vers chez les blancs* et par conséquent à l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne : c'est en nous appuyant sur une rapide lecture de *Sainte-Bob* que nous observerons les modalités de cette redéfinition avant de revenir à *Ça, c'est un baiser* pour attester d'une urgence grandissante.

III. 1) Les prémices : *Sainte-Bob*

Rappelons d'abord la place de *Sainte-Bob* dans l'œuvre de Philippe Djian : dans une trilogie désertée par la littérature en tant que sujet, elle marque le grand retour de cette dernière (le narrateur interne de ce troisième tome se révèle être l'écrivain des deux précédents). Notons déjà que l'on y retrouve les nombreuses stratégies que les narrateurs des premiers récits déployaient en vue de tisser une relation familière et complice avec leur lecteur : les adresses à ce dernier sont indénombrables et le recours régulier à la première personne du pluriel permet également de l'associer avec naturel aux diverses pensées, volontés et opinions de l'instance narrative (« mon oreille était encore chaude et dépitée par les dernières paroles de Jackie, espérons-le dictées sous le coup d'une mauvaise humeur passagère », p.79).

Afin de s'assurer de sa bienveillance, le lecteur est érigé en témoin privilégié des déboires du narrateur, notamment lorsque ceux-ci revêtent un caractère injuste : « Le jour où je l'avais interrogée sur les raisons *profondes* qu'elle avait de me quitter, elle n'en a rien su non plus. Ce qui ne l'empêchait pas d'agir, remarquez bien. » (p.119). Sa présence est même explicitement convoquée lors des commentaires des divers rebondissements du récit ; une compassion amicale est toujours attendue de lui alors que l'oralité familière de ces apartés renforce le sentiment de complicité : « Dites, les gars, quel aplomb ! [...] Quelques mois avant que Victor me l'enlève, vous ne m'auriez pas reconnu. Je parie que vous m'auriez

trouvé sympathique. » (p.128). Ces apartés peuvent également prendre la forme de parenthèses dont la dimension humoristique relève bien d'une connivence que partagent deux comparses : « Voyons... Serait-ce dans vos intentions ? (Nous aurions aimé voir ta tête, ma jolie !) (p.105). Le dialogue fictif ainsi établi présuppose toujours un acquiescement compréhensif : « Et vous l'entendiez se plaindre ? Non. Rien du tout. » (p.256). C'est de cette façon que l'instance narrative instaure son lecteur en figure d'autorité compétente : mis sur un pied d'égalité au détour de remarques englobantes (« Elle n'était pas plus égoïste que vous et moi, [...] et ses défauts valaient bien les miens ou les vôtres. », p.215), il est invité à juger le narrateur et surtout à le critiquer si nécessaire. Au moment d'évoquer la dégradation qui l'affecte progressivement, l'instance narrative anticipe cette fois une réponse bien moins consensuelle ; se faisant, elle incite à une lecture critique : « Comment me trouvez-vous, deux années plus tard ? Vieilli, imbuvable, cynique, ignoble, navrant, malfaisant, cynique ? Vraiment ? Vous ne m'épargnez pas beaucoup dites-moi... » (p.153).

On assiste à une mutation de la relation que les ultimes narrateurs internes de l'œuvre entendent entretenir avec leur lecteur : la recherche de la complicité ne sert plus uniquement le partage d'un discours singulier (le renoncement positif propre à Philippe Djian) ; il prépare désormais la critique d'une évolution, celle qu'induit le triomphe d'une vision du monde qui dépasse les frontières originelles de son expression (le renoncement négatif caractéristique de Michel Houellebecq). Si le lecteur a toujours été mis au centre de l'œuvre de Philippe Djian, il en est bien désormais l'unique garant. L'ambition est alors double : convier ce lecteur à une interprétation critique qui assurerait la réhabilitation de la seconde partie de l'œuvre sans que cette interprétation ne soit exagérément suggérée sous peine d'affaiblir le geste littéraire (comme l'évoquait l'auteur en entretien). Afin d'entériner ces nouvelles attentes et exigences, un récit fera office d'inattendu roman d'apprentissage : nous allons maintenant pouvoir reprendre notre lecture de *Ça, c'est un baiser*.

III. 2) Former le lecteur expert : *Ça, c'est un baiser*

Nous avons conclu l'introduction de cette troisième partie sur le constat d'échec généralisé qui naissait du double insuccès suivant les tentatives d'élucidation de deux meurtres. Pourtant, le récit propose une seconde lecture, uniquement offerte au lecteur, celui-ci ayant accès aux points de vue respectifs des policiers Nathan et Marie-Jo. Grâce à cette vision d'ensemble, il est alors en mesure de démêler les deux intrigues principales que les deux narrateurs internes se révèlent eux incapables de dénouer à temps : une lecture attentive permet en effet de résoudre l'intrigue policière mais également l'intrigue amoureuse avant leurs sombres épilogues respectifs. En accord avec la structure de roman policier dans laquelle elle s'inscrit, cette double résolution s'appuie sur un certain nombre d'indices que nous allons expliciter dès à présent.

Le lecteur est d'abord confronté à un certain nombre d'occurrences que seule une connaissance de l'ensemble des événements du récit (connaissance que les deux narrateurs internes ne possèdent donc pas) permet de clarifier. Il voit alors les craintes de Marie-Jo (à ce moment du récit et bien qu'elle présente déjà la fin de leur relation, celle-ci est encore l'amante de Nathan) confirmées par plusieurs occurrences à l'ironie cruelle : il sait que Nathan héberge réellement Paula, en dépit de l'apparent second degré que Nathan emploie pour répondre à Marie-Jo (« -Elle habite chez lui ? -Elle n'habite pas chez moi, ça c'est sûr. », p.166) ; il sait également que les premières inquiétudes de Marie-Jo ne sont pas aussi injustifiées que celle-ci ne le pense puisque Nathan a déjà formulé son attirance pour Paula au moment où ces inquiétudes sont exprimées (« Ce soudain appétit de Nathan. J'aurais sans doute dû m'en réjouir. Au lieu de quoi je m'en inquiétais. Pas compliquée, comme fille. », p.285). La dimension dramatique de cette ironie cruelle redouble alors que Nathan se persuade que Marie-Jo l'a attendu pour inspecter l'appartement de leur principal suspect ; à ce moment du récit, le lecteur sait non seulement qu'elle s'y est déjà rendu mais également qu'elle y est séquestrée après avoir été passée à tabac : « La connaissant, j'étais étonné qu'elle n'ait pas encore visité l'appartement de Ramon. Elle en était capable. Mais par chance, il lui restait une étincelle de raison et elle avait préféré m'en parler avant de se lancer dans une bêtise qui aurait pu lui attirer des ennuis. » (p.306).

Au fil de ces déroulements parallèles et implacables, les indices permettant une seconde lecture se complexifient : de références à des propos explicites, ils prennent progressivement la forme de renvois discrets à des termes ou expressions déjà employées plus tôt dans le texte par l'autre narrateur. Complexée par son poids, Marie-Jo se compare par exemple à un « sac de pommes de terre » (p.327), image précisément choisie par Nathan un peu plus tôt lorsque celui-ci déclarait à un autre personnage que Marie-Jo l'exciterait même si elle portait... « un sac de pommes de terre » : alors que le manque de confiance en soi de Marie-Jo va précipiter la rupture amoureuse des deux narrateurs, le lecteur attentif peut saisir toute la cruauté d'un échec principalement causé par une absence de communication. Mais surtout, Nathan note que Chris, une collègue qui se révélera être complice de l'enlèvement de Marie-Jo, « a haussé les épaules. D'environ vingt de centimètres. » (p.351) lorsque sa fiabilité était remise en question : l'expression avait déjà été employée (au centimètre près) par Marie-Jo à propos de Franck, le dernier des trois ravisseurs (avec Chris, donc, et Ramon, évoqué un peu plus haut), peu de temps avant que le lecteur n'apprenne que ce dernier mentait au moment où il effectuait ce geste.

Le roman assert donc la nécessité d'une lecture experte, distanciée et interprétative, fondée sur une confiance en l'auteur et construite sur un faisceau d'indices linguistiques et de renvois narratifs, afin de déjouer le sentiment de fatalité qui naît d'une vision partielle de l'ensemble ; si le parallèle avec le geste de Philippe Djian peut sembler abusif, une dernière occurrence achève de le légitimer. Peu avant l'excipit, Nathan s'équipe de « lunettes de vision nocturne » au moment de pénétrer dans l'immeuble où Marie-Jo se trouve séquestrée ; le spectacle qui s'impose alors à lui ne peut manquer d'évoquer la dégradation qui affecte progressivement l'œuvre : « À présent je voyais tout en vert. Un vert lugubre, luminescent. Mais parfait, au regard de mon état d'esprit général. Au regard de ma débâcle existentielle. Soyons objectifs. Un verdâtre absolument parfait. Un univers pourrissant, mou et humide. Des cascades lamentables, des effondrements silencieux, des lueurs faiblardes, des figures livides, spectrales. Mon élément. Soyons clairs. » (p.367-8). On note que le lecteur est associé à cette ultime découverte par le biais d'un nouveau dialogue fictif : « J'aurais dit un seau en fer. Je n'aurais pas pensé à un seau à charbon, mais maintenant que vous le dites, vous avez raison. » (p.371). Indiquons enfin que dans son essai *Plans Rapprochés* et avant même la parution de *Ça, c'est un baiser*, Catherine Moreau associe elle aussi le lecteur de Philippe Djian à un enquêteur : « Le silence parlé [...] et le silence tu [...], laissé, comme en

suspension, au bon plaisir et à la complicité du lecteur-décodeur. [...] Cependant, ces vides ne vont pas le rester, grâce à la présence active du lecteur, qui va découvrir comment le mot suivi de points de suspension creuse une réserve de sens [...] et passe la parole au lecteur supposé capable de combler tout seul le vide suggestif. Car, parmi les silences qu'installe Djian dans le texte, certains sont particulièrement difficiles à repérer. Ne se signalant pas d'eux-mêmes par un développement narratif explicite ou une graphie indicatrice, ceux-ci réclament de la part du lecteur une activité accrue, en matière de repérage et décodage. » (p.60-9).

Afin d'assurer la pérennité de son œuvre, Philippe Djian redéfinit donc le rôle de son lecteur ; mais cette redéfinition peut-elle échapper au mouvement de dégradation qui se propage et s'accroît à chaque nouvelle publication ? Des romans comme *Vengeances* dessinent rapidement une possible inflexion de la relation littéraire idéale que l'auteur a plus que jamais mis au centre de la réussite de son œuvre : « Et me laissai embarquer avec joie par un de ces collectionneurs ignares qui venait de me prendre par le bras - qui achetait régulièrement mon travail mais pour de mauvaises raisons - [...]. Et c'était une vraie douleur pour moi qu'il appréciait cette part intime que j'exposais, c'était physiquement désagréable. Je reviens vers elle et lui annonçait que je n'en pouvais plus, que je partais. » (p.105). Alors que la dissociation progressive menace cette nouvelle relation littéraire idéale, la lecture experte, nécessaire à la compréhension de la démarche artistique, risque alors paradoxalement de se réduire à la facilitation du constat d'un appauvrissement créatif.

III. 3) De la cohérence à la redondance : itinéraire d'un essoufflement

Dans son entretien *Au plus près*, Catherine Moreau repère plusieurs motifs narratifs communs à l'ensemble des récits de Philippe Djian : « Outre le symbolisme des éléments naturels, on trouve aussi dans votre œuvre des motifs narratifs récurrents, les balles, les ficelles, les nœuds... mais aussi la douleur et notamment la morsure « masochiste », celle que vos personnages s'infligent... » (p.35). De la première nouvelle au dernier roman, un ensemble de thématiques et d'images mais également de termes et d'expressions assurent en effet une cohérence remarquable à l'ensemble d'une œuvre littéraire extrêmement dense : nous allons maintenant proposer un rapide relevé de ces divers éléments ; bien que non exhaustif, ce

relevé nous permettra de réaffirmer la validité de cette homogénéité (depuis l'entretien de Catherine Moreau, pas moins de plusieurs dizaines de récits sont parus).

Notons d'abord l'emploi systématique de termes suffisamment inusuels pour être remarqués : noms communs (« zombie »), verbes (« glouglouter »), adjectifs (« épatant »), expressions (« tomber à genoux »)... Ceux-ci parcourent aussi bien l'écriture que la parole de l'auteur : le verbe « zigzaguer », présent dans l'ensemble des romans, est par exemple employé par Philippe Djian lui-même dans l'entretien *Entre nous soit dit* (p.66). Les romans *Sainte-Bob* et *Marlène*, dont les parutions respectives sont séparées de plus de vingt ans, se retrouvent ainsi traversés d'échos linguistiques (l'expression « no man's land » est employée à plusieurs reprises dans les deux livres) qui se déclinent en figures de style communes (comme la métaphore du vaisseau qui sombre pour décrire le couple qui se délite). De même, un nombre relativement réduit de prénoms est attribué aux différents personnages de l'œuvre : les Marc, Victor, Edith ou encore Patrick peuplent ainsi une véritable cosmogonie aux figures clairement identifiables : à titre d'exemple, les Marc sont autant de frères aînés (*Criminels*, *Ça, c'est un baiser*, *Les Inéquitables* ou encore *Doggy Bags*) que les Edith de femmes aimées (*Vers chez les blancs*, *Double Nelson* ou encore... *Doggy Bags*).

Dans notre première étude, nous mentionnions également déjà l'importance de l'emploi d'images aisément identifiables dans l'élaboration de la singularité de l'œuvre : le symbole du serpent et ses innombrables déclinaisons, les métaphores culinaires hyperboliques, les comparaisons régulières de la vie à une partie, une course, ou encore du couple à une guerre, un jeu d'opposition, etc. Certaines de ces images, comme celle de la pêche, déclinée à plusieurs reprises dans *Ça, c'est un baiser* (« Même si je sentais encore quelques petites touches très nettes [...]. Je voyais parfois le bouchon s'enfoncer, ma ligne se tendre, et le contact s'effectuait entre nous. », p.254), sont également reprises par l'écrivain lui-même ; il affirme ainsi doublement leur importance dans l'élaboration de sa propre littéarité, ici dans l'entretien *Philippe Djian revisité* mené par Catherine Flohic : « Je ne crois pas à l'inspiration. De même, je ne crois pas qu'il y ait de génie en littérature. Je crois qu'il y a de bons pêcheurs. Il y a des gens qui n'attrapent rien malgré un matériel sophistiqué et de solides appuis à terre. Et d'autres qui, n'ayant embarqué que le strict minimum, peut-être une simple ligne et un hameçon, reviennent les bras chargés et un simple sourire aux lèvres. Ceux-là ont le style. » (p.171).

La suite de l'œuvre prolonge cette tendance à la caractérisation autarcique, particulièrement criante au sujet de la localisation géographique des différents récits : ceux-ci, comme le dernier roman *Sans compter*, s'ancrent dans une topologie uniformément indéfinie (« On ne sait pas où ils sont exactement, dans quelle ville, dans quel pays, sur quel continent », p.212), où les synesthésies mais également les symboles solaires et lunaires permettent une description indirecte du paysage ; où la nature et les saisons sont constamment détraquées ; où la présence d'un point d'eau (lac, fleuve) revêt presque systématiquement un rôle dans l'intrigue (la rivière est par exemple le seul élément qui relie les différentes intrigues de la trilogie constituée d'*Assassins*, de *Criminels* et de *Sainte-Bob*), etc. Mais comme annoncé plus haut, alors que la logique de sabotage qui structure cette seconde partie d'œuvre suit son cours, cette cohérence salutaire finit par se muer en une redondance périlleuse pour la valeur littéraire de l'ensemble : c'est ce que nous allons maintenant observer avec une brève étude de deux romans récents, *À l'aube* et *Les Inévitables*.

Dans le roman *À l'aube*, on retrouve ainsi les termes habituels que nous listions plus haut ; mais ici, leur mention est singulièrement répétitive : le verbe « zigzaguer » est ainsi décliné à de multiples reprises (« zigzagua », p.92, « zigzaguaient », p.160, « zigzaguait », p.174). Cette répétition est d'autant plus notable qu'elle concerne également de nouvelles images aisément repérables : des expressions telles que « comme une avalanche de miroirs brisés » ou « rester comme deux ronds de flan » se retrouvent ainsi employées à de multiples reprises dans cet unique récit. Les dialogues eux-mêmes se construisent sur ce principe itératif : « elle n'aimait pas beaucoup qu'il passe la nuit chez Ann-Margaret, ça l'agaçait qu'il passe la nuit chez elle, ça ne lui plaisait pas tellement. » (p.97), « Méfie-toi, c'est un animal blessé, méfie-toi. » (p.169). Certains passages paraissent même empruntés à d'anciens romans ; plusieurs occurrences semblent notamment tirées de la série des *Doggy Bags* dont elles retracent l'intrigue principale, construite sur l'opposition entre David et Marc : « ils étaient comme des frères, vois-tu, ça alimentait le feu qui les brûlait quand ils n'étaient pas d'accord. Parfois, ils s'empoignaient, ils s'invectivaient, et si les coups ne pleuvaient pas, ils n'en étaient jamais très loin. Ce que tu m'apprends ne m'étonne pas, ce n'étaient pas des enfants de chœur, tu sais. » (p.46). La sensation de retraverser d'anciens cadres familiers est bien dépréciative puisqu'elle s'accompagne d'un sentiment de dissociation oppressant : « En chemin, le décor me faisait comme dans les vieux films projetés sur un écran tendu derrière les personnages. Les maisons inquiétantes et tordues faisaient partie d'un tournage précédent,

auquel je n'avais pas assisté. » (p.195). La conscience douloureuse de l'écart qui sépare l'ancienne œuvre de la nouvelle, ici matérialisée par une référence particulièrement explicite au style d'autrefois, s'opère alors dans un mélange conflictuel d'évocation moqueuse et d'admiration nostalgique : « Il y avait des passages d'anthologie, des serments d'amour, des niaiseries, de parfaites obscénités -écrites avec un indéniable talent, d'ailleurs, un impeccable rendu de la scène, le choix du mot juste, du détail sidérant- des paragraphes pour lesquels Joan faisait siffler l'air entre ses dents puis restait incrédule. » (p.153). La mutation de l'œuvre devait lui permettre de se prémunir des écueils dont l'intertextualité houellebecquienne avait permis de souligner la dangerosité ; en définitive, elle débouche sur une contradiction irrésolue.

Les Inévitables se construit également sur de multiples réminiscences : l'automutilation appliquée par les différents personnages pour s'apaiser (« sortir avec elle afin qu'il puisse cogner quelques types et lui-même récolter quelques coups, toujours bons à prendre en l'occurrence. », p.98, « Il se mordit le poing », p.147), l'activité de la pêche également, associée dans les premiers romans à un ensemble de pratiques manuelles saines (« Il se mit à pêcher, il ne pouvait pas rester sans rien faire. Il fallait qu'il s'occupe les mains pour s'occuper l'esprit. », p.121)... Autant de « motifs narratifs récurrents » que Catherine Moreau présentait déjà. Ces renvois sont alors bien l'occasion d'observer la déliquescence généralisée qui gagne l'œuvre : la résurgence des procédés caractéristiques devient indissociable du constat de cette dégénérescence que certaines occurrences expriment ainsi doublement. C'est par exemple le cas des métaphores culinaires : « Une boue sombre et dense qui avait la couleur et la consistance d'une mousse au chocolat de mauvaise qualité, pleine de grumeaux. » (p.163).

À s'appuyer sur la reprise ostentatoire de ces procédés, Philippe Djian s'est condamné à dévoiler l'essoufflement qui définit la fin de son parcours artistique. Dans *Les Inévitables*, le ressort descriptif du reflet lunaire subit une démultiplication qui confine à la caricature : « la lune brillait sur l'écume. » (p.13), « la lune brillait au-dessus de l'océan » (p.35), « la lune se réverbérait sur l'océan » (p.60), « un fin croissant de lune déposait un voile timide sur l'océan noir » (p.71), « un rayon de lune sur l'océan » (p.133). Différents termes et expressions se répètent à quelques pages d'écart : « Un ange passa. » (p.83 et 87), « scotché » (p.66 et 73). Des phrases entières sont reprises telles quelles : « C'est comme d'emporter de l'aspirine en

voyage, déclara-t-il en lui tendant l'arme, c'est juste au cas où. » (p.8), « C'est comme d'emporter de l'aspirine en voyage, se défendit-il. C'est juste au cas où. » (p.98). Le principe de réemploi des intrigues passées atteint son paroxysme lorsque le roman, dont la parution suit immédiatement celle d'*À l'aube*, construit de nouveau la caractérisation de deux frères, dont un prénommé Marc, sur leur opposition : « il était patient en comparaison de son frère qui serait déjà descendu et aurait ajouté du chaos au chaos. » (p.64), « Patrick était une tête brûlée [...]. Marc était différent. » (p.127).

La reprise des procédés caractéristiques de l'œuvre devait assurer, en dépit de sa métamorphose, une stabilité interprétative : elle débouche sur le recyclage de principes minés par une décadence dont ils représentent les manifestations les plus éclatantes. Une occurrence de *2030* résume cette bascule : on y retrouve en effet l'emploi atypique des majuscules propre à Philippe Djian. Employées en vue de souligner l'importance de certains noms communs (« leur Grand Nettoyage », p.16, « La Grande Prêtresse », p.41), elles indiquent surtout l'immobilisme fatal qui gangrène l'œuvre : « L'heure de l'Effondrement promis et du Grand Remplacement » (p.64) « Le Vieux Monde était toujours là et le Nouveau tardait » (p.81). Le renouveau du pacte de lecture se retrouve compromis : au déchiffrement expert d'un geste littéraire ambitieux se substitue progressivement le spectacle figé d'une débâcle artistique désolante. À ce stade de notre étude, il est désormais acquis que chez Philippe Djian, toute évolution ne se traduit jamais avec autant de force que lorsqu'elle se rapporte à la question du style ; quant à la mutation finale de ce dernier, elle module avant tout l'expression d'une rentrée dans le rang.

IV. « Et mon style se dépouillait à vue d'œil »

Philippe Djian, *Maudit manège*

L'œuvre suit en effet l'inclinaison tracée dès *Vers chez les blancs* : les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne s'accroissent tandis que l'œuvre de Philippe Djian fait sienne une logique de contamination de l'écriture par la médiocrité qu'elle avait pris le parti

d'accueillir en son sein ; la dimension critique que cette intégration supposait s'étiolé et c'est désormais la lisibilité de l'œuvre elle-même, et non simplement celle de son geste littéraire, qui se retrouve mise en péril. Plus que jamais, cette œuvre questionne sa propre valeur, notamment aux détours des considérations stylistiques qui la cimentent depuis sa genèse.

IV. 1) Le travail stylistique apparent

On se souvient que les premiers narrateurs écrivains avaient à cœur de partager avec leur lecteur la conception des récits auxquels ils les invitaient à prendre part. Malgré la dissociation progressive entre ces différents narrateurs et leur auteur, les romans qui précèdent *Vers chez les blancs* conservent ce principe : au moment de décrire le vagin de Monique par le truchement d'une image neuve, le narrateur de *Criminels* exhibe ainsi la réflexion qui aboutit à cette trouvaille (« Une scène sidérante, disons un éclair suspendu dans un ciel d'été. », p.157). L'emploi de la première personne du pluriel suggère d'ailleurs une élaboration commune.

Mais passé *Vers chez les blancs*, le dévoilement des mécaniques d'écriture se mue en simple attermoiement : la narration des *Doggy Bags* est par exemple saturée d'interjections comme les innombrables « hum » qui scandent le texte ; ces hésitations n'accouchent plus que de termes simples (« et ils en avaient... comment pourrait-on dire... souffert, sérieusement souffert. », p.739) ou d'expressions banales (« Pour dire la vérité, la dire crûment, ça flanquait trop les jetons », p.656). Dans le dernier tome de la série, la narration ne s'embarrasse même plus de la réflexion et n'hésite plus à juxtaposer plusieurs adjectifs contradictoires : « D'où une certaine mollesse/raideur dans les jambes ». (p.865). Le travail de reprise devient alors singulièrement stérile, voire décevant, comme dans *Vengeances* où l'expertise de l'écrivain se réduit à l'unique ajout d'un adverbe voire à la sélection d'un vocable dont la pertinence est immédiatement désavouée par le contexte : « « Larguée » n'était pas le mot. « Complètement larguée » était juste un peu mieux. « Carbonisée » était pas mal. Il faisait assez froid. » (p.16-7). La compétence de l'auteur ne peut manquer d'être remise en question alors que se multiplient les emplois de structures linguistiques débouchant sur autant de conclusions illogiques : « Il avait l'impression d'avoir agi comme un somnambule, d'avoir agi sous l'emprise d'un charme funeste, et d'ailleurs, la matinée avait

été étrangement lumineuse, l'air glacé. » (p.20-1).

L'instance narrative s'attarde désormais moins sur sa propre expression afin de dévoiler les coulisses de sa création que pour en préciser le sens : c'est donc jusqu'à la réception du texte qui est désormais mise en doute. C'est par exemple le cas dès l'ouverture de la nouvelle *La crème de la crème* qui se fonde donc sur l'appréhension et l'anticipation d'une incompréhension : « cette fille s'était fait baiser. Pas sexuellement. [...] Mais à quel point elle était tombée dans le panneau. » (p.3). De même, le narrateur des *Doggy Bags* explicite régulièrement le sujet de ses propositions ; son discours s'en retrouve alourdi et le rythme du récit fréquemment haché : « Son cœur battait. Il méritait d'être attaché à un poteau avec une corde - Roberto, pas son cœur. » (p.773). Une lecture attentive dévoile également la faiblesse qui gagne progressivement les images caractéristiques de l'écriture de Philippe Djian ; dans un premier temps, cette faiblesse ne se dit en effet qu'en creux. Dans le dernier tome des *Doggy Bags*, c'est par exemple le cas des habituelles comparaisons culinaires : la narration externe peut ainsi poursuivre un fil métaphorique (« il commença à prendre l'allure -ou au moins la couleur- d'un rôti congelé. », p.881) amorcé quelques lignes auparavant par un enfant et dont le mauvais goût a été souligné par la réaction des adultes (« Géraldine avait déclaré que son grand-père était pendu comme un jambon, si bien qu'on l'envoya jouer sans sa chambre. »).

Au fil des récits, cette faiblesse finit progressivement admise, au point de s'apparenter davantage à la revendication d'une nonchalance linguistique. Dans le récent roman *2030*, alors que le flou qui accompagne le récit (« Elle secoua la tête sans terminer la phrase - ou peut-être que si, l'avait-elle terminée. », p.116) contraint l'instance narrative à multiplier les précisions empruntées (« répondit une femme par-dessus l'épaule de Greg - alors que l'une des siennes, d'épaule, semblait démise », p.125), l'expression se révèle dans toute sa lourdeur : « Elle semblait toujours tenir en main une grenade dégoupillée - image un peu idiote, sans doute, tellement usée - » (p.69). De même, le narrateur du roman suivant, *Double Nelson*, qui déplore pourtant la médiocrité des images choisies par les autres personnages du récit (« On n'organise pas de funérailles. On éteint la lumière en sortant. C'est tout. / Il en resta bouche bée. / J'adore cette image, grimaça-t-il. On éteint la lumière en sortant. C'est lamentable. », p.93), échoue à faire preuve de davantage de légèreté (« Oui, mais tu sais, c'est comme de se prendre une balle perdue. On est là, au mauvais endroit, au mauvais moment. On ne s'y

attend pas. », p.50) ou même simplement de clarté (« J'ai une boule au fond de la gorge, dis-je, ou un nœud à l'estomac, je ne sais plus trop. », p.65).

Chez Philippe Djian, la lourdeur littéraire est depuis les premiers romans associée à un classicisme artistique vers lequel l'œuvre va finir par tendre. Mais avant d'aborder cette nouvelle altération de l'œuvre et de s'interroger sur ses conséquences, notons enfin que la manifestation stylistique de ce relâchement s'opère régulièrement selon un procédé d'écriture proprement houellebecquien : le sabotage des énumérations ponctuées d'un « etc. » final. Dans *2030*, les nombreuses occurrences cristallisent parfaitement la subversion d'un renoncement qui, comme chez Michel Houellebecq, rime désormais avec découragement et essoufflement (« il fallait traquer le moindre indice, tout vérifier, revoir des chiffres, etc. », p.15, « à tout reprendre point par point, à sortir tous les registres, à fouiller tous les ordinateurs, etc. », p.29-30, « à les coordonner, à vérifier des comptes rendus, des résultats d'analyse, à se pencher sur un microscope électronique, etc. », p.102), une évolution d'autant plus visible lorsque l'essence même de l'énumération se retrouve contestée et que la locution « etc. » succède à une proposition unique (« alors Sylvia viendrait lui crever les yeux, etc. », p.79) ou s'accompagne d'une imprécision volontaire (« le sang pulsait, le corps entier fourmillait, etc., et toutes ces choses », p.162). La dégradation du traitement réservé à cette figure de style est d'autant plus significative que celle-ci constituait un des modes privilégiés de la célébration humaniste ; elle contribue désormais à l'expression d'un désenchantement (« elles avaient sauté sur ses genoux, brailé à ses oreilles quand elles faisaient leurs dents, chanté avec lui pour ses anniversaires, etc. », p.51) et de la cacophonie que nous évoquions déjà plus haut avec l'adjonction de termes hétéroclites (« Elle opposa un mur sans failles à toute espèce de discussion, fléchissement, compromis, supplication, réflexion, etc. », p.48) voire opposés (« soutenir les différentes actions, rassemblements, prises de parole, levées de fonds, etc., [...] et tout ça était très intéressant, déprimant, captivant », p.171). L'évolution stylistique de Philippe Djian traduit donc la substitution d'un renoncement à un autre et le relâchement linguistique que cette substitution implique menace l'intelligibilité d'un discours que les narrateurs rechignent à élaborer, comme dans le dernier roman paru, *Sans compter* (« Cette lueur, ce feu rougeoyant, cette flamme bondissant, cette forme presque humaine, ce charbon ardent, peu importe. », p.76) ; leurs énumérations nonchalantes, ici tirées du roman précédent, *Double Nelson* (« se laisser baigner par le silence, par l'éveil de la nature engourdie, etc. », p.12), fragilisent jusqu'à la crédibilité de l'intrigue (« D'autant qu'il n'était

pas très friand de ces histoires de commandos, d'espionnage, d'exfiltrations, de cibles à neutraliser, etc. », p.38) ou la caractérisation de personnages (« fille cool, insouciant, virevoltante, enjouée, etc. », p.73) dont eux-mêmes ne comprennent plus les intentions (« C'était quoi le message qu'elle lui envoyait. Une punition, une fin de non-recevoir, une victoire par K.O., une tentative désespérée, un coup d'essai, comment savoir. », p.28).

Dans la seconde partie de l'œuvre, si l'intertextualité houellebecquienne n'est jamais convoquée de façon aussi explicite que dans *Vers chez les blancs*, les emprunts à l'œuvre se multiplient bel et bien ; tous participent de l'assombrissement et de l'absorption du renoncement caractéristique de Philippe Djian : c'est ce que dénote également l'adoption d'un classicisme inattendu.

IV. 2) Un classicisme inattendu

Dans ses premiers récits, Philippe Djian affirmait régulièrement son mépris d'une littérature classique et mondaine, incompatible avec ses ambitions personnelles qui reposaient elles sur une modernité populaire : dans *Maudit manège*, l'épisode de la rencontre entre le narrateur et l'écrivain mondain « Machin » symbolisait ce dédain ; dans *Lent Dehors*, c'est la nature des critiques émises par Henri-John et adressées à sa femme, Edith, au sujet du style de son dernier roman, qui témoignait de la hantise que représentait alors une telle évolution.

Si l'allégeance à cet académisme autrefois décrié se décline selon plusieurs manifestations, toutes affectent la singularité initiale du travail littéraire de Philippe Djian ; les anglicismes par exemple, qui indiquaient auparavant l'appartenance à une contre-culture populaire, constituent dorénavant les marqueurs convenus d'une mondialisation familière, comme dans *À l'aube* (« sub-suburbs », p.8, « actionnaient leurs warnings », « un mobil-home », p.76). Il est intéressant de noter que ce nouvel emploi alimente également l'approximation qui fait désormais loi : « Un peu hard » (p.17), « l'espèce de forcing auquel elle se livrait. » (p.158). L'emploi de certains termes répond même à une logique parodique évidente : « J'étais à une réunion Tupperware chez une amie. » (p.78). C'est précisément cette logique parodique qui guide l'adoption d'une certaine dynamique classiciste ; cependant, cette adoption ne vise plus la dérision de ce classicisme mais bien celle de l'œuvre elle-même, par elle-même. C'est ce

que nous allons maintenant observer en nous appuyant sur le roman *Les Inéquitables* dans lequel de nombreux poncifs littéraires se retrouvent raillés.

On note d'abord l'emploi répété d'un rythme tertiaire fragilisé par la nature des termes qui le composent : l'accolement de ces termes répond en effet lui aussi à un principe de dissonance qui poursuit sa diffusion (« cédant par curiosité, lassitude et indifférence », p.48) ; il décrédibilise alors notamment les enjeux narratifs traditionnels qu'il associe sans réelle logique. Le contexte de l'échange appuie ici la désinvolture qui gouverne cette association : « Ils se passèrent le joint en discutant [...] de l'amitié, de la vengeance, du désir. » (p.142). On observe ensuite un développement particulièrement laborieux de métaphores éculées (« Chacun choisissait ses chaînes, mais elle, sans aucun doute, avait fait le mauvais choix, ses chaînes n'étaient qu'un fardeau, une charge inutile et supplémentaire qu'elle portait à bout de bras. », p.55) ; certaines frisent le burlesque : « Le sifflement du moulinet trancha le fil de ses pensées. » (p.57), « Le fossé est devenu si béant, si large, disait-il, il faudra bientôt un porte-voix pour se parler d'une rive à l'autre. » (p.65). Toutes participent d'une littéarité extrêmement convenue : « il se perdit un moment dans la contemplation des flammes, s'interrogea sur le sens de cette vie » (p.116). La seconde partie de l'œuvre de Philippe Djian se caractérise par cette dimension générique (que celle-ci soit thématique ou stylistique) qui jure avec l'extravagance originelle. Cette nouvelle dimension constitue bien une menace pour l'œuvre : l'accumulation de platitudes qui alimente la caricature des belles-lettres finit par affaiblir le sens des énoncés (« La pièce était plongée dans l'obscurité et la nuit pareille à un rideau noir devant les fenêtres malgré une lune gibbeuse ascendante qui n'en pouvait mais, tant les nuages se pressaient pour lui faire obstacle. », p.58-9). L'excipit du roman illustre parfaitement cette bascule d'une élaboration du cliché à une incertitude interprétative et au détachement, au désinvestissement voire au désintérêt qui risquent d'en résulter : « Les événements qui venaient de se dérouler avaient réuni leur content de violence, de trahison, de folie, de mort aussi, mais Marc ne parvenait pas à en saisir le poids. [...] Il aurait aimé se sentir plus concerné, mais ça ne se commandait pas. » (p.164). L'instance narrative achève alors de mettre à mal le principe de lecture experte qui devait assurer la rédemption de l'œuvre et qui, dans les toutes dernières lignes du roman, se voit totalement ridiculisé : « Diana endormie dans son lit à lui et pas dans le sien - ce point de détail est d'importance, il faut s'assurer d'avoir bien compris, d'avoir bien lu, car c'est si énorme qu'on risque de passer à côté. Bref, c'était une bonne nouvelle » (p.165).

La seconde partie de l'œuvre de Philippe Djian est ainsi traversée par un renoncement nouveau ; la subversion de cette notion, au cœur du discours de l'auteur, synthétise la métamorphose consécutive à l'intégration de l'intertextualité houellebecquienne. Le relâchement stylistique manifeste et planifié traduit l'affaiblissement de l'exigence artistique et morale qu'assurait auparavant la pratique si caractéristique de l'écriture défendue par les premiers narrateurs écrivains ; l'effacement de cette singularité au profit d'un discours littéraire (et même social) normé, marqué par un découragement désormais de rigueur pour tout discours évoquant les enjeux contemporains, se traduit alors par la disparition de la spécificité linguistique majeure de l'œuvre, à savoir son emploi novateur et affranchi de la ponctuation et par extension du discours direct. L'étude détaillée de cet effacement, étude qui viendra clore cette quatrième partie, se développera en deux temps principaux : après une rapide évocation de l'évolution qui affecte l'usage de la ponctuation dans la seconde partie de l'œuvre, nous observerons dans un premier temps les prémices de la mutation du discours direct en nous appuyant exclusivement sur les romans postérieurs à *Lent Dehors* mais antérieurs à *Vers chez les blancs*. Ensuite seulement, nous traiterons de la partie de l'œuvre pétrie de l'intertextualité houellebecquienne : il s'agira de reconnaître les limites de l'influence que l'on peut rattacher à cette dernière tout en rappelant son importance et surtout la nature de ses conséquences.

IV. 3) Ponctuation, discours direct

Au cours de notre première étude consacrée à Philippe Djian et circonscrite à *Lent Dehors*, nous avons proposé une étude détaillée de l'usage de la ponctuation : multiplication des points d'exclamation et des points d'interrogation, adjonction de ces derniers à des points de suspension... L'ensemble s'inscrivait dans une filiation célinienne revendiquée à de nombreuses reprises et de multiples façons : citations en exergues de romans, mentions de Céline et de son œuvre par les différents personnages, propos théoriques tenus par Philippe Djian lui-même dans *Ardoise*, etc. Au fil des récits, de nouvelles libertés typographiques venaient prolonger cette ascendance moderne : des caractères en gras ou en italiques (ainsi qu'un emploi des majuscules affranchi des règles grammaticales) permettaient notamment de souligner l'importance de certains termes dans la narration ou d'indiquer l'intensité avec laquelle ils étaient prononcés au cours d'un dialogue.

Il faut alors véritablement lire Philippe Djian pour réaliser non seulement l'ampleur mais également la dimension quasiment didactique de la révolution qui s'opère à partir de *Lent Dehors* et se poursuit jusqu'aux romans les plus récents : cette utilisation si singulière de la ponctuation et plus généralement cette attention si minutieuse accordée au rendu de la vitalité constitutive du discours direct disparaissent progressivement jusqu'à ce que le point et la virgule demeurent les deux ultimes signes typographiques employés. Les points d'exclamation ou d'interrogation mais également l'ensemble des symboles caractéristiques du dialogue (tirets, guillemets) sont complètement absents d'une majorité des romans de la seconde partie de l'œuvre. Il convient de préciser que cet effacement ne peut être immédiatement assimilé à une dégradation : dans un premier temps, il répond à de nouvelles logiques expérimentales de narration et de composition parfaitement lisibles. Dans *Ça, c'est un baiser*, le point d'interrogation n'est par exemple retiré que lorsque la dimension rhétorique de la question est évidente : « Eh bien, c'est réussi. Regarde-moi. C'est réussi, n'est-ce pas. J'ai l'air de me sentir parfaitement détendu. J'ai l'air de me sentir parfaitement relax. ». (p.194). La dimension ironique du propos et par conséquent la réussite de la démarche stylistique sont ici indiscutables. Mais alors que les parutions défilent, cette dynamique innovatrice va rapidement s'estomper pour laisser place à ce qui ne s'apparente à rien de moins qu'une entreprise de démolition du marqueur linguistique le plus évident de la subjectivité littéraire originelle de Philippe Djian ; ce sabotage va par ailleurs fortement contribuer à l'illisibilité problématique que nous évoquions déjà dans les sous-parties précédentes.

Le lieu le plus visible de cette dégradation se situe au niveau des dialogues ; au cours de notre première étude, nous avons également identifié l'échange entre l'auteur et le lecteur comme un socle de l'œuvre et de son ambition artistique : la richesse des échanges entre les narrateurs écrivains et les différents personnages, nécessaire à l'élaboration de la connaissance transmise par le biais des récits, symbolisait cette possibilité d'une transmission fructueuse et plus précisément celle d'un renoncement alors bénéfique. Comme annoncé en conclusion de notre sous-partie précédente et afin de nous assurer de ne traiter que de la part réelle d'influence qu'il est possible d'attribuer à l'intertextualité houellebecquienne dans cette évolution néfaste pour une œuvre dont elle compromet jusqu'à la réception, nous allons maintenant nous attarder sur les manifestations de cette dégradation qui précèdent *Vers chez les blancs* : dès le roman *Échine*, point de départ du mouvement de dissociation entre auteur

et narrateur, la volonté de simplification est en effet déjà identifiée comme une source d'affaîssement de la valeur littéraire (« j'en profitais pour procéder discrètement à certaines coupes sombres dans le scénario [...] je démarrais comme une fusée, raturant, griffonnant », p.69-70).

a. De *Lent Dehors* à *Vers chez les blancs* : la trilogie de Sainte-Bob

Entre *Lent Dehors* et *Vers chez blancs* paraissent quatre romans : *Sotos*, sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante, et la trilogie dite de Sainte-Bob, constituée d'*Assassins*, *Criminels*, et donc de *Sainte-Bob*. Nous allons particulièrement nous intéresser aux deux premiers : ceux-ci marquent l'apparition d'une incompréhension et d'une improductivité nouvelles que les dialogues cristallisent, qui se déclinent sous différentes formes et qui annoncent une détérioration plus critique encore.

Dans *Assassins* se multiplient ainsi les quiproquos : de façon symbolique, le roman s'ouvre sur un véritable dialogue de sourds entre Patrick et Jackie, l'un parlant des poissons tués par la pollution, l'autre de sa chambre qu'il a mise à louer. Les échanges maladroits, dont certains ne sont pas sans évoquer un théâtre de l'absurde, fleurissent alors tout au long du récit ; à noter que dans un souci d'efficacité de la démonstration, nous retranscrivons dorénavant les dialogues en respectant leur mise en page dans le texte original et ce jusqu'à la fin de cette sous-partie :

« -Ma foi... Je ne t'en avais jamais parlé ?

-Non. On ne se parle pas très souvent.

-Et ça te dérange ?...

-De quoi ? Qu'on ne se parle pas très souvent ? » (p.37).

La mésentente entre les différents personnages est redoublée par leur méconnaissance de certains termes ; l'affaîssement de la valeur de ces échanges s'en retrouve accentué :

« -C'est peut-être aussi que tu vas pas très bien... Y'a quelque chose qui te turlupine ?

-C'est quoi, *turlupine* ?... » (p.97).

On observe alors déjà l'avènement d'un nouveau principe déterminant dans la composition de la suite de l'œuvre puisqu'il structurera la majorité de ses dialogues à venir : désormais, ceux-ci seront en effet régulièrement frappés du sceau d'une circularité close et redondante jusqu'à l'absurde que nous mentionnions un peu plus haut. La dégradation que cette transformation occasionne est alors aussi décisive qu'évidente : comme nous l'avons rappelé, la cohérence et la réussite de l'ambition artistique initiale de Philippe Djian se jouaient dans un échange bénéfique à l'ensemble de ses parties ; la manifestation littéraire la plus courante de l'échange, à savoir le dialogue, se voit dorénavant fréquemment subvertie pour n'aboutir qu'à une multitude de renvois stériles construits sur une opposition dichotomique entre une proposition positive et une proposition négative. *Criminels* regorge d'exemples typiques de la seconde partie de l'œuvre :

« -Écoute, je crois que tu ne te rends pas bien compte.

-Je me rends parfaitement compte. [...] Je sais. Nous en avons discuté.

-Mais ça ne suffit pas d'en discuter. On tourne en rond. » (p.17).

L'occurrence est ici particulièrement représentative de la nouvelle logique qui guidera les dialogues à venir puisqu'elle se conclut sur l'aveu explicite de son inutilité définitive et de sa circularité inféconde. Ces dialogues, autrefois propices à une communication sincère, ouverte et enrichissante, favoriseront désormais une opposition voire une confrontation marquées par leur binarité :

« -Je voulais pas qu'elle aille te voir. Qu'est-ce que tu lui as dit.

-Je ne lui ai rien dit. Mais laisse le où il est, tu m'entends ?!...

-On ne peut pas le laisser où il est. Ils vont le virer dans une quinzaine de jours.

-Ils ne vont pas le mettre dehors. Ils vont le mettre dans un asile. » (p.36).

La défiance est telle que même la reconnaissance d'une opinion n'assure plus sa prise en compte :

« -Tu as raison ! On n'en parle pas ! décide Elisabeth.

Je demande :

-Et où vous allez le mettre ?

-Francis ? T'as entendu ce que je t'ai dit ?! me fait Monique.
Je lève la main pour lui montrer que j'ai enregistré. » (p.68).

Dans le cadre du dialogue, la parole se voit ainsi destituée de sa fonction performative. Les exemples de désaveux immédiats sont nombreux : « Mon père crache dans le fond du bateau. Je lui demande de ne pas recommencer. Un peu plus loin, il me regarde et crache de nouveau entre ses pieds. » (p.94), « Elle le voit régulièrement depuis quelques mois pour un problème de circulation et me fait jurer de tenir ma langue. Je préviens les gars : « Ce type a un cancer de la vessie. » » (p.99). Plusieurs procédés contribuent ainsi à élaborer une confusion discursive perpétuelle ; un personnage peut notamment se substituer à un autre au moment de répondre à une question :

« Ralph m'adresse un coup d'œil sombre : -Merde, qu'est-ce que tu racontes !?...
-Tu me crois pas ? interroge Elisabeth. » (p.71).

Les échanges sont parfois même le siège d'ellipses temporelles qui redoublent la brusquerie de ces transitions. Ici, Francis s'adresse initialement à son père :

« Même que tout me monde trouve que j'en fais trop.
-C'est vrai que tu en fais trop, me déclare Victor un peu plus tard. » (p.167).

Ces procédés, récurrents dans le roman, constitueront une norme dans les récits suivants. S'ils sont moins représentatifs des changements à venir, d'autres alimentent également ce chaos ambiant savamment orchestré : plusieurs anecdotes demeurent inachevées (« Et un jour, je sais pas pourquoi, y'en a un qui a tellement rétréci... », p.157) ; la situation d'énonciation n'est pas toujours propice à une écoute attentive (le bruit ambiant empêche par exemple Francis et Elisabeth de se comprendre) ; les interventions incongrues de personnages secondaires interrompent les conversations des personnages principaux (Francis et Elisabeth sont coupés à plusieurs reprises par « un rouquin », « une femme » et « Une blonde très maquillée », p.172-4, Francis et Ralph par « une maman », p.227, Francis et Patrick par « un gars qui poireaute à nos côtés » et « la femme accrochée à son bras » p.229-30) ; etc. Confronté à cette impossibilité de communiquer, le narrateur finit par se replier sur lui-même : il se révèle notamment incapable d'avouer à Elisabeth ses véritables émotions qu'il ressasse

dans d'impuissants monologues (« Est-ce que tu m'entends ?! Est-ce que je suis en train de hurler dans le désert ?! », p.184). Cette impossibilité d'un véritable échange entre les différents personnages menace concrètement l'établissement d'une liaison et le partage d'une expérience avec le lecteur ; les transitions brutales que nous évoquons plus haut affectent jusqu'à la séparation entre discours direct et discours indirect : alors que le narrateur semble s'adresser au lecteur, un autre personnage lui répond soudainement (« Il me répète qu'il n'y a plus rien entre Juliette et lui, mais je sens bien que ça l'emmerde. -Bien sûr que ça l'emmerde, le fait Elisabeth. C'est triste, mais c'est le mot exact. », p.169-170).

Avant de conclure cette sous-partie, notons l'analyse que Catherine Moreau propose au sujet du silence chez Philippe Djian dans son essai *Plans Rapprochés* ; cette analyse se révèle particulièrement pertinente dans le cadre de notre étude puisqu'en plus d'étendre l'analyse des dialogues à une problématique communicationnelle plus générale, elle l'associe également à une forme de renoncement aux résonances houellebecquiennes : « La privation de parole représente bien, chez Djian, un manque communicationnel récurrent, voire obsessionnel. On trouve dans son œuvre, comme ici, un certain nombre de personnages inaptes à la parole, ou y ayant renoncé. » (p.72). Catherine Moreau s'appuie alors notamment sur des extraits d'*Assassins* afin de développer elle-même cette idée d'un renoncement que l'on retrouve jusque dans les occurrences choisies et qui évoque bien une forme de capitulation : « Le silence connote bien sûr une incapacité, à moins que ce ne soit un renoncement : [...] « La liste était si longue que je n'ai pas eu le courage de l'entamer. J'ai failli l'appeler [...]. J'y ai renoncé ». (p.91). Elle résume ainsi : « *Assassins* est le roman de Djian où l'on dénombre le plus de dialogues... et de points de suspension. [...] ce roman, où les personnages parlent beaucoup, où les dialogues prennent le pas sur la voix narrative, est aussi le roman qui dénonce une incommunicabilité fondamentale. » (p.67).

Il serait donc inexact d'imputer à l'intertextualité houellebecquienne l'entièreté d'une dynamique qui précède son apparition dans l'œuvre : suivant une inclinaison que les premiers récits laissent déjà entrevoir et craindre, Philippe Djian s'attelle consciencieusement à fragiliser les fondements de l'originalité et de la valeur littéraire de son œuvre. Néanmoins, il demeure indéniable que ce processus de dégradation s'accélère considérablement une fois cette intertextualité établie et, surtout, que la notion de renoncement et sa subversion en constituent le centre : c'est ce que nous allons maintenant démontrer.

b. Après Vers chez les blancs

Dans un premier temps, les romans suivants *Vers chez les blancs* entérinent l'évolution des dialogues, de leur structure et de leur fonction ; ces nouveaux échanges parachèvent alors l'abolition de toute persistance d'une polyphonie dans les récits. L'influence houellebecquienne est ici manifeste puisque les narrateurs comme les personnages se contentent désormais d'imposer leur vision du monde : c'est ce qu'atteste notamment la multiplication des questions rhétoriques dont les invectives scandent les différentes conversations. *Frictions*, dont la parution suit immédiatement celle de *Ça, c'est un baiser*, est à ce sujet particulièrement fourni :

« -Mais la vie que tu me fais mener. Ton indifférence à mon égard. Ça va durer encore longtemps ?

-*La vie que je te fais mener ? Est-ce que tu n'es pas libre de faire ce que tu veux ? Est-ce que je suis sans arrêt sur ton dos ? La vie que je te fais mener ? Est-ce que j'ai bouleversé une seule chose dans ta vie ? Est-ce que je t'empêche de voir qui tu veux ? Je crois rêver en entendant ça. La vie que je te fais mener.* » (p.97).

On assiste ainsi à une subversion de la forme interrogative puisque celle-ci n'est plus employée pour questionner un interlocuteur mais afin de dénigrer son propos. À cet égard, c'est la pièce de théâtre *Lui* qui regorge d'occurrences ; celles-ci sont d'autant plus notables qu'elles prennent naissance au milieu d'un genre littéraire fondé sur le dialogue et participent au développement d'un espace scénique singulièrement étouffant. L'emploi d'italiques, qui permettaient autrefois d'indiquer l'importance d'un terme, souligne la volonté de dérision du discours adverse :

« -En fait, il faudrait que tu lui parles. [...]

-Hein ? *Que je lui parle ?* » (p.28),

« -J'essaye simplement de voir comment nous pouvons nous arranger.

-*Nous arranger ? Tu as de ces mots, quelquefois ! Nous arranger ?* » (p.36).

Certaines didascalies soulignent la facticité de ces reprises :

« -Et c'est tant mieux.

NICOLE, *faisant l'étonnée.*

-Et c'est tant mieux ? » (p.54).

Ces questions alimentent la symétrie d'une structure qui démultiplie la vanité des discussions :

« -Qu'est ce qui t'en empêchait ?

-Qu'est ce qui m'en empêchait ? » (p.13),

« De l'ignominie de la chose ?

-*De l'ignominie ?* » (p.30).

La discussion qui structure ici le récit se caractérise avant tout par son improductivité que cause une perte de foi dans la parole de l'autre :

« -N'empêche que tu m'en veux.

-Non, je ne t'en veux pas.

-Si. Tu m'en veux. [...]

-Erreur. Tu fais erreur.

-Ne mens pas. [...]

-Quelle dent ? De quoi parles-tu ?

-Quelle dent ? Fais l'imbécile. » (p.63).

À ce stade de l'œuvre, on observe la persistance de signes de ponctuation autres que le point et la virgule ou de variations typographiques telles que l'emploi de l'italique et ce en dépit du dévoiement de leurs fonctions originelles. L'effacement graduel de cette diversité et de cette complexité linguistiques conduit progressivement à une atonie stupéfiante qui supplante les échanges belliqueux observés plus haut et impose son hégémonie dans les derniers romans, comme *À l'aube*, où les personnages se désintéressent totalement des propos qui leur sont

adressés ou même des réponses apportées à leurs propres demandes (à noter que nous retranscrivons de nouveau les retours à la ligne par le biais d'une simple barre oblique) : « Alors. Comment ça se passe. / Très bien, ça se passe très bien. On regarde un truc. / Quel truc. Enfin bon, peu importe. C'est parfait. Très bien. » (p.37).

On se souvient que la crédibilité de l'oralité et plus généralement la vitalité du discours direct représentaient une exigence stylistique primordiale : dans la première partie de l'œuvre, c'est notamment elles qui assuraient la transmission du discours de l'auteur. Dans ses derniers romans, celui-ci semble s'être résigné à ne partager qu'un épuisement qui transparaît jusque dans les répliques de ses personnages ; *Les Inévitables* illustre ce dépérissement qu'épouse la monotonie d'une langue réduite à deux uniques signes de ponctuation : « Il grimaça soudain en jurant ah, putain, en tapant du pied, en agitant la main, ah putain de putain, ah putain de putain, en blêmissant. » (p.14), « Marc, dis-moi ce qui se passe. / Arrête, Joël. Arrête. / Que j'arrête quoi. » (p.66). Selon un mouvement extrêmement similaire à celui qui traverse l'œuvre de Michel Houellebecq, la dégradation s'opère à l'échelle de l'œuvre entière tandis que l'incommunication laisse place à une illisibilité toujours grandissante. La structure des romans les plus récents compromet en effet rien de moins que l'intelligibilité des énoncés : dans *Chéri-Chéri*, les transitions consécutives aux ellipses temporelles ne sont par exemple plus toujours signalées par un espacement des paragraphes ; en conséquence, le flou peut parfois régner quant à l'identité du destinataire d'un discours (à la page 160, le narrateur semble ainsi s'adresser à Paul, avec lequel il converse depuis plusieurs pages, jusqu'à ce qu'une nouvelle adresse, « Ecoutez-moi, Veronica. », brise soudainement la cohérence de l'ensemble et implique la nécessité d'une relecture afin de déterminer l'origine d'un glissement qui ne peut être détecté qu'à condition d'être reconstruit).

Un autre glissement invisible, celui du discours direct au discours indirect, procédé dont l'emploi ponctuel fluidifiait auparavant l'expression de l'instance narrative (nous l'avions notamment observé au cours de notre étude de *Maudit manège* où les marques du dialogue subsistaient alors encore), se trouve désormais lui aussi au cœur d'une incompréhension qui gagne jusqu'aux personnages eux-mêmes, comme ceux de *Sans compter* (« Elle secoue la tête. Mais non. Je ne parlais pas de ça. », p.16) ou de *Double Nelson* dont les échanges laborieux illustrent la perte que représente l'appauvrissement de l'oralité (« Et alors, lâche-t-elle [...] Et alors quoi, demandé-je, c'est quoi la question. / C'est pas une question. [...] / Je

n'avais pas saisi l'intonation. », p.167-8). Les derniers romans sont ainsi le lieu d'une indécidabilité fréquente : encore aisément discernables dans les premiers romans succédant à *Vers chez les blancs*, la teneur ironique et plus généralement la dimension rhétorique de certains propos sont devenues incertaines du fait d'une systématisation de l'effacement des points d'interrogation. Les différents locuteurs semblent ainsi réfuter leurs propres affirmations aussitôt celles-ci achevées, comme dans *À l'aube* (« C'est le bon côté de la chose, non. », p.33) ou *Double Nelson* (« Ça m'a foutu en l'air, ça se voit pas. », p.157) ; les principes littéraires les plus élémentaires, comme la caractérisation des personnages, s'en retrouvent fragilisés, comme ici dans *2030* : « Elle était cool, non, il me semble. » (p.25).

Deux dernières précisions nous permettront de conclure cette partie et cette analyse consacrées à l'évolution de la langue chez Philippe Djian : premièrement, il convient d'indiquer que l'œuvre elle-même souligne sa propre décadence dans le creux de sa nouvelle expression ; secondement, l'absence de polyphonie sur laquelle débouche précisément cette nouvelle expression participe à la diffusion du renoncement houellebecquien qui finit d'évincer la posture originelle que défendait le début d'œuvre.

Les romans les plus récents regorgent en effet d'occurrences qui, tout en se conformant aux dernières normes stylistiques établies par l'auteur, suggèrent une double lecture : elles dénoncent notamment un affaiblissement des figures de comparaison dans lesquelles résidaient une partie de la singularité d'un auteur résolument extravagant. Dans *Vengeances*, l'absence de la ponctuation caractéristique du dialogue et le glissement imprévisible du discours direct au discours indirect permettent ainsi la formulation d'une critique dirigée contre la qualité de l'expression du narrateur : du fait de son contexte d'énonciation, l'origine de cette critique ne peut être clairement attribuée, et celle-ci peut aussi bien avoir été formulée par un personnage secondaire que par le narrateur lui-même (« Je n'ai rien télescopé du tout ! [...] Tu peux remballer tes images pourries. », p.64). Inscrits dans le sillon d'une ironie toujours plus difficile à déchiffrer, les ultimes récits semblent alors déplorer à demi-mot l'irruption d'une tonalité banale et médiocre ; dans *À l'aube*, une énième tirade rhétorique se clôturé par exemple sur un renvoi dépréciatif à une œuvre littéraire générique que la platitude désormais convenue de l'échange (aussi bien du propos que de sa formulation) ne peut pourtant paradoxalement manquer d'évoquer : « Non, mais je rêve. Je ne sais pas si je dois rire ou pleurer. Mets-toi un peu à ma place. Mets-toi à ma place une

seconde s'il te plait. Cesse de penser qu'à toi, tu veux. Ne prends pas cet air offusqué, je t'en prie. Nous ne sommes pas dans une tragédie. » (p.126).

Ce constat d'un effondrement de la valeur de l'œuvre que cristallisent donc les dialogues coïncide alors avec le triomphe d'un renoncement diamétralement opposé à celui que prônaient les premiers narrateurs écrivains : ces derniers s'attachaient au partage généreux d'un être-au-monde qui reposait sur leur propre expérience mais également sur la prise en compte d'une altérité que représentaient les autres personnages et permettait la confrontation de leurs opinions au sein de véritables échanges ; cet être-au-monde se destinait au lecteur et entendait faciliter la résistance de ce dernier aux inévitables maux qui guettent toute existence humaine. Compromissions, écœurement, désespoir... autant de tentations nocives à laquelle l'œuvre de Philippe Djian, à l'instar de celle de Michel Houellebecq, convie désormais.

Rappelons que le discours direct possède deux principales déclinaisons dans l'œuvre de Philippe Djian : d'un côté, les conversations que les différents personnages tiennent entre eux ; de l'autre, les adresses directes de l'instance narrative au lecteur, adresses qui le plus souvent prennent la forme de questions. Dans la première partie de l'œuvre, ces dernières, en dépit de leur artificialité nécessairement partielle, marquaient la volonté sincère d'établir une réelle communication intersubjective : on se souvient que les premiers narrateurs écrivains acceptaient notamment le doute et l'incertitude et incitaient leurs lecteurs à juger librement aussi bien leurs pensées que leurs actes. Dans la seconde partie de l'œuvre en revanche, une dimension rhétorique écrasante ensevelit l'authenticité de ces adresses et de ces questions qui ne servent alors plus qu'à diffuser un renoncement ayant fini par adopter l'ensemble des caractéristiques houellebecquiennes de la notion. Pour rappel, celui-ci prend les traits apparents d'un constat lucide établi sur une expérience de la vie et de ses déceptions inhérentes ; il décrédibilise également tout discours alternatif afin de s'ériger en unique posture viable et ainsi s'assurer l'adhésion du lecteur. Là encore, il convient d'indiquer que des romans antérieurs à *Vers chez les blancs* (et donc à l'établissement de l'intertextualité houellebecquienne) présagent de cette tournure ; néanmoins, la formulation traditionnelle des interrogations y assure encore le maintien d'une certaine indécision, comme dans *Assassins* : « Y avait-il un moyen d'y échapper ? Était-ce une dérisoire et simple lutte contre les symptômes d'une vie déjà bien entamée ? Risquait-on d'attraper une hernie inutile et stupide à force de vouloir repousser l'inéluctable ? Et ce faisant, ne compliquait-on pas les choses

...? » (p.117). Le retrait de ces points d'interrogations confère à l'expression des inquiétudes une formulation affirmative qui coïncide avec un pessimisme accru, comme ici dans *2030* : « Mais qu'est-ce qu'il y a à comprendre. De quoi ne sommes-nous pas capables. Certaines choses ne changeront jamais. » (p.143). Si la notion de fatalité représentait autrefois une éventualité menaçante, elle constitue dorénavant une certitude indiscutable : « C'était quoi, le libre arbitre. » (p.172).

Les dialogues offrent alors un vecteur de choix à l'essoufflement généralisé qui gagne aussi bien l'instance narrative que les différents personnages : tandis que l'œuvre s'achemine inévitablement vers sa conclusion, les êtres qui la peuplent se désintéressent toujours davantage de leurs sorts respectifs. L'absence de ponctuation spécifique aux questions fait de celles-ci le marqueur idéal d'un affaïssement de la volonté, comme dans *À l'aube* : « Tu crois que tu peux faire un effort. Ça serait bien. » (p.53), « Ça vous dit ou pas. » (p.105). Jusqu'aux rares motifs d'espoir ou de satisfaction semblent immédiatement contredits par l'adjonction d'une marque interrogative qui, privée de sa signalisation habituelle, résonne comme une dénégation : « Il faut croiser les doigts, non. » (p.98), « C'est une bonne question, non. » (p.113). Seul un découragement commun unit encore les personnages (« Est-ce que tout est vain, finit-elle par lâcher sur le ton qu'elle aurait pris pour demander s'il y avait une vie après la mort. Un large sourire éclaira le visage de Brett. », p.185) que cimentent un désespoir banal, normé, quotidien : « Ça ne m'a pas demandé non plus un grand sacrifice. Je n'avais rien prévu pour les quelques années à venir, je n'attendais rien de particulier. / Oh, ça n'a rien d'extraordinaire. Tout le monde en passe par là [...]. Veux-tu me dire à quoi je sers. Avant-hier, j'effectuais un aller et retour en ferry et je me suis demandé comment je m'y prenais pour ne pas me jeter par-dessus bord. » (p.88).

À ce stade de notre étude et au vu de nos différentes observations des conséquences de l'intertextualité houellebecquienne mais également des limites à sa véritable influence que nous avons constatées, il semble possible de résumer les conséquences de cette intertextualité ainsi : s'il serait injuste d'affirmer qu'elle provoque à elle seule l'apparition d'un processus de dégradation qui affecte l'œuvre dans laquelle elle s'établit, il est en revanche visible qu'elle favorise, accélère et structure toute inclination à un renoncement dont Michel Houellebecq s'est fait le chantre contemporain ; elle illustre donc aussi bien la prééminence d'une figure littéraire incontournable de son époque que la nature profonde de son discours

que ses retentissements renforcent et prolongent. Aussi sensible à la négativité de son contexte économique et social d'écriture que préoccupé du penchant intemporel de l'être humain pour le découragement, il convient de reconnaître que Philippe Djian semblait particulièrement prédisposé à suivre une telle trajectoire ; pour autant, l'attestation de l'émergence de Michel Houellebecq dans le paysage culturel et l'intégration de son discours et de ses caractéristiques correspondent bien au glas d'une ambition artistique et humaniste que ni le doute ni le temps n'étaient parvenus à miner à eux seuls. Cédant aux hantises qui la parcourent depuis sa création, l'œuvre littéraire de Philippe Djian va alors se livrer sans la moindre réserve à l'inclinaison qui résume le mieux l'approche houellebecquienne de l'existence : celle menant à un effondrement irrémédiable.

L'ensemble des métamorphoses linguistiques et stylistiques que nous avons étudiées tout au long de cette partie convergent en effet vers l'accomplissement d'une déliquescence complète que diverses thématiques symbolisent. Dans *Les Inévitables*, l'effritement du couple concorde avec la problématique de l'incommunication (« Pas mal ces chambres, dit-il. Tu ne trouves pas. Et ces algues, c'était comment, dis-moi. / Elle serra les pans de son peignoir sous sa gorge et répondit d'un vague haussement d'épaules », p.43-4) que matérialisent l'incompréhension (« Tu veux savoir quoi, au juste. [...] Donne-moi la traduction », p.51), le flou discursif (« Ça doit être dur non. / Oui, enfin non. », p.89) ou encore le désintéret pour les propos de l'autre (« Est-ce que tu crois que je pourrais supporter ça une seconde [...]. Qu'on ressorte cette histoire au grand jour. / Il n'avait pas besoin de lui répondre. », p.137). Nous avons évoqué en début de partie la possibilité d'un affaiblissement du second pacte de lecture mis en place à la suite de *Vers chez les blancs* : en définitive, l'expertise du lecteur le plus assidu se trouve réduite à la simple reconnaissance des motifs habituels de l'œuvre et au constat de leur érosion systématique et graduelle. Toujours dans *Les Inévitables*, l'anaphore en « Oui » employée pour illustrer la pauvreté d'un échange téléphonique robotique entre les deux membres du couple (p.85) marque une véritable déchéance en comparaison des occurrences similaires antérieures ; on peut par exemple penser à l'appel qu'Henri passe à Marlène dans *Maudit manège*, appel que nous avons préalablement mentionné dans le cadre d'une analyse... des innovations stylistiques des premiers romans.

Nous allons maintenant observer la déconstruction intégrale à laquelle Philippe Djian, en réponse à l'émergence puis au triomphe du discours houellebecquien, livre son œuvre.

V) Défaire

V. 1) Thématiques et scènes classiques

Au cours de notre première étude, nous avons dégagé un certain nombre de scènes récurrentes dans les premiers récits ; nous avons également identifié leur enjeu commun : qu'il s'agisse du récit d'un ébat sexuel, d'un compte-rendu de fête ou de l'exposition d'une période d'écriture, aussi bien l'ensemble de ces thématiques que l'exhaustivité et la créativité qui caractérisaient leur développement contribuaient à l'affirmation et la diffusion d'un humanisme chaleureux et confiant. La dilution progressive puis la disparition définitive de ces scènes marqueront l'avènement d'une négativité qui finira par se révéler indissociable du pessimisme houellebecquien ; c'est ce que nous développerons au cours d'une sixième et dernière partie.

Pour l'heure, notons déjà qu'à cet égard également, l'amorce de ce bouleversement précède l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne. Dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau relevait déjà l'évolution du traitement réservé à certaines thématiques et l'appauvrissement de la valeur littéraire qu'induisait cette évolution. À titre d'exemple, nous mentionnerons l'étude qu'elle consacre au motif de la lumière ; dans un premier temps, elle relève plusieurs citations tirées des premiers romans sur lesquelles elle s'appuie pour justifier la corrélation entre le déploiement de ce motif et la question du style : « Il y avait une sacrée ambiance quand je me suis installé derrière ma machine, rien qu'une étrange lumière et un silence tendu [...] la lumière était purement et simplement dorée et je n'éprouve pas la moindre honte à le dire, c'est ce qui fait la différence entre un auteur constipé et moi, c'est le signe de l'incroyable pureté de mon style qui laisse la plus belle part à la lumière et que d'aucuns n'ont pas manqué de comparer à du vif-argent. Ce n'était pas le moindre paradoxe de ce monde dégoûtant que de pouvoir s'illuminer par moments et c'est fait pour ça un écrivain, c'est fait pour ramasser tout ce qu'il brille. De mon côté, je ne me gênais pas, ce qui amenait certains de mes lecteurs à me considérer comme un auteur éclairé, pour ne pas dire précieux. » (*Zone érogène*), « La lumière est la vraie raison de s'acharner » (*Maudit manège*), « Le style, c'est la Lumière tombée du Ciel » (*Échine*).

Elle livre ensuite son analyse du nouveau traitement réservé au motif, changement qu'elle associe bien à un affaiblissement de l'écriture : « La lumière qui symbolise la vie, tellement intense dans toute l'œuvre de Djian, subit pourtant une variation dans le roman *Assassins*. [...] Sans être tout à fait une éclipse, il y a diminution importante de l'intensité lumineuse dans *Assassins*. [...] Il est vrai que les qualificatifs du ciel ne sont plus empruntés au registre des couleurs : « J'examinais la triste couleur du ciel. » Les personnages ne sont plus auréolés de lumière ; « Nous les avons aperçus, à l'orée de la forêt, courbés au-dessus de l'herbe et dans une lumière que la disparition du soleil avait apaisée. » Le motif de la lumière est encore très présent dans la narration, mais il est désormais exprimé en termes d'absence, de manque. [...] S'il y a éclipse de la lumière, il n'y a surtout pas d'éclipse narrative de celle-ci : c'est au contraire son étiolement que l'on veut dire, en montrant, par exemple, que ses éclats sont désormais soumis au monde conditionnel : « S'il n'y avait pas eu d'arbres, j'aurais également pu voir les sources et la lumière scintiller sur les bassins. » Seulement voilà, une ombre plane, qui ressemble à un constat de vie négatif, à la perte de l'espoir : « Chacun de nous savait qu'on aurait pu nous presser tous les quatre ensemble sans obtenir une goutte de lumière ou quoi que ce soit de susceptible de nous donner une raison de nous acharner. Il y avait très longtemps que nous en étions arrivés là, il était difficile de dire à quel moment cette ombre s'était abattue sur nous, mais nous étions sonnés. [...] J'avais pris conscience que ma vie s'était arrêtée quelque part, je ne savais où, et que j'avais survécu jusque-là. Malheureusement, cette illumination ne m'avait pas donné le coup de fouet nécessaire. » [...] La lumière est donc la vie, mais aussi le style, qui englobe toute la vie. Aussi, le changement de lumière notable dans *Assassins* est-il en rapport avec un changement au niveau de l'écriture. Celle que l'on définissait à loisir comme baroque, flamboyante se retrouve soudain, dans ce roman, épurée, minimaliste. » (p.142-4).

Selon la dynamique dégagée en conclusion de notre partie précédente, cette dégradation s'accélère considérablement une fois paru *Vers chez les blancs* ; au cours de notre étude du roman, nous avons souligné la coexistence de deux modalités descriptives diamétralement opposées : évoquant les différents récits sexuels du récit, nous avons confronté les longues fresques stylisées et détaillées caractéristiques des débuts aux comptes-rendus minimalistes et lacunaires à venir. Ainsi, les rapports des ébats débouchent progressivement sur de simples ellipses, comme dans *Vengeances* : « « La chambre des enfants, fis-je dans un souffle. Nous serons plus tranquilles. » J'avais l'impression que des points lumineux dansaient sous mes

yeux, que les visages que nous croisons étaient déformés. Lorsque Roger ouvrit la porte, j'avais remonté mon pantalon mais ma partenaire s'offrait quelques secondes de répit. » (p.109-110). Certaines occurrences semblent même témoigner d'une volonté d'évacuer la question sexuelle ; autrefois l'occasion d'une célébration, elle serait désormais indigne de précisions que refuse par exemple d'apporter le narrateur de *Chéri-Chéri* : « une fois la chose faite. » (p.123). Si quelques développements demeurent, ils deviennent le prétexte de vulgaires parodies ; le narrateur des *Doggy Bags* propose ainsi dans le dernier tome de la série : « Comme chacun redoutait d'être pris sur le fait, ils redoublaient de frénésie silencieuse, frétilaient comme des gardons, retenaient leur souffle, se frottaient l'un contre l'autre avec l'énergie du désespoir, se léchaient les doigts, se touchaient l'anus, etc. Etc., etc. » (p.868-9). Au-delà du rendu générique de l'occurrence auquel aboutit la multiplication des expressions convenues, le redoublement des « etc. » finaux ainsi que la majuscule accordée à l'un d'entre eux soulignent le désintéret croissant de l'instance narrative pour un sujet qui lui permettait autrefois d'afficher sa maîtrise et son originalité.

Ce désintéret est indissociable de la lassitude qui gagne l'ensemble des protagonistes de la seconde partie de l'œuvre ; nous avons déjà mentionné plus haut le narrateur de *Chéri-Chéri* et son dédain des récits sexuels : sa misanthropie boudeuse le prévient tout naturellement de participer à une quelconque fête et par conséquent d'en faire un objet de description (« Hannah m'appelle pour que je la rejoigne à une soirée, mais ça ne me dit rien, c'est rare de ne pas rencontrer un emmerdeur à une soirée », p.128). Une caractérisation que l'on retrouve dans le dernier roman, *Sans compter* (« Je souris mais la musique n'est pas bonne et la compagnie ne m'enchant guère », p.212), où le refus d'un rapport sexuel est l'occasion d'un désaveu moqueur de l'ancienne écriture et de ses images foisonnantes consacrées aux ébats et à leur description : « Vous voulez que je vous dise quoi, Barbara. Qu'ils étaient au poil. [...] Que j'aurais voulu les emporter dans une forêt sombre et les tripoter jusqu'au petit matin. » (p.134). Les derniers romans, comme *Les Inéquitables*, rendent en effet plus évidente encore la corrélation entre cet effacement et la dégradation globale qui affecte l'œuvre suivant l'évolution stylistique observée au cours de la précédente partie : si les épisodes érotiques y sont expédiés (« Un peu plus tard, encore essoufflés par l'exercice, ils s'essuyèrent et se rhabillèrent avec le sourire. », p.144), c'est qu'ils y sont minés par l'imprécision qui redouble le détachement des personnages (« Elle n'aurait pas dit qu'elle couchait avec Serge, le terme ne lui semblait pas approprié. Ils faisaient ça en dix minutes, contre un mur, une balustrade »,

p.47) ainsi que leur cynisme grandissant, comme dans *Double Nelson* (« pourrait-on avoir un rapport, là, maintenant, ça m'aiderait à décompresser. », p.163), ou même par l'incompréhension générale qui gagne l'ensemble des ultimes récits, dont *2030* (« Ils se demandèrent ce qu'ils avaient fabriqué. Le jour se levait à peine et ils avaient ouvert les yeux dans la pénombre de la chambre, décontenancés. », p.179).

Mais aussi évidente cette corrélation puisse-t-elle paraître, elle conserve l'abstraction de la symbolique : or, dans la seconde partie de l'œuvre, l'effondrement de la valeur littéraire est tel qu'il se fait également littéral.

V. 2) « Donc tout s'écroulait, tout devenait dangereux. »

Philippe Djian, *À l'aube*

Notons tout d'abord qu'au cours de ses entretiens, Philippe Djian lui-même établit à plusieurs reprises un parallèle entre son travail de composition et un assemblage concret : « Le travail manuel m'a apporté des satisfactions que je n'ai jamais retrouvées ailleurs. Il obéit à des lois très particulières. Il demande de la patience, de l'humilité, de l'organisation... [...] Je n'avais, quant à moi, aucune des qualités requises. Mais j'ai dû les développer, sinon tout ce que j'entreprenais s'écroulait. Je les ai ensuite appliquées au domaine de l'écriture. Construire un mur en pierre vous apprend comment une phrase finit par tenir debout. D'une manière très concrète. » (p.80-1, *Philippe Djian revisité*), « Ensuite, on apprend la patience, on comprend qu'un mur ne se monte pas en cinq minutes, et qu'il faudra revenir demain, et le jour suivant, avant de pouvoir admirer son travail, et qu'il faut donc trouver le bon rythme, que travailler au-delà de ses forces est le défaut des apprentis qui veulent en finir si vite que tout s'écroule et qu'il faut tout reprendre au début. On apprend à construire des fondations, à se donner de la peine pour un travail qui deviendra invisible. » (p.121-2, *Entre nous soit dit*).

Les premiers avatars littéraires de l'auteur prolongent ce parallèle (le narrateur de *37°2 le matin* met par exemple sur un même plan activité littéraire et réparations de tuyauterie) : les différents édifices qui jalonnent les récits possèdent donc une charge sémantique importante ;

nous avons ainsi interprété l'édification collective de l'escalier de *Lent Dehors* comme l'incarnation d'une ambition de l'œuvre, celle de la création littéraire commune à laquelle elle conviait son lecteur. Si le démantèlement de ces édifices ne manquera donc pas de nous interpeller dans le cadre de notre étude de la débâcle consécutive à l'émergence de l'intertextualité houellebecquienne, il conviendra également de demeurer sensible à ses manifestations précédant *Vers chez les blancs* : c'est dans cette optique que nous allons maintenant aborder *Sotos* dont la parution succède à celle de *Lent Dehors*.

a. « Il n'y avait pas encore urgence, mais ... »

Philippe Djian, *Assassins*

Le roman suit le parcours de la famille Sarramanga qui se désunit au rythme de la démolition d'un système d'irrigation conçu par Vito, le fils du patriarche ; les évocations successives de cet ouvrage présagent non seulement de la dynamique de l'écroulement futur mais également de la matérialisation de ses manifestations. Cette lecture est notamment justifiée par une occurrence qui offre une nouvelle déclinaison de l'analogie : « C'était comme quand il ouvrait le robinet du jardin. Les mots coulaient de sa bouche, se collaient les uns aux autres et s'étiraient, suivaient un tracé capricieux. Des phrases entières emplissaient de sombres réservoirs, puis débordaient et rejaillissaient un peu plus loin. Un souffle les ralentissait, un passage délicat, mais à l'occasion d'une ligne droite, elles reprenaient de la vitesse, s'élançaient vers de petites vallées, se heurtaient à des barrières, bouillonnaient dans les torrents. » (p.313-4). C'est dans cette mesure que nous proposerons une brève analyse des occurrences mentionnant le monument aquatique de Vito avant de proposer une interprétation qui en affirmera la portée symbolique.

« il avait conçu tout un système d'irrigation, parfaitement inutile, dont il était très satisfait. Grâce à un réseau compliqué de conduites, canaux, réservoirs et autres, il parvenait à arroser le jardin en ouvrant un seul robinet [...] le résultat était impressionnant. [...] J'ai donc consenti à me pencher sur son œuvre tandis qu'il posait la main sur le robinet avec un brin de solennité, comme s'il procédait à l'ouverture du canal de Suez. L'eau a coulé. C'était très intéressant. Je hochais la tête quand elle prenait un virage, tendais l'oreille lorsqu'elle

glougloutait dans un tuyau, croisais les bras en attendant qu'un réservoir se remplisse. Dès qu'il se déversait à l'étage au-dessous, je me retenais de ne pas applaudir. Nous cheminions côte à côte, en suivant la progression du flot et cependant qu'il me donnait toutes les explications nécessaires ou relatives à certaines difficultés qu'il avait rencontrées. Je me serais cru revenu dix ans arrière, au temps où la maitresse d'école nous emmenait à la découverte des grands mystères de ce monde et que nous passions l'après-midi à ramasser des feuilles d'automne, mettant le doigt sur le cycle des saisons, ou bien à vérifier que le soleil se couchait à l'ouest, ou que la pluie tombait de haut en bas et qu'un simple filet d'eau, dévalant les collines de Pixataguen, ne rejoignait pas l'océan par l'opération du Saint-Esprit. » (p.101-2) : cette première description détaillée du travail de Vito, effectuée par son propre fils, débouche rapidement sur une célébration admirative du labeur et de l'élaboration de son architecture ; la présentation possède également une dimension didactique et exemplaire à laquelle se mêle un sentiment de pureté originelle.

« Il s'accorda un moment pour réfléchir à une solution d'arrosage ingénieuse, à un plan d'irrigation qui permettrait d'échapper à la corvée quotidienne, de perdre son temps avec le tuyau à la main. Il considéra le problème jusqu'à la nuit tombée. Et il n'en vint pas à bout en une seule séance. Mais il découvrit que la compagnie de l'eau lui faisait du bien, que ces questions d'épandage lui reposaient l'esprit, lui permettaient de penser aux gens qui l'entouraient avec plus de simplicité, plus de clarté que d'habitude. » (p.271) : cette seconde mention, antérieure dans la chronologie du récit (le passé de Vito est évoqué dans la seconde partie du roman), offre un nouvel éclaircissement quant à la vocation primitive du système d'irrigation dont la conception favorise un rapport apaisé au monde, celui que le renoncement initial de l'œuvre avait précisément pour vocation de faciliter. On note donc à rebours que la première évocation échouait à rendre compte de la dimension utilitaire de ce système auquel le fils de Vito n'attribuait qu'une fonction esthétique « parfaitement inutile » : cette première évocation impliquait donc en filigrane une incapacité à reconstituer l'ambition primordiale du geste créateur. Une neutralité distancée caractérise ensuite les mentions suivantes (« Vito cligna des yeux puis décida d'enlever une cale sous un tuyau afin de lui donner davantage de pente avant d'arriver aux pieds de tomates, pas trop mais suffisamment pour s'écouler dans un réservoir dont le trop-plein déclenchait d'autres systèmes. ») et ce jusqu'à la destruction finale de la réalisation de Vito : « Tandis que les autres discutaient à l'écart, qu'Anton, dans le potager, démolissait méthodiquement notre ingénieux système d'épandage » (p.445). Le

choix du pronom « notre » explicite l'enjeu de cette démolition : à travers elle, c'est bien la viabilité d'une transmission et la possibilité d'un héritage commun qui se retrouvent mises en cause.

Un épisode d'*Assassins* clarifie encore davantage le phénomène ; alors que les personnages principaux se retrouvent contraints de se réfugier dans une maison, les différents commentaires du narrateur et de ses compagnons guident l'interprétation du délabrement progressif de celle-ci : « Je suis monté dans les chambres pour en avoir le cœur net. Et là, j'ai pu constater l'ampleur des dégâts. J'ai bien inspecté la charpente, j'ai suivi chacune des poutres dans la lueur de ma torche. Car ce n'était pas tant les brèches dans la toiture qui m'inquiétaient, bien que l'une d'entre elles eût la taille d'une boîte à chaussures et déversât des litres d'eau sur une couette en duvet d'oie qui s'agitait dans l'obscurité, mais les grincements de la structure tout entière. Comme l'avait déclaré Thomas, la baraque avait tenu bon. Le problème était de savoir combien de temps elle tiendrait encore. J'avais la désagréable impression que ses forces diminuaient, que sa résistance arrivait à son terme. J'avais également la sensation que la pression qui s'exerçait sur elle comprimait l'atmosphère et gênait ma respiration. [...] Il n'y avait pas encore urgence, mais Thomas a expliqué qu'un processus de sape était à l'origine d'un constat si décevant. » (p.214-7). Le « processus de sape » est bien la conséquence d'un épuisement de la structure dont la « résistance arrivait à son terme » : ce « constat si décevant » nécessite quant à lui un travail de lecture minutieux (« bien inspecté », « la lueur de ma torche »). Toutefois, l'occurrence véhicule également l'idée d'un sursis (« Il n'y avait pas encore urgence »), une ambivalence que Catherine Moreau relève dans son analyse de l'excipit du roman : « Les personnages d'*Assassins* arrivent à un moment de leur existence qui est une impasse ; leur renoncement a fait d'eux les *assassins* de leur propre vie, mais quelque chose les pousse quand même à s'interroger sur la présence en eux d'un *soupçon d'espoir*. Cet espoir va se matérialiser, à la fin du roman, par le retour possible et progressif de la lumière, comme après une éclipse : « Laissez-moi un peu de temps pour réaliser ce qui se passe. J'ai l'impression que la lumière peut arriver d'une seconde à l'autre », « Il faisait un temps magnifique. Une matinée lumineuse », « Je n'ai rien regretté, il y avait une belle lumière dans sa chambre. » (p.144, *Plans rapprochés*).

Les romans postérieurs à *Vers chez les blancs* se chargent alors de révoquer ce sursis.

b. La « non-résistance »

Les récits suivants prolongent en effet le motif de l'effondrement des édifices tandis que la dégradation artistique que dévoile ce motif s'aggrave considérablement ; le travail créatif (dont la véritable nature n'est d'ailleurs jamais réellement précisée : « ton travail, tes trucs », p.22, « ces œuvres », p.41) du personnage principal de *Vengeances* est ainsi décrit : « Les produits qu'il employait pour ses compositions, en dehors de menacer de le tuer, en dehors de lui ronger la cervelle et les poumons, posaient depuis quelque'un temps un problème de résistance à l'environnement. De non-résistance, plus précisément. Des matières se dégradaient, des vernis sautaient, des colles rongeaient le plastique, des couleurs passaient ou cloquaient au contact de l'air, des fibres se décomposaient, le plexi se fendait après avoir jauni, etc., bref son travail souffrait de détérioration accélérée, pâtissait de ses méconnaissances chimiques. [...] Il fallait également tenir compte du danger qu'elles s'étaient mises à représenter dans un appartement où circulaient des enfants, où elles tombaient des murs, se décrochaient de leurs cadres, s'effondraient comme des châteaux en ruine et retournaient à la poussière, au néant. » (p.40) ; il illustre aussi bien l'entreprise de sabotage (« menacer de le tuer ») que l'appauvrissement intellectuel qui en résulte (« lui ronger la cervelle ») ou encore la porosité problématique aux éléments extérieurs, la « non-résistance ». L'ouvrage connaît bien une « détérioration accélérée » marquée par une monotonie littérale (« des couleurs passaient ») et la fin de l'occurrence achève de lever le doute quant à la postérité qui attend une telle œuvre dont la décrépitude et la toxicité menacent les « enfants ».

Cette décomposition se poursuit jusqu'aux romans les plus récents où les affaissements tiennent davantage d'un pourrissement dont le triomphe final n'est pas sans rappeler l'excipit de *La carte et le territoire*. Dans sa lecture d'*Assassins*, Catherine Moreau associait déjà la mort au motif du lac (et de l'eau stagnante en général) ; nous avons nous-même déjà indiqué dans une partie précédente que ce motif constitue un élément topographique commun à l'ensemble des derniers récits : ceux-ci se révèlent donc structurellement propices à l'aggravation de ce phénomène de putréfaction. Dans *Les Inévitables*, les occurrences sont ainsi particulièrement nombreuses : « il y avait à présent une légère odeur de moisissure dans l'air, de végétaux fanés, d'algues mortes qui flottait le tableau. » (p.64), « L'air humide avait une légère odeur de pourriture végétale » (p.83), « des odeurs de terre, de végétation à demi

morte. » (p.93). La corruption se banalise : si le « processus de sape » décevait les personnages d'*Assassins*, ceux des *Inéquitables* s'en désintéressent (« Il tombait des trombes d'eau tout à coup, la maison grinçait sous les rafales devant mais Marc se sentait bien. Il avait réussi à obtenir une solide anesthésie locale et il se sentait bien car il ne sentait rien. », p.17) ou ne le distinguent même plus (« Sans savoir si elle s'était endormie ou si les flots les avaient engloutis. », p.106).

Certains récits, comme la nouvelle *La crème de la crème*, explicitent jusqu'à la planification de ce naufrage que les personnages comme le lecteur sont réduits à contempler, impuissants (« Il arrive un moment où l'on ne peut rien faire, dit-il en se levant. Où tout s'écroule. », p.16, « C'était ça, le programme. Le décor après la débâcle. », p.21) ; d'autres, comme le récit *Frictions*, préviennent non seulement du démantèlement qui suit la dissociation mais également du risque d'illisibilité consécutif, ici au cours d'un échange entre le narrateur et Marc, un écrivain avant-gardiste : « -Écrire un vrai roman, ça ne te tente pas ? [...] Il secoua la tête en grimaçant [...], il m'expliqua que le genre de roman dont je parlais était mort depuis un siècle, que l'autofiction avait fait son temps et que l'avenir appartenait à une déconstruction tous azimuts, quitte à paraître obscur aux ennemis de la modernité. » (p.131-132). Suivant la dynamique de l'œuvre houellebecquienne où le renoncement, à force de démonstrations littéraires, ne nécessite plus l'illustration et la justification offertes par les trajectoires des personnages, les deux derniers romans de Philippe Djian s'ouvrent sur le constat d'un effritement (« les fondations s'étaient bientôt fissurées. Avant que tout ne s'effondre. », p.8, *Double Nelson*) dont la dimension artistique évoque bien une démission créatrice (« Je ne suis pas très satisfait de mon travail, c'est loin d'être parfait. Les raccords sont visibles [...]. J'étais pressé de m'en débarrasser », p.8, *Sans Compter*).

La prolifération de ces aveux entraîne alors un changement de tonalité qui, sans surprise, se calque sur le modèle houellebecquien : l'humour généreux cède à l'ironie, la gravité à la dérision et l'humanisme au cynisme.

V. 3) « Tu es ton pire ennemi »

Philippe Djian, *Chéri-Chéri*

Dans l'entretien *Entre nous soit dit*, à la question de Jean-Louis Ezine qui l'interroge en ces termes, « On doit se méfier de vos maladresses ? », Philippe Djian répond : « Elles sont parfois calculées. » (p.117) ; à Catherine Moreau, dans l'entretien *Au plus près*, il confie : « Il y a une vie après *Criminels*. Il y a d'autant plus une vie qu'il est vrai que pour un auteur, ce n'est pas non plus un plaisir énorme d'écrire ce genre de livres. Parce que je me prive de tas de choses. » (p.43). Et lorsque cette dernière lui rapporte « On dit que vous tendiez vers une sorte de minimalisme, certains y voient une perte de cette énergie vitale qui caractérisait votre écriture de jeunesse. », il rétorque : « Je pensais qu'il s'agissait plutôt d'un abandon volontaire de ma part » (p.35). Dans cette sous-partie, nous traiterons des manifestations littéraires qu'adopteront ces confidences dans la seconde partie de l'œuvre : si ces dernières connaissent de nombreuses déclinaisons, toutes tendent vers une dévalorisation qui achève d'abolir le doute dont les premiers écrits témoignaient quant à leur valeur artistique.

Les romans suivants *Vers chez les blancs* révèlent ainsi une tendance aussi soudaine que marquée à l'autodépréciation : celle-ci passe d'abord par une dévaluation sarcastique de leur propre sujet. Les personnages du récit policier *Ça, c'est un baiser* se demandent ainsi : « Mais est-ce qu'un écrivain, un écrivain sérieux, je veux dire un bon écrivain... est-ce qu'il va se lancer dans une aventure policière ? Je n'en suis pas sûr... Un bon écrivain, un écrivain qui peut compter ?... Qui va foncer tête baisser dans un genre mineur ? » (p.24). Dans l'avant-dernier tome des *Doggy Bags*, c'est le narrateur lui-même qui se charge de dénigrer l'ensemble des thématiques qui composent sa propre histoire : « ou lui raconter les dernières stupidités qui traînent alentour, savoir qui baisait avec qui, qui baisait qui, qui baisait avec quoi, qui avait fait exploser sa famille, qui avait trahi les siens, qui se retrouvait en cure, bla bla... » (p.675) ; ces « stupidités » congédiées avec dédain énumèrent point par point les différents sujets dont la série traite sur à peine moins d'un millier de pages. Les personnages y ressassent sans cesse les mêmes ragots (comme la séparation entre Victor et Irène), les ébats rythment les chapitres, les Sollens implorent à force de traîtrises... Précisons qu'à ce moment du récit, David et Marc se trouvent en cure. C'est lors de la sixième et dernière

saison que le narrateur émet également ce jugement pour le moins paradoxal : « les Sollens étaient comme vous et moi, ni plus étranges ni plus excentriques, ni plus ceci ou cela du point de vue des fondamentaux de l'existence. Ces gens-là étaient en vie et respiraient le même air que nous et ne méritaient pas qu'on les montre du doigt. » (p.756) ; les Sollens constituent pourtant le coeur de cette série souvent résumée comme une saga familiale. Dès ses débuts en réalité, une accumulation de railleries mine cette saga dont elle décrédibilise les différents ressorts narratifs ; dans la première saison, alors qu'un policier soupçonne Marga d'avoir jeté un sort à Paul (ce que le lecteur sait être vrai), Marc commente ainsi son hypothèse : « Je pense qu'il lit trop de romans, et pas les meilleurs. [...] Il faudrait interdire à vos hommes de lire Harry Potter, selon moi » (p.73). Le procédé se poursuit jusqu'au terme des six saisons qui connaissent un mouvement de dégradation à leur propre mesure ; dans la cinquième d'entre elles, le narrateur constate : « Les barreaux de l'échelle ne se trouvaient plus qu'à une saison, à peine, de la rouille intégrale » (p.666).

L'auteur manie alors une ironie mordante dont la cruauté contraste avec la tendresse moqueuse des narrateurs écrivains antérieurs à *Vers chez les blancs* ; celui de *Sainte-Bob* n'éreinte par exemple jamais son propre travail sans ménager un trait d'humour ou une chute qui édulcorent la critique : « Même lorsque, à bout de forces, je me bornais à pomper du Milton, du Verlaine ou du Bashô, je n'avais pas droit à un coup de téléphone. En quoi fallait-il croire alors ? Devais-je me lancer dans l'art conceptuel ? Dans la musique sérielle ? Devais-je forcer sur les ellipses, briser le carcan littéraire ? Pour un petit mot gentil, j'aurais accepté davantage. » (p.209), « le siège de dentiste [...] que j'avais âprement troqué avec un admirateur contre le manuscrit de mon premier roman (un marché de dupes, entre parenthèses, car mon manuscrit ne valait rien du tout) » (p.253).

Les romans postérieurs à l'établissement de l'intertextualité houellebecquienne dans l'œuvre s'inscrivent donc dans une veine sardonique neuve que de nombreuses occurrences de *Chéri-Chéri* illustrent parfaitement. Alors qu'un personnage secondaire fustige aussi bien la médiocrité que l'insuccès du travail de Denis, un des derniers narrateurs écrivains de l'œuvre (« Désolé Denis, m'avait t-il dit, mais je n'ai pas pu finir votre bouquin. Je ne sais pas quoi vous dire. Il m'a foutu mal au crâne. C'est quoi. C'est ce qui se fait en ce moment ou quoi. [...] ça ne m'étonne pas qu'on vous paye des clopinettes pour vos histoires. Comment voulez-vous gagner votre vie en écrivant des trucs pareils. », p.40-41), celui-ci réplique : « je

fais un gros travail sur la ponctuation, Paul, vous avez remarqué ». La dérision de l'évolution de l'œuvre est évidente ; elle est d'ailleurs reprise un peu plus loin : « je tâchais de rédiger un article sur le poids des conventions grammaticales et sur cette vieille et misérable croyance en l'absolue nécessité d'identification au personnage relayée depuis la nuit des temps » (p.126-127). Le second degré devient aussi bien une norme d'écriture que de lecture ; le narrateur refuse d'ailleurs de justifier sérieusement ses différents partis pris : « j'étais ailleurs quand on m'interrogeait sur cette nouvelle manie de supprimer la majeure partie de la ponctuation ou sur mon obsession pour les dialogues ou cet étrange mélange des temps. Je n'avais pas l'esprit à ça. » (p.157). L'ironie se teinte même d'une cruauté double qui consiste à fonder un jugement féroce en s'inspirant des procédés stylistiques ayant précisément fait la renommée et le succès de l'auteur, comme les comparaisons culinaires dans la nouvelle *La crème de la crème* : « Et ce qu'il écrivait aujourd'hui, songeait-elle, ce qu'il écrivait aujourd'hui avait la texture du blanc de poulet à peine cuit, la même consistance, la mollesse écoeurante, l'absence de goût. » (p.3-4). Cette dureté proprement sadique se justifie par le dévoilement de la déchéance qu'elle favorise ; dans la nouvelle, elle incite Paul à une confession pénaude : « Mes deux derniers sont ratés, soupira-t-il. Je le sais. Je ne comprends pas pourquoi, mais je le sais. » (p.16).

Seul le lecteur familier demeure alors à même de saisir la portée dramatique de ces brocards masochistes ; dans *Vengeances*, la réflexion en apparence anodine d'un personnage secondaire lui souffle par exemple le déchirement douloureux que représente la dissociation narrative : « -Moi, je trouve que Marc, ça ne vous va pas du tout. / -Je sais. J'aurais aimé m'appeler Philippe. / -Quoi ? Mais vous êtes fou ? Mais quelle horreur. » (p.168). Malgré la corruption du pacte de lecture, la plus grande fermeté demeure attendue de ce lecteur : « Deux jours plus tard, je suis à la maison [...] critiquant un mauvais livre écrit par un bon écrivain, ce qui me rend d'humeur mélancolique, d'humeur cafardeuse [...]. Je déclare à Joël écoute-moi, je préfère me trancher la gorge plutôt que de défendre ce bouquin » (p.149). C'est donc à lui qu'incombe la détection des différents indices qui révèlent la dégradation structurant la seconde partie de l'œuvre. Cette dégradation épouse là encore jusqu'à la dynamique de son modèle houellebecquien : figée par l'essoufflement et le découragement, elle se mue en état de fait. Ce figement se traduit par une altération du traitement réservé aux motifs symboliques de l'œuvre : c'est par exemple le cas de celui du fauteuil. Les romans situés entre *Lent Dehors* et *Vers chez les blancs* opèrent en effet une première détérioration de

cet objet iconique des premiers récits auquel nous avons consacré une analyse au cours de notre première étude : la relation entretenue entre les narrateurs écrivains et leurs fauteuils respectifs participaient à la transmission d'une vision enchantée du monde, célébré jusque dans ses plaisirs les plus simples. Dans *Sotos*, si cet héritage est d'abord chéri (« les clous qui dépassaient de ce fauteuil sur lequel personne ne s'asseyait jamais mais que Giovanna avait gardé en souvenir du père de Jim, histoire de ne pas tout balancer. », p.310), il termine brûlé : « Vito se tenait immobile devant un vieux fauteuil d'osier déginglé et dont le cannage tombait en poussière. J'ai senti que ce n'était pas le moment d'en parler si je voulais pas avoir droit à toute l'histoire de la famille. » (p.457). Dans *Sainte-Bob*, ce mouvement perdure, bien qu'il s'y accélère : « Le vernis des accoudoirs s'était volatilisé dans mes paumes. Sous les coussins avachis, le cannage s'était doucement affaissé. » (p.36). En revanche, les publications postérieures à *Vers chez les blancs* ne conservent plus que le constat de la perte et de la déchéance, comme dans *Frictions* (« je me levai et descendis au sous-sol pour vérifier que nous avions assez d'alcool en réserve et dégager mon vieux canapé -je ne veux pas de cette horreur dans mon salon- » p.125) ou « Mise en bouche » (« Quand elle le regardait écrire, ces derniers temps, l'air abominablement concentré, habité, avachi dans son fauteuil - il se servait d'un système pour handicapés afin d'éviter le contact de l'ordi avec ses parties génitales - elle avait envie de lui fracasser la tête », p.4).

Les derniers romans déclinent alors une longue confidence toujours plus directe et explicite : dans *Vengeances*, elle se matérialise sous la forme de dialogues sur l'analyse desquels nous concluons cette sous-partie.

C'est en effet au cours de leurs échanges que le narrateur et les différents personnages rivalisent de cynisme au moment d'évoquer les œuvres du premier nommé : « -Concentre-toi plutôt sur ton travail. Tes derniers trucs sont à chier. / -Ils remplissent tes poches. Mes trucs à chier remplissent abondamment tes poches. / -Oui, je sais. C'est terrible. Ma vie est un enfer. À propos, qu'est-ce que tu as fabriqué, ce matin ? Tu étais censé venir exprès pour les signer. / -J'ai changé d'avis. Je n'offre plus de garantie. » (p.22). Ce cynisme est bien celui d'un artiste qui n'intègre plus la logique mercantile pour alerter de la dérive qu'elle représente mais simplement dans un vulgaire souci de profit : « Je lui expliquai que je ne peignais plus sur les murs mais sur des toiles ou tout autre support transportable et susceptible d'entrer dans un salon. » (p.46). Les conversations ne font qu'entretenir ce cynisme : « Michel avait

raison, je n'avais rien produit de bon depuis, plus rien d'intéressant n'était sorti de mes mains ni de mon cerveau depuis un an déjà -depuis bien plus longtemps encore, pour être exact, mais nous étions très peu à le savoir et heureusement très peu écoutés, si bien que ma valeur marchande était encore à peu près stable et me permettait d'assurer à mon dealer, ainsi qu'à mon marchand d'alcool, une sorte de revenu minimum. » (p.95).

La figure du lecteur idéal (« nous étions très peu à le savoir ») n'a alors jamais été aussi nécessaire ; dans *Vengeances*, c'est Gloria qui l'incarne. Seule sa jeunesse et son intransigeance, qui transparaissent notamment de son expression (comme dans *Vers chez les blancs*, Gloria et Marc, le narrateur, incarnent en effet les deux principales temporalités stylistiques de l'œuvre ; l'opposition est notamment visible dans leurs formulations interrogatives respectives, l'une respectant l'inversion du verbe et du sujet, l'autre non : « Qu'en dis-tu ? », « Bon, vous faites quoi [...] ? Vous me donnez cinq minutes ? », p.86), contraignent le narrateur à renouer avec l'humilité qui caractérisait les premiers écrivains de l'œuvre : « -C'est à ça que vous avez consacré votre journée demanda-t-elle en désignant la maquette ? [...] / -Oui, mais je ne suis pas très doué. » (p.127). Au lecteur idéal donc de repérer les différents aveux (« Je déambulais en réfléchissant au problème que posait la dégradation de mon travail », p.123) et leurs manifestations symboliques comme l'affaissement des différentes structures, toujours associé à une médiocrité croissante : « Je ne peux pas garantir que ça tiendra dix ans. » (p.23). Notons d'ailleurs un possible renvoi au format progressivement réduit des romans de Philippe Djian (passé *Sotos*, leur longueur se réduit drastiquement) : « On prend ainsi moins de risques, lui expliquai-je, financièrement parlant. Plus c'est petit, plus on vend. J'ai fait mon plus gros chiffre en réalisant des personnages de vingt centimètres de haut. » (p.47). Si l'interprétation peut paraître téméraire, l'admission en creux d'une déception concomitante à cet abrègement la consolide : « Je suis content de ces petits formats, prétendit-il. » (p.55). Surtout, il importe de déceler la dimension interne, autonome et volontaire du sabotage artistique qui s'opère : « ce qui m'avait amené, entre autres, à refuser, ces derniers temps, une quelconque garantie de quoi que ce soit concernant mes œuvres, et bien m'en prenait si j'en jugeais la recrudescence des incidents qui se produisaient ici et là et donnaient le sentiment que mon travail s'autodétruisait, tombait tragiquement en poussière, de plus en plus vite, et que bientôt il n'en restait rien ainsi que m'en avait averti cette cliente que j'avais envoyée promener une semaine plus tôt. » (p.81).

Mais si le dévoilement de ce sabotage demeure l'unique enjeu des derniers récits, peut-on encore seulement considérer ceux-ci comme de véritables œuvres à part entière ? Pessimisme, prosaïsme, défaitisme... En conclusion de notre première étude consacrée à Philippe Djian, nous avons souligné le rôle déterminant de l'humour et de la dérision dans la conjuration de ces sombres perspectives ; l'adoption du discours houellebecquien, de son ironie et de son cynisme favorisent alors un glissement : le relativisme salutaire des premiers narrateurs écrivains s'éclipse devant une dynamique de déconstruction permanente qui consume les ultimes romans et interroge quant à leur dimension artistique réelle.

V. 4) Du doute à l'aporie

Les publications les plus récentes de Philippe Djian se construisent en effet sur le paradoxe d'une remise en question systématique de toute ébauche de démarche littéraire, que celle-ci soit l'œuvre des personnages ou de la narration elle-même ; la dérision qui affecte cette démarche ne porte plus sur une personne, comme c'était le cas auparavant des narrateurs écrivains qui se riaient d'eux-mêmes, mais bien sur la production d'une instance narrative désincarnée : cette production s'en retrouve alors profondément fragilisée, au point de mettre en péril toute forme d'ambition littéraire. C'est ce que nous allons maintenant observer avec l'étude de deux romans récents : *Les Inéquitables* et *Double Nelson*.

a. *Les Inéquitables*

Dans *Les Inéquitables*, la déconstruction et le dénigrement de la littérarité du roman constituent un fil métaphorique qui traverse l'ensemble du récit. La moindre mention d'un procédé stylistique ou d'une production artistique s'accompagne en effet d'une moquerie immédiate : « Sacrée litote, ricana-t-il. » (p.23), « Puis un type est monté sur l'estrade et s'est lancé vers le micro pour lire un de ses poèmes. Un truc épouvantable. » (p.29-30). Les personnages se chargent également parfois eux-mêmes de réprimer toute envolée lyrique démesurée : « S'il était encore là, répondit-elle, certaines questions ne se poseraient pas. Ma vie aurait un sens. Je marche dans la vallée des ombres et elle est tapissée de braises, au cas où tu serais aveugle. Je ne suis pas trop grandiloquente, j'espère. » (p.139). À travers le personnage de Marc et la dépréciation systématique de son travail d'écriture, la critique

devient plus explicite encore : « son carnet sur lequel il gribouilla durant un bon moment » (p.70). Suivant la conception caractéristique de Michel Houellebecq, la littérature est associée à une description insuffisante du monde : « Il regrettait de ne pas savoir dessiner, de ne pas être peintre quand il la regardait. » (p.100). On retrouve également le rejet du classicisme (« il trouvait toujours un certain charme à ces traditions d'un autre âge, aux bonnes manières, aux mots poudrés, mais ça ne l'obsédait pas non plus [...], il se sentait assez triste de ces parfums surannées, l'honneur de la maitresse de maison, les baisemains, les ronds de jambe, bla bla bla », p.127-8), rejet que symbolise le rabaissement des figures antiques (« l'improbable sirène [...] en équilibre sur des jambes déglinguées, tordues, affreuses », p.50). Mais si ce rejet favorisait autrefois l'essor d'une modernité fertile, il se borne désormais à une déconstruction systématique puisque l'ensemble des registres littéraires subit une dévaluation au fil du récit : afin d'observer ce phénomène, nous proposerons une brève analyse de la dévaluation des registres épiques, tragiques et pathétiques dans le roman en nous appuyant pour chacun d'entre eux sur une occurrence symbolique.

« Une histoire de vent, de tempête, on ne savait pas trop, mais qui faisait des gorges chaudes, qui alimentait les conversations dans les bars, les messes basses, les plaisanteries, les vantardises. L'année précédente, il s'agissait de cocaïne. Peut-être une cargaison balancée par-dessus bord ou un naufrage ou Dieu sait quoi, on n'avait jamais su. Ils avaient montré les paquets en gros plans, les policiers qui ratissaient la plage, l'océan farouche qui punissait les méchants, leur faisait rendre gorge, etc. » (p.21) : le flou du propos et des expressions ainsi que le « etc. » désinvolte qui clôturé le passage renvoient le caractère épique du récit à sa prédisposition au caricatural.

« Personnellement, Joël trouvait cette image lamentable mais elle avait fait le tour du pays, déclenché des larmes jusqu'au fond des chaumières, cette pauvre femme éclaboussée du sang de son mari, ce visage de madone disgraciée, cette beauté lugubre, bla bla bla » (p.42) : ici, c'est la dimension tragique du récit que nie l'instance narrative en épousant le mépris de son personnage pour un fait divers réduit à son aspect générique, mépris que concrétise notamment le « bla bla bla » final. Le relâchement et l'essoufflement qui caractérisent l'expression de cette instance narrative qui multiplie nonchalamment les synonymes prévient également de tout pathétique : « Elle [...] s'habillait court, de façon provocante, exhibant ses jambes couturées de cicatrices -plusieurs fractures, dont une ouverte, et diverses plaies,

déchirures, cisaillements, écrasements, etc. » (p.44).

Dans ces conditions, impossible d'envisager la transmission d'une quelconque valeur à travers le discours littéraire : « Mais quelle foutue connerie on a faite, murmura-t-il entre ses dents, quel foutu sacrilège. [...] cette dernière phrase tourna en boucle dans son esprit pendant qu'il conduisait sur la route qui longeait l'océan. Il ne s'y associait pas du tout, bien entendu, mais le ton d'absolue conviction que Joël avait employé, la voix profonde, tremblante et sourde, méconnaissable, qu'il avait utilisée pour délivrer son message, cette voix, ce mystère qu'elle véhiculait, lui revenait comme un mantra. Il se gara [...] pour prendre quelques notes [...]. Il laissa tourner le moteur pour le chauffage. Ce n'était pas très écologique, mais d'un autre côté il triait ses poubelles et buvait l'eau du robinet filtrée au charbon de bois. » (p.111) ; selon un procédé typiquement houellebecquien là encore, la trivialité de la conclusion discrédite immédiatement le caractère sacré de propos qui inspirent pourtant Marc.

L'abandon de l'ambition ne constitue alors plus seulement un mouvement ou une thématique mais également le dernier sujet d'écriture envisageable.

b. *Double Nelson*

À l'occasion de la sortie de *Double Nelson* et au cours d'un échange avec la journaliste Florence Trédez paru dans le magazine *Elle*, Philippe Djian déclare : « Écrire un « grand livre » ne m'intéresse pas. Je ne crois pas que ça soit un bon plan. ». L'avant-dernier roman paru à ce jour cristallise comme aucun autre récit de l'auteur le triomphe d'un renoncement qui plus que jamais s'exprime selon l'ensemble des modalités propres à Michel Houellebecq et à son approche de la notion ainsi que de la posture qui en découle naturellement ; au cours de notre analyse du récit, nous nous attacherons à expliciter la corrélation entre l'expression de la démission littéraire qui caractérise la fin de l'œuvre et les manifestations toujours plus nombreuses de l'intertextualité houellebecquienne.

Comme nous l'avons observé au cours de notre étude de l'évolution du mouvement de dégradation, une évolution qui suivait précisément le modèle houellebecquien, la déchéance artistique ne constitue plus l'aboutissement d'une dynamique : au contraire, elle représente un état de fait sur lequel l'intrigue se construit. L'incipit souligne ainsi l'évidence que représente le constat de cette déchéance dont l'origine est antérieure à la temporalité du roman : « C'était déjà difficile d'écrire un roman. D'ailleurs, avant de rencontrer Edith, il n'avait rien écrit de bon depuis des mois. Sa vie était partie en vrille, une véritable patinoire, comme d'habitude » (p.7), « Bien entendu, le roman était une fois de plus en berne » (p.8). Dans *Double Nelson*, l'écriture est régulièrement associée à une corvée : « Ce n'était pas écrire dont il avait envie pour le moment. » (p.20). À l'inverse, toute mention positive de la pratique renvoie au passé en renouant avec l'expression imagée et euphorique d'antan : « aligner quelques phrases sur lesquelles on ne reviendrait plus. C'était comme de lever une armée, la sentir grossir dans son dos. » (p.19). Si l'on retrouve le rapport viscéral que les premiers narrateurs écrivains entretenaient avec leurs manuscrits, la dimension sacrificielle de leur vocation est désormais adossée à une déception inévitable qui ne peut manquer de miner la relation entre l'artiste et son œuvre : « Il ne savait pas encore comment réagirait le roman, c'était mal parti, il allait devoir trouver le moyen de reposer ses doigts sur le clavier et accepter de souffrir. Les conditions étaient réunies pour que l'affaire tourne au fiasco. » (p.15). L'essence christique de la fonction d'écrivain, autrefois fièrement revendiquée, devient motif de honte : « Mais ce foutu roman était sauvé. Une fois de plus. Avant que les braises ne s'éteignent, il fallait réagir. Anticiper, ne pas reculer devant le sacrifice. Il en croisait quelquefois des comme lui, il repérait au premier coup d'œil ceux qui payaient le prix fort, qui se mutilaient, qui offraient leur gorge pour se remettre en selle. Ils ne semblaient pas très fiers d'eux-mêmes. En tout cas lui ne l'était pas. » (p.21).

Les appellations dégradantes que le narrateur réserve à son travail sont ainsi particulièrement nombreuses, répétitives et insistantes : « ce maudit roman » (p.8), « cette pourriture de roman » (p.12), « cette ordure de roman » (p.15), « ce foutu roman » (p.21), « le maudit bouquin » (p.23), « ce maudit roman » (p.28), « cette saloperie de roman » (p.32), « le maudit roman » (p.47), « ce satané roman » (p.48), « le truc était au point mort » (p.58), « C'est une vraie vacherie. » (p.74). L'activité d'écriture est également rabaissée en servant régulièrement de prétexte fallacieux ; le lecteur demeure alors l'unique témoin de ces subterfuges honteux (« je suis sur ce satané roman et je ne peux pas me permettre d'être embarqué dans vos

histoires », p.48, « Le roman était une bonne excuse. », p.58, « Je ne suis pas libre parce que j'ai un roman à écrire », p.73) aux motifs triviaux, comme la volonté de « se rincer l'œil » (p.80) : « elle s'étonna de la casquette et des lunettes. / Tu les mets à l'intérieur, demanda-t-elle. / Ça dépend. Quand l'inspiration ne vient pas, quand je tourne en rond. » (p.81). Toujours suivant la rhétorique houellebecquienne, l'alternative que la création artistique pourrait offrir à l'adoption machinale du renoncement se retrouve donc minée de l'intérieur, précisément décrédibilisée par ceux qui la pratiquent : « Écrire un roman, tu n'as pas la moindre idée du boulot que ça représente, de la concentration que ça demande, de l'énergie que ça te pompe [...]. Je ne souhaite pas d'être écrivain à mon meilleur ennemi. » (p.35). Les différents personnages ne s'accordent qu'au moment de dénigrer la littérature : « elle était satisfaite des quelques feuillets qu'elle avait lus, qu'elle tenait entre ses mains à ce moment précis et dont elle s'éventait. » (p.126), « une bonne part des commandos qu'elle côtoyait jour après jour s'accordaient à penser qu'un type qui passait son temps à noircir du papier, on s'en balek » (p.192).

Mais s'il en est le premier instigateur, l'écrivain n'échappe pas pour autant au mouvement de dépréciation (« Il n'était pas un écrivain pour rien, il imaginait déjà différents scénarios tordus, improbables, sinistres. », p.13, « les écrivains sont carrément sourds. », p.66, « Il n'y a pas plus casse-couilles qu'un écrivain », p.74) qu'alimente son cynisme invétéré : « Tu sais que moi, en tant qu'écrivain, les amours impossibles, c'est mon gagne-pain. Je connais bien cette souffrance. » (p.145). Car comme chez Michel Houellebecq enfin, la négativité de ce renoncement réside bien dans une acceptation éhontée de la décadence et de la médiocrité : « il s'entêta, sans chercher à écrire ses meilleures pages [...] et au fur et à mesure qu'il avançait, qu'il marchait sans gloire, il sentait que l'étau se desserrait, que les pensées et les images inopportunes s'effiloçaient, se raréfiaient, se disloquaient et c'était tout ce qu'il cherchait, vérifier que le lien n'était pas abîmé. Il en éprouvait un plaisir presque enfantin, une vraie joie d'être au monde, même si ça ne durait pas, même si ce qu'il venait de pondre était bon pour la poubelle. » (p.159). Seules des considérations matérielles (« Tu crois que je vis d'amour et d'eau fraîche, peut-être. », p.90) justifient le maintien d'une activité littéraire qui, selon la conception houellebecquienne là encore, renvoie constamment à sa propre insuffisance fondatrice (« Luc aurait préféré être musicien qu'écrivain », p.114) voire à son inutilité constitutive (« Il arrivait toujours un moment où la littérature ne servait plus à rien - sauf à faire de la littérature ou à se pavaner sur les réseaux sociaux. », p.123).

L'abandon de l'ambition se répercute alors sur l'écriture du roman lui-même : sa trame, réduite à une accumulation de clichés dont la médiocrité est constamment rappelée, se limite à une parodie de la notion de récit. Les scènes s'articulent autour d'un imaginaire cinématographique et télévisuel qui relève du cliché : « On est en pleine série noire. » (p.40), « pas de types embusqués, pas de flottement derrière les rideaux, pas d'envol de moineaux dans la rue. » (p.51). Certaines occurrences explicitent cette filiation générique (« Dans les films, la nana revenait sur ses pas et arrangeait une couverture sur les épaules de l'abruti. », p.137, « avant de lui administrer un de ces baisers comme on n'en voit qu'au cinéma », p.210) qui confine parfois au burlesque (« Michèle l'avait sonnée sans la blesser, comme un type qui tombe raide après un direct en pleine figure et que l'on réveille avec un seau d'eau. », p.136) ; d'autres soulignent la faiblesse de cette inspiration par le biais d'une expression relâchée (« Forces spéciales, secret-défense, motus et bouche cousue, et tout le tralala. », p.65) et caricaturale (« des missions coups de poing qu'elle menait, le couteau entre les dents », p.84) ou la mention des réactions des personnages aux événements qui leur adviennent (« En une seconde, Luc imagina toute la séquence. Il n'avait pas besoin de connaître les détails », p.113). L'emploi du champ lexical de la représentation théâtrale dans la description de ces événements relève l'artificialité de l'ensemble (« le décor serait emporté. » p.19, « renversé le décor », p.92, « Après la scène qui venait d'avoir lieu », p.182, « Le décor extérieur était vraiment paisible », p.190), une artificialité qu'englobe la médiocrité ambiante, que celle-ci réside dans le conformisme du spectacle (« cette scène ne devait pas avoir lieu, elle n'était pas dans le script », p.52) ou dans son exécution (« la palette de ses réactions s'était soudain réduite. », p.121). La dimension dramaturgique des échanges redouble également leur caractère convenu : « il demanda à Michèle si elle n'était pas en train de lui faire une scène. [...] J'espère que tu n'as pas apporté un couteau de cuisine avec toi. Ça s'est déjà vu. » (p.73).

Enfin, soulignons le rôle joué par les ellipses temporelles dans le dépouillement de l'intrigue ; au cours de notre étude, nous avons déjà relevé une première subversion de leur emploi (autrefois l'outil de prédilection d'une narration virtuose, elle participe progressivement à l'établissement de l'approximation en norme structurelle) : dans *Double Nelson*, elles privent le récit de la moindre nuance. Une ellipse temporelle ravit notamment au personnage principal son unique perspective de rédemption ; semant le doute quant à la portée (et même la réalité) de son geste héroïque, l'instance narrative lui refuse sa réhabilitation finale :

« Certes, il y avait cette histoire qui courait qu'il s'était jeté devant Edith au moment où Michèle allait tirer sur elle, mais cet épisode n'avait duré qu'une fraction de seconde et n'apportait rien de nouveau pour lui. Il avait bondi sans réfléchir puis tout était devenu noir. Ça ne prouvait rien, ça ne valait même pas une médaille en fer-blanc. » (p.226-7). Il convient de préciser que la narration de ce roman est externe et surtout omnisciente : l'annulation systématique de toute positivité résulte donc d'une stratégie d'omission volontaire, principe rhétorique houellebecquien par excellence.

Au sujet de cette narration, notons le retour, surprenant de prime abord, d'une possible identification entre Philippe Djian et son personnage principal qui, au-delà de sa fonction d'écrivain, partage notamment le goût de son créateur pour la littérature américaine (« un roman de William Saroyan et un autre de Stephen Dixon », p.78, « Si c'était Faulkner ou Philippe Roth, il fermait sa gueule. », p.118, « Il termina la nouvelle de Raymond Carver », p.208). Mais cette résurgence de l'identification ne fait que cristalliser la résignation d'un auteur quant à la réception de ses nouvelles productions (« dans l'espoir d'arracher quelques lignes supplémentaires à ce bouquin qu'il était en train d'écrire et que personne n'attendait, en dehors d'une bande de chiens enragés qui fourbissaient déjà leurs armes. », p.98) dont la parution annuelle, mécanique et contrainte, tient d'une obligation aussi existentielle que contractuelle : « J'ai résigné pour un nouveau bouquin avec Caroline. Parfois, j'ai l'impression d'être sous perfusion. » (p.228). Les propos du personnage principal font alors écho à ceux tenus par Philippe Djian lui-même dans l'entretien que nous mentionnions en début de sous-partie : l'absence d'ambition s'y réaffirme (« au moins il essayait d'écrire et c'était l'intention qui comptait. », p.179) et s'y diffuse (« figure-toi qu'elle s'est mise à peindre et c'est pas mal du tout. / C'est pas très gai. C'est même assez épouvantable. / C'est mieux que rien. », p.219-220) ; la déchéance s'y constate (« Ça n'arrange pas l'estime de soi. S'il en reste, bien sûr, s'il en reste. », p.146) et le cynisme s'y confirme (« Ton problème vient de là, d'ailleurs, dommage que tu ne veuilles rien entendre. / J'en ai fait un best-seller. Le problème est réglé. », p.77).

Philippe Djian ambitionnait d'offrir à ses contemporains un soutien littéraire conçu pour faciliter l'existence réelle : l'ouverture de son œuvre au romancier français du réalisme moderne l'a finalement condamné à un long et pénible ressassement de l'échec de son entreprise qui se conclut sur son propre démantèlement. Dans *Double Nelson*, l'écriture est

définitivement associée à une activité mortifère : « le roman [...] on aurait dit une dépouille jetée au fond d'un puits » (p.8). Elle devait favoriser un être-au-monde enthousiaste et serein ; elle est à l'origine d'un épuisement et d'une amertume que l'être humain semble enclin à embrasser quand son déclin se précise et que la déception artistique précipite : « C'est une vraie vacherie. C'est pire qu'une femme. Ça ne dort jamais, ça demande une attention permanente, ça bouffe toute l'énergie, ça siphonne les rêves et ça bousille les reins. » (p.74).

Alors que l'œuvre s'achemine irrésistiblement vers son terme (« Il ne faisait pas encore de rêves où les choses lui échappaient des mains, mais ça n'allait pas tarder. », p.229) et que l'écriture ne représente plus qu'un fardeau inutile, porté par habitude et dépit (« Écrire avait foutu sa vie en l'air. C'était la seule raison pour laquelle il continuait de noircir des pages. », p.20), les conclusions sont toutes tirées et la question de l'héritage ne se pose plus.

VI. L'impossible héritage

En cette fin de parcours littéraire, le triomphe sans partage du discours houellebecquien se traduit par un accomplissement systématique de ce qui ne constituait encore, dans les récits précédant l'émergence de ce discours, que de simples craintes : le caractère indépassable des observations caractéristiques de ce discours et de la négativité des conséquences tirées de ces observations entérinent le renoncement houellebecquien comme unique posture artistique et existentielle viable pour une subjectivité contemporaine.

Dans cette dernière partie, nous constaterons le traitement proprement houellebecquien que Philippe Djian consacre aux grandes thématiques communes aux deux œuvres, à commencer par le passage du temps.

VI. 1) « Vieillir ramollissait-il le cœur, aussi ? »

Philippe Djian, *Vengeances*

Dans les premiers romans de Philippe Djian, l'enjeu que constitue le passage du temps relève du relativisme positif qui caractérise la posture des premiers narrateurs écrivains : s'il charrie son lot d'inévitables désillusions et déceptions, il apporte également une expérience et une lucidité profitables puisqu'en définitive, celles-ci confortent ces narrateurs dans leur humanisme généreux. Dans la seconde partie de l'œuvre en revanche, le passage du temps est uniquement perçu à travers le prisme houellebecquien : il se caractérise alors par une dégradation irréversible qui réactive le spectre d'un vieillissement moral ; celui-ci précipite la déchéance artistique tant redoutée par l'instance narrative des premiers récits.

Là encore, il convient de préciser que ce spectre précède l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne dans l'œuvre ; c'est ce que note notamment Mohamed Boudjedra dans son essai *Philippe Djian* dont la parution précède celle de *Vers chez les blancs* : « Relayant cette esthétique de la catastrophe du masochisme, une autre musique, différente, celle de la décrépitude, de la vieillesse, de la mort, se fait entendre tout au long de ces livres : « Bientôt tu te rendras compte d'une chose, me disait-il, c'est que plus on vieillit, plus le corps se met à puer ...! En fait, je l'avais remarqué, l'odeur de mes aisselles entre autres, était devenue plus forte. » (*Échine*, p.71) » (p.86). Dans son essai *Plans rapprochés*, Catherine Moreau s'appuie elle sur *Assassins* pour évoquer un vieillissement qui affecte notamment le rapport au langage : « D'autant plus qu'il est aussi, pour Djian, inhérent à l'évolution d'un homme : « Vous savez, lui ai-je murmuré à l'oreille, je suis arrivé à un âge où les paroles ne comptent plus beaucoup. On s'en fatigue assez vite. » (p.92). Mais ces premiers exemples sont à relativiser : le narrateur d'*Échine* conserve par exemple un rapport sain et affectueux avec son corps qu'il entretient en dépit des propos déprimants que lui assène régulièrement son ami Max à ce sujet et dont Mohamed Boudjedra cite un extrait. La systématisation d'un désenchantement associé au passage du temps dont il partage l'inéluctabilité n'aura véritablement lieu qu'après *Vers chez les blancs* : c'est notamment le cas dans les *Doggy Bags* où le vieillissement et ses conséquences regrettables nivellent l'ensemble des trajectoires.

L'évolution que suivent l'intégralité des personnages de l'œuvre au fil des six saisons qui la composent peut en effet toujours être assimilée à un renoncement ; celui-ci naît le plus souvent d'un échec comme c'est le cas pour les deux personnages principaux : Marc échoue à guérir de sa sexualité compulsive qui le réduit à violer Edith, sa propre femme, tandis que David sombre dans une apathie alimentée par sa toxicomanie. Les personnages secondaires cèdent eux davantage à une lassitude existentielle qui les mène à des relations sentimentales figurant autant de compromis : Bradge, qui cherchait à conquérir Irène, se résigne à la voir renouer avec Victor, son ancien mari, dont elle avait pourtant fièrement repoussé les avances tout au long des cinq premières saisons ; de même, Catherine retourne auprès de Roberto en dépit du peu d'estime qu'elle éprouve à son égard et Sonia de son ancien amant bien que ce dernier l'ait trompée. Les frasques de ces personnages, qui rythment les premières saisons, se raréfient au fil des malheurs et des catastrophes qui s'abattent sur eux : le lecteur assiste alors à une rentrée dans le rang que la temporalité des plus grands coups d'éclats, antérieurs à la première saison (les affrontements proverbiaux entre les deux frères, Marc et David, forgent ainsi la légende familiale sans que jamais un seul de ces combats n'ait lieu dans le temps du récit), indiquait déjà. Dans l'ultime tome de la série, alors que l'instance narrative dresse le bilan de chaque parcours, le passage du temps justifie bien un renoncement devenu normatif : une brève analyse de quelques occurrences le démontre.

« Marc ricana. Sur le point de partir, il pressa l'épaule de son frère et déclara en souriant qu'il avait perdu le goût de se battre avec lui, même lorsque celui-ci le méritait. « On est en train de se rouiller », soupira David en se tournant vers la fenêtre où la lumière de l'après-midi commençait à flancher. » (p.879) : le décor crépusculaire et le choix du terme « flancher » redoublent le constat des deux frères.

« Peut-être était-ce l'âge. Peut-être tout finissait-il par s'émousser [...]. Mieux valait en rire » (p.858) : ce désabusement est celui d'Edith, la femme de Marc, qui décide d'ignorer la pathologie de son mari afin de préserver leur couple au prix d'un relativisme glaçant (« Certes, elle n'avait pas réellement apprécié d'être à moitié violée l'autre fois [...] mais elle revenait de suffisamment loin pour faire preuve de souplesse devant l'obstacle », p.874).

« Mais que ces deux-là se soient convertis aux charmes de la cohabitation en disait long sur la lassitude qui s'installait aux alentours de la cinquantaine. Sur la douceur du renoncement. » (p.841), « On ne marchait pas vers les cruelles désillusions, à son âge, on s'y précipitait. » (p.847) : la première occurrence désigne Roberto et Catherine, la seconde Sonia ; toutes deux sont limpides.

Si la dissociation entre l'auteur, ses narrateurs et ses personnages s'est accentuée au fil des parutions, leur vieillissement demeure commun ; celui-ci motive la résignation qui structure les derniers romans, comme *2030* : « c'était aussi une partie de lui-même qui partait en lambeaux, comme les cheveux avec l'âge, une petite dizaine chaque matin, ce qui semblait peu mais vous abandonnait meurtri, au bout du compte, avec la boule à zéro. » (p.95), « Tu veux dire la flamme. [...] C'est quelque chose qu'on perd en vieillissant, qui diminue du moins » (p.144), « Est-ce que sa foi s'érodait. Non. Enfin si. [...] Son engagement restait solide mais [...] il n'était plus aussi brûlant qu'alors, il ne suscitait plus autant d'euphorie. » (p.160). Trait houellebecquien par excellence, un glissement insidieux s'opère alors de renoncement à clairvoyance : « Il s'agissait d'une terrible nouvelle, sans doute, d'une bataille encore perdue, mais ça n'étonnait plus personne, la majorité des gens ne réagissait même plus. » (p.160). Les conséquences de cette dégradation physique sont multiples : elle entraîne d'abord un affaissement moral, comme dans *À l'aube* (« Je me méfie de cet enfoiré. Mais j'aurais plutôt tendance à suivre ses conseils, aujourd'hui. J'aspire à une vie plus calme. J'ai donné tout ce que je pouvais donner, je crois. Je ne pourrais plus y mettre tout mon cœur, c'est fini. Je ne cours plus assez vite. », p.50, « Tu sais que je suis capable de voter pour lui [...]. Nous n'avons pas les mêmes idées mais nos carapaces ont fini par s'user et je vais finir par le trouver sympathique, si ça continue. », p.150) ou *Double Nelson* (« C'est rare qu'on soit à la hauteur sur le long terme. », p.61, « À vingt ans, il se serait lancé à sa poursuite. Mais plus maintenant. », p.64). Elle est également directement corrélée à l'amenuisement de l'humanisme dans l'œuvre puisque c'est elle qui motive l'abandon des scènes où cet humanisme s'élaborait, comme la fête dans *Chéri-Chéri* (« nous écumions les bars devant une eau gazeuse pour cause d'antibiotiques », p.180) ou le sexe dans *À l'aube*, aux antipodes de l'émerveillement originel et du renouvellement linguistique attendant (« Mais s'il y a un inconvénient lorsque vous êtes comblé sur le plan sexuel, c'est que vous perdez l'envie d'insister sur le reste. Vous ne voulez pas lâcher la proie pour l'ombre, vous n'allez pas risquer de tout perdre pour satisfaire votre curiosité. Surtout après la quarantaine. Vous

gagnez en sagacité à mesure que le temps passe. Vous vous mettez en mode sagesse. », p.132). Elle justifie enfin la déception artistique, que celle-ci soit éprouvée par les narrateurs eux-mêmes vis-à-vis de leurs propres créations, comme celui de *Frictions* (« À mesure que les années passaient, je m'employais à revoir mes prétentions à la baisse, aussi désespérant que c'était. », p.176), ou qu'elle traduise la réception par le public de ces créations : dans *Chéri-Chéri*, cette réception dépréciative occasionne une souffrance (« On pense y être habitué mais on s'y habitue jamais, la blessure qui se rouvre est toujours aussi fraîche et la douleur, aiguïlée par l'empilement des années, encore plus vive. », p.174-5) dont les premiers narrateurs écrivains, comme ceux de *37°2 le matin* ou encore *Maudit manège*, savaient pourtant se prémunir.

Le rapport entretenu au passage du temps se dénature donc afin d'épouser toujours davantage le modèle houellebecquien dont il assimile jusqu'aux caractéristiques les plus spécifiques : la dégénérescence est ainsi évoquée dans toute sa crudité, comme dans *Double Nelson* (« rêvant d'un monde qu'il ne connaîtrait bientôt plus, à l'horizon de ses soixante-dix ans et d'une récente opération de la prostate. », p.76). La trivialité de cette contingence est également celle de la fatalité qui mène au délitement ; dans *2030*, alors qu'un simple quiproquo au sujet d'une bouteille de whisky provoque une vive dispute entre Greg et sa femme, l'instance narrative rappelle la finalité de toute trajectoire amoureuse : « Ce n'était qu'un début, bien entendu. Un de ces premiers petits accrochages qui se multiplieraient avec le temps, qui gagneraient en intensité jusqu'au feu d'artifice final. » (p.205).

Toujours plus au centre des récits, le vieillissement mais surtout la dégradation qui en résulte et le renoncement qui en découle favorisent en effet naturellement l'acceptation de la fatalité : l'expression moderne de la notion se rapproche également de l'approche houellebecquienne du sujet.

VI. 2) Fatalité 2.0

Au cours de notre étude des premiers romans de Philippe Djian, nous avons relevé la sensibilité des narrateurs à cette notion de fatalité : celle-ci facilitait l'adoption d'un renoncement profitable qui combinait une acceptation sereine des inévitables revers et un relativisme sain au cours des joies passagères. Si cette sensibilité perdure dans les derniers romans, comme *Les Inévitables* (« il pressentait qu'un malheur n'allait pas tarder à se produire », p.107, « la ronde infernale dans laquelle il se sentait embarqué commençait à le fatiguer. », p.141), elle engendre désormais un abattement nouveau : « Son soupir témoignait d'un moment de lassitude générale, de la convergence des tourments qui s'abattaient sur lui depuis la mort de son frère » (p.86). Le détachement dont font dorénavant preuve les personnages s'apparente davantage à un désintéret généralisé et les prévient d'accéder à un bonheur que leur lucidité d'autrefois ne leur interdisait pas : « ce qui pouvait lui arriver ne lui importait plus beaucoup [...] elle n'y pouvait rien, elle ne parvenait pas à s'y intéresser, elle n'envisageait pas de perdre son temps à chercher mieux. » (p.54-5). Réactualisée par l'instance narrative, l'expression de la fatalité se pare alors d'une modernité nouvelle ; celle-ci se décline selon deux modalités principales, toutes deux calquées sur le discours houellebecquien : robotique dans sa formulation (« On n'a pas de bouton pour le stop. », p.40, « Il avait l'impression d'être un jouet dont les piles commençaient à lâcher. », p.153), mécanique dans l'accomplissement. C'est ce qu'illustre par exemple Greg de *2030* : son renoncement, qui dénote une fascination pour la déroute proprement houellebecquienne elle aussi, se révèle aussi infondé qu'irrécusable (« Greg se demandait pourquoi il finissait toujours par lui céder. Peut-être parce que c'était le plus simple. Peut-être parce que dans le fond il sentait qu'il n'était pas de taille, que le combat était perdu d'avance. [...] Tout à coup, toutes ses résistances s'effondraient et il finissait par hocher la tête. Une énigme absolue. », p.14).

Comme chez Michel Houellebecq, le déterminisme contemporain s'articule donc autour d'un automatisme qui la symbolise et la modélise ; sa reconnaissance par les personnages se révèle systématiquement inutile car toujours trop tardive : de la stérilité de cette lucidité provient précisément la spécificité du renoncement houellebecquien. Celui-ci gagne alors l'ensemble des personnages dont il nivelle les différentes trajectoires, ici toujours ceux de *2030* : « Elle savait ce qu'il pensait. Qu'elle n'était qu'une misérable idiote. Qu'il était inimaginable

qu'elle tombe une nouvelle fois dans le panneau. Elle ne savait pas si elle devait éclater de rire ou pousser un cri d'effroi tellement elle se sentait bête. » (p.147), « De toute façon il est trop tard [...]. C'est une mécanique infernale, un désastre annoncé. J'y ai cru moi aussi. Et on a tout gobé. » (p.202). La fidélité de l'emprunt s'étend jusqu'à l'élection du ressort narratif privilégié au moment d'illustrer ce déterminisme contemporain : l'échec sur lequel se clôtüre immanquablement toute relation amoureuse. Le narrateur de *Double Nelson* témoigne ainsi d'une conscience aigüe du fiasco programmé dont le menace son désir pour son ancienne amante (« Edith, c'est pas compliqué, si on cède, on replonge illico en enfer, c'est écrit d'avance. », p.70) ; ce narrateur se caractérise donc initialement par son refus d'un fléchissement machinal : « Je n'ai pas mis le doigt ni même l'ombre du bout du doigt dans l'engrenage. » (p.60). Mais suivant la rhétorique houellebecquienne, toute alternative au renoncement n'est élaborée (« À aucun moment je n'ai baissé la garde. C'est difficile, je ne dis pas le contraire, mais c'est gratifiant. », p.60) qu'en vue d'être défaite : « Bref, ce tapis était un piège pour eux [...]. Ils n'allaient pas pleurer. Maintenant que c'était, ils n'allaient pas pleurer. Il n'y avait pas que le remords d'avoir cédé [...] en rendant toutes leurs armes de gaité de coeur » (p.123). Si le rapport sexuel demeure impropre au développement, sa simple advenance suffit à rappeler l'inutilité d'une résistance dont l'érosion se précipite au fil du récit : « ils s'interdisaient les préliminaires - des pièges grossiers [...] c'était ça ou basculer dans une rivière de feu [...] il se colla sur elle et l'embrassa dans le cou. Le genre de mièvrerie tout à fait interdite. » (p.199-200).

La résilience dont les premiers narrateurs s'enorgueillissaient (et que leurs récits vantaient) garantissait un équilibre entre triomphes et déconvenues, préservait d'un désespoir tentateur congédié au prix d'une discipline salutaire ; pour les ultimes narrateurs en revanche, cette posture ne représente qu'une vaine contrainte tout juste bonne à retarder l'inévitable : « Il avait envie de la toucher, de renifler son odeur, etc., toutes choses auxquelles il devait désormais renoncer, ça ne faisait aucun doute, sinon aucune chance de salut. Le tableau était désespérant. [...] la restriction qu'il s'imposait jour après jour avec une désolante abnégation. » (p.111). Définitivement désuète, la singularité originelle s'efface entièrement au profit d'une diffusion sans nuance des propos houellebecquiens, retransmis dans leurs moindres détails ; la sempiternelle désillusion amoureuse prouve bien l'invraisemblance d'une sagesse humaine opérante et, bien qu'impérieux, le renoncement demeure stérile : « On jure qu'on ne se laissera plus prendre, et regarde-nous, toi et moi comme des bleus, on y

retourne tête baissée. » (p.60), « Si l'on ne tirait jamais aucune leçon d'une expérience passée, posséder un cerveau devenait franchement inutile. » (p.75), « Il la suivit [...] sans bien savoir ce qu'il faisait, sans pouvoir analyser la force qui l'entraînait à la suite de cette femme » (p.91). Énième résonance houellebecquienne, ce constat implacable s'inscrit dans un contexte économique et social impropre à l'émergence des velléités personnelles ; principe indépassable, la logique capitaliste qui dicte l'existence contemporaine affecte la viabilité des rapports amoureux dont elle sape la noblesse et la générosité essentielles : « Jusque-là, c'est une formule qui nous convient [...]. Vous savez, la formule sans obligation d'achat. Je préfère à satisfait ou remboursé. » (p.147), « Propose-lui un mois à l'essai, ça va la rassurer. » (p.175). Certaines occurrences semblent directement provenir de *L'Extension du domaine de la lutte*, comme celle-ci tirée cette fois de 2030 : « Et si le sexe n'était qu'un marché de dupes, pour finir. La promesse d'une récompense impossible à obtenir. » (p.114).

Catalyseur du pire, l'intertextualité houellebecquienne concrétise une à une les hantises initiales, une dynamique à laquelle la récupération du discours artistique par cette logique capitaliste précédemment mentionnée n'échappe justement pas : transmuée d'angoisse en destinée, cette compromission devient inexorable et, entre autres conséquences, la rédemption impensable.

VI. 3) « Je vais vous dire ce que je crois : il n'y a aucune rédemption. Jamais. »

Philippe Djian, *Vengeances*

Au cours de notre première étude consacrée à Philippe Djian, nous avons souligné la place centrale de la notion de rédemption dans le début de l'œuvre : en dépit de leurs faiblesses et de leurs manquements, le droit inaliénable des narrateurs (comme de l'ensemble des personnages) à l'erreur et au pardon dédramatisait leurs errances et désacralisait leurs échecs ; la potentialité de leur rachat ménageait donc un contrepoint aussi précieux que pérenne au désespoir et au pessimisme à outrance que pourrait favoriser l'irréversibilité des défaites. Au sujet de l'ethos artistique, la menace constante d'une récupération du geste littéraire (et notamment de sa dimension transgressive) par de basses préoccupations pécuniaires ne

contredisait donc pas encore l'espérance permanente de la réhabilitation. Là encore, ce danger précédait l'apparition de l'intertextualité houellebecquienne ; là encore, l'intertextualité houellebecquienne matérialise ce spectre : si les narrateurs écrivains des premiers romans, de *Zone érogène* à *Échine* notamment, ne cédaient jamais véritablement aux sirènes du succès et des privilèges qui s'ensuivent, il en va en effet autrement dès *Sotos*.

Vito Sarramanga y intègre une bande de brigands roturiers qui éprouvent envers la noblesse hispanique un mépris teinté d'envie ; leur fortune faite, ils intègrent finalement cette caste qu'ils honnissaient : « Ils s'étaient endormis. Voilà ce qui était arrivé : ils s'étaient endormis comme la bande d'imbéciles qu'ils étaient ...! [...] Où était leur différence, à présent ? Quelle muraille avaient-ils enfoncée ? Où étaient l'esprit qui les animait au début, les flambées, les rapports de force ? Les autres les avaient avalés, digérés, et eux ne s'étaient aperçus de rien. [...] Ils ne dérangent plus personne, aujourd'hui. On les appelait par leur prénom, on les mettait dans la confiance, on les présentait aux parents et on pouvait leur marcher sur les pieds sans déclencher d'empoignades, sans qu'une sombre étincelle ne brillât dans leurs yeux. Ils étaient complètement lessivés. » (p.277-8). L'étouffement de la révolte, l'absorption de la divergence entérinent un doute qui planait déjà : « En fait, ils se moquaient bien que la police devienne nerveuse ou non. C'était un bruit qui avait couru fin de l'hiver et l'on feignait de trembler un peu, d'avoir frôlé des emmerdements et l'on parlait à mots couverts au téléphone, l'on se retournait mine de rien dans la rue. [...] Vito était auréolé d'une image agréablement sulfureuse dont il savait tirer parti. » (p.255-256).

Si cet itinéraire d'un assagissement semble rétrospectivement présager le destin de l'œuvre, les récits postérieurs à *Vers chez les blancs* (où l'évocation de Jerry Rubin et de sa trajectoire ébauchait déjà un programme limpide : « Se souvenait-il de Jerry Rubin, l'ami des Panthères noires, qui avait abandonné la révolution pour se consacrer à l'absorption quotidienne de poignées de vitamines ? », p.339), comme *Vengeances*, se montrent autrement plus explicites quant à cette finalité : « Politiquement très à gauche, très engagé, très véhément [...] Anne et moi avons été sous ses ordres [...] mais de cela il restait à peine de quoi alimenter quelques discussions en fin de soirée entre vieilles connaissances, les angles s'étaient arrondis avec le temps, avec le poids des charges, l'inertie, la trahison des chefs -cependant que le sommet de son crâne se clairsemait comme de la terre brûlée » (p.59). Le narrateur y dépeint l'embourgeoisement comme un patrimoine aussi bien idéologique que génétique : on

retrouve l'obsession houellebecquienne pour la dégénérescence (ainsi que son glissement de trajectoire déplorable à état de fait convenu) mais également pour la contingence qui justifie la démission intellectuelle (« ses valeurs chancelaient à mesure que son cœur découvrait les bienfaits que l'on tirait d'un canapé en peau de buffle, des produits Kanebo, des vacances en Toscane, du cachemire trois fils et des cinq étoiles », p.59) et atteste de l'adoption d'un esprit mercantile : « La richesse du nuancier était saluée jusqu'aux confins de l'Europe - Banksy utilisait la même marque » (p.44). Notons la récurrence du parallèle avec un artiste dont le succès commercial rend discutable la nature subversive initiale de sa démarche artistique (« mon sponsor - Banksy avait le même », p.46).

La récupération étant inévitable, la rédemption devient alors inaccordable : les romans les plus récents, comme *2030*, démontrent ce théorème. Dans un premier temps, Greg, qu'émeut l'engagement écologique de sa jeune nièce, paraît se racheter (« Et en même temps, lui-même changeait. En profondeur. Elle se demandait si Greg se rendait compte qu'il avait mis un pied hors de l'ombre où il se cantonnait. En tout cas il n'était plus vraiment le même. », p.134) et cette perspective le préserve momentanément de son inertie mortifère : « Je le trouve différent, plus impliqué, moins enclin à se laisser porter par les événements comme il le faisait. Certaines fois, je croyais avoir affaire à un zombie. » (p.154). Mais suivant la rhétorique houellebecquienne déjà mentionnée dans la sous-partie précédente, l'alternative n'est édifiée que pour être défaite et le retour au renoncement est également celui à la raison (« Ces gens nous nourrissent. Ils n'apprécient pas qu'on leur morde la main. Ce qui n'est pas bon pour le labo n'est pas bon pour nous. Je ne pensais pas avoir besoin de l'expliquer parce que ça tombe sous le sens. », p.156) ; la résignation est indissociable d'une compromission qui résulte de l'appât du gain (« ce que tu lui reproches, au fond, c'est de cracher dans la soupe. », p.155) et à laquelle la caractérisation de Greg le prédisposait (et sans doute même le condamnait) : « Combien de fois s'était-il contenté de fermer les yeux, combien de fois avait-il dû la boucler. Il n'y avait pas grand-chose au monde de plus facile à faire. » (p.18). Il est intéressant de noter que la voiture, symbole de liberté dans les premiers récits (*Bleu comme l'enfer*, *Zone érogène*) mais également déjà motif d'une concession temporaire dans *Échine*, trahit l'accommodement dans *2030* : « C'était le prix à payer pour son appartement, sa Porsche, son confort général » (p.15). La subversion des images emblématiques de l'œuvre consolide ainsi l'impossibilité de toute rédemption ; c'est notamment le cas de la figure christique à laquelle s'identifiaient les anciens narrateurs écrivains : dans *Vengeances*, elle

illustre par exemple la déliquescence planifiée du travail créatif (« une des quatorze stations du Christ qu'il avait réalisées dans une résine vieillissant très mal », p.162).

La résurgence de personnages intransigeants, construits sur le modèle de Betty dans *37°2 le matin*, souligne enfin la nécessité d'établir et de conserver une distance critique vis-à-vis de la tonalité plaintive du discours des ultimes narrateurs et personnages principaux : dans *Vengeances*, Gloria joue ce rôle. À l'indécence du relativisme avec lequel Marc se dédouane du suicide de son fils (« Comment imaginer un père célibataire se débrouillant au milieu de tout ça. Combien avaient su résister, combien de centaines de milliers de fêtes avait-on données à travers le pays ? Combien s'étaient montré des parents exemplaires ? », p.59), elle oppose un jugement critique et franc qu'elle exprime, comme nous l'avions indiqué au cours de la partie précédente, dans le style des premiers romans : « Je n'y crois pas une seconde. À votre fragilité. À votre vulnérabilité. Arrêtez vos conneries. Vous n'inspirez pas la moindre pitié. Pas une seconde. » (p.67). La faiblesse voire l'immoralité dans laquelle baignent et se dépeignent complaisamment ces hérauts du défaitisme se révèlent alors incompatibles avec l'idéal de transmission dont la possibilité, bien qu'incertaine, guidait autrefois l'œuvre littéraire dont elle constituait l'ambition principale : « Il pouvait se reprocher de ne pas avoir armé son fils, de ne pas l'avoir rendu assez fort, mais lui-même était-il suffisamment armé à l'époque où Alex avait eu besoin de lui ? Était-il en état d'enseigner quoi que ce soit, quand il se saoulait, quand il se défonceait, [...] quand il gagnait si facilement sa vie ? Combien arrivaient intacts de l'autre côté, combien parvenaient à cocher toutes les cases, combien choisissaient le chemin le plus honorable, combien choisissaient la voie du sacrifice ? » (p.185-6).

Si la rédemption est impossible, l'héritage n'est plus incertain : il est condamné.

VI. 4) « Ce sentiment d'insécurité et de régression permanente. Mais à qui la faute ? »

Philippe Djian, *Ça, c'est un baiser*

a. L'impossible héritage

Comme nous l'avons observé au cours de notre première étude de l'œuvre de Philippe Djian, l'examen du doute n'a jamais épargné la notion de transmission, bien au contraire ; on retrouve une hantise de l'incompréhension intergénérationnelle jusque dans les entretiens de l'auteur, comme dans *Phillipe Djian revisité* : « Et les relations avec les plus jeunes sont souvent basées sur le problème d'une transmission impossible ou aléatoire. [...] Ce genre de relations entre les générations pose aussi la question intéressante : « qu'y a-t-il de vraiment important à transmettre et de quoi pouvons-nous être vraiment sûr ? » » (p.129). Ce doute est tel que son approfondissement, une fois n'est pas coutume, semble ici précéder l'émergence de l'intertextualité houellebecquienne ; le père de *Criminels* apparaît ainsi bien moins certain de la pertinence de son savoir que ne l'était par exemple celui de *Lent Dehors* qui, en dépit de ses propres angoisses, soutenait à son fils la nécessité vitale d'une culture littéraire qu'il lui prodiguait sans relâche : « Est-ce que je suis mieux placé que toi pour décréter ce que tu dois faire ? Est-ce que je mène assez bien ma propre vie pour te donner des conseils ? Tu sais, ça se peut que je sois plus bête qu'un autre, mais quand je réfléchis à tes problèmes, je trouve que je ferais mieux de me taire. Et prends pas ça pour de l'indifférence. C'est pas très facile pour moi de t'annoncer que mon expérience te sert à rien. Mais c'est la vérité, je suis désolé. » (p.234-5). Notons que l'expression de cette incertitude quant à la viabilité de tout partage intersubjectif conservait cependant une dimension extrêmement imagée et singulière qui résonne comme un désaveu amusé de ce constat pessimiste : « Mais cette idée qu'on a quelque chose à leur transmettre, c'est du pipeau, crois-moi... [...] C'est comme l'histoire de l'aveugle qu'on force à traverser la rue. On aimerait bien faire quelque chose, de gré ou de force. Pour les payer en retour, tu comprends. Mais aussi parce que tu crois que t'as trouvé chaussure à ton pied, d'une certaine manière, un coin où tu vas pouvoir t'installer à ta convenance. Alors tu te pointes avec tout ton bazar, tout le foutoir accumulé en cours de route, et tu te retrouves devant la fente d'une boîte aux lettres. Tu vois un peu le travail ? Y'a rien qui passe. Et rien qui peut lui être vraiment utile. C'est ton bordel personnel, rien que des

trucs à ta mesure, mais tu veux pas reconnaître que ça vaut rien pour un autre, même pas un clou. » (p.235-6).

Surtout, la dégradation des relations familiales et la remise en question de la possibilité d'un héritage littéraire qui accompagne cette dégradation s'accroît de façon notable après *Vers chez les blancs* ; suivant la gradation habituelle, le sujet s'étiolle avant de progressivement disparaître : la progéniture des personnages principaux, mystérieusement absente de *Vers chez les blancs*, ressurgit pour critiquer les créations artistiques de leurs géniteurs (*Impuretés*, *Vengeances*) avant de leur offrir une opposition aussi systématique que générale (*Ralliez-vous*, *dispersez-vous !*, *Marlène*). Au cœur des intrigues des premiers romans (*Bleu comme l'enfer*, *Maudit manège*) et des préoccupations de leurs personnages (*37°2 le matin*, *Échine*), la filiation subit une désacralisation causée, comme chez Michel Houellebecq, par un nivellement trivial, ici dans la nouvelle *La crème de la crème* : « Tu n'es pas sérieuse, n'est-ce pas. Elle ne l'était pas davantage, d'après lui, lorsqu'elle avait évoqué l'idée d'avoir un enfant ou un chat ou s'installer à l'étranger ou aller vivre au bord de l'océan. » (p.4).

Sans surprise, les derniers romans parachèvent ce mouvement de désacralisation : c'est notamment le cas de *Sans compter*, l'ultime récit de Philippe Djian paru à ce jour. Il est intéressant de noter que, selon un principe en tout point similaire à celui que nous avons identifié à l'occasion de notre étude de *Double Nelson* en fin de partie précédente (et dont la parution précède de peu celle de *Sans compter*), des réminiscences de la caractérisation singulière des premiers narrateurs écrivains ressurgissent, de la hantise des hôpitaux du narrateur de *37°2 le matin* (« je ne suis pas un grand fan des hôpitaux, d'une manière générale », p.26) à la sexualité généreuse et transgénérationnelle de celui de *Zone érogène* (« Non pas que je sois allergique aux vieilles filles, j'en ai baisé quelques fois et j'en ai de bons souvenirs. », p.90) en passant par leur lecture commune et canonique de *L'Art de la guerre*. On retrouve également une atmosphère qui n'est pas sans évoquer celle des nouvelles du recueil *50 contre 1* et notamment *Slip ou culotte* et son journal menacé de fermeture ; on retrouve enfin surtout la déchéance initiale née d'un statut d'écrivain écorné : comme dans *Échine*, le narrateur n'est qu'un simple « rewriteur » (p.17). Mais contrairement à lui, le narrateur de *Sans compter* n'a jamais connu son heure de gloire : le rapprochement de ces anciennes figures (et de l'auteur à travers elles) ne souligne en réalité que l'ampleur de la dégradation qui s'est déployée tout au long de l'œuvre ; alors que le narrateur d'*Échine*

conservait une fonction et une légitimité littéraires au travers de sa relation avec son fils Hermann, celui de *Sans compter* est devenu sexuellement impuissant.

Si cette impuissance et l'abstinence qui en résulte semblent dans un premier temps acceptées avec une sagesse étonnante (« J'ai parfois l'impression qu'elle et Sylvia passent leur temps à m'observer [...] et qu'elles n'y comprennent rien. J'en ai pris mon parti. Je n'attends pas de miracle. Il m'arrive de ne pas me comprendre moi-même. De ne pas savoir si j'en fais trop ou pas assez. [...] Tout ça est librement choisi. », p.115-6), le narrateur finit par admettre sa frustration (« Il m'a fallu beaucoup de temps pour me sortir du désastre où l'impuissance m'a plongé -et me plonge encore, malgré certaines lueurs en demi-teinte qui chaque fois m'enragent. », p.204) et son renoncement équivaut moins à l'acceptation sereine des premiers narrateurs de Philippe Djian qu'à l'impasse dans laquelle finissent par se retrouver l'ensemble des personnages de Michel Houellebecq. L'expression de la stérilité s'opère alors non seulement selon l'ironie et le cynisme de rigueur (« Je ne veux pas d'enfant, ce n'est pas pour avoir un chien. », p.72) mais elle favorise également plus largement l'établissement du discours houellebecquien en général ; certaines occurrences sont saisissantes de mimétisme : « Une fois que l'on a relégué le sexe en seconde catégorie, tout devient plus facile. » (p.70), « c'est une chance que la masturbation soit de ce monde - il y a longtemps, sinon, qu'il aurait volé en éclats. » (p.143). Tandis que s'affirme désormais non plus simplement l'impossibilité mais le refus même de toute transmission (« Je la vois regardant ma bite à jamais éteinte [...]. Elle ne voulait pas d'enfant et elle n'en a pas eu. », p.203), la stérilité du narrateur acquiert une dimension symbolique dont l'interprétation est assurée par sa corrélation avec la déconstruction littéraire à laquelle Philippe Djian s'attelle dans la seconde partie de son œuvre et qui atteint dans *Sans compter* son paroxysme : le désaveu de la forme romanesque, qui prend d'abord la forme habituelle du parallèle dépréciatif avec la poésie (« Tu n'écris pas de poésie, toi. Moi non plus. Tout le monde n'est pas touché par la grâce. », p.17) ou de la dérision moqueuse de l'intrigue (« Je raconterais ça, on me dirait que je prends les gens pour des cons ou que je suis un fieffé mythomane », p.206), finit inconditionnel et irréversible : « Je ne comprends pas, chez nous, en dehors de quelques auteurs indispensables, ce goût immodéré pour le roman. Qui serait plutôt de la merde en barre en comparaison. Nonobstant, on a les écrivains qu'on mérite. » (p.135-6). Peu de doute subsiste alors quant à la portée personnelle de ce désaveu : « Nous sommes en plein roman policier, là. » (p.137).

b. Le point de vue de David Desvérité

Si la dégradation des relations familiales (et le pessimisme quant à la viabilité de toute forme d'héritage que cette dégradation induit) s'accroît donc au fil des parutions de façon aussi indéniable qu'irrévocable, il convient d'insister sur l'importance et l'immédiateté de la bascule que constitue à ce sujet la parution de *Vers chez les blancs*, bascule que David Desvérité résume parfaitement dans sa biographie *Philippe Djian, en marges* : bien qu'il n'y relie pas explicitement sa reconnaissance de la figure houellebecquienne dans le roman (nous nous étions appuyés sur sa lecture dans la première partie de cette étude) et la profonde métamorphose que connaît le discours de Philippe Djian, il repère et résume parfaitement cette métamorphose qu'il observe de façon extrêmement directe puisqu'il relève les manifestations d'un défaitisme grandissant de l'auteur à même la parole personnelle de ce dernier. À propos de *Rêver au retour du bordel*, un article rédigé pour le journal *Libération* et dont la parution s'intercale entre celles de *Vers chez les blancs* et *Ça, c'est un baiser*, David Desvérité commente ainsi : « Inventaire fourre-tout des petites et des grandes catastrophes du monde, ce papier vaut pour la mise en avant de thèmes qui deviendront centraux dans *Ça, c'est un baiser*. Réquisitoire contre la mondialisation, les multinationales et le système financier, *Rêver au retour du bordel* se focalise sur Rudolph Giuliani, le très controversé maire de New York. Entre acidité, indignation et sarcasme, Djian trouve ici une tribune pour braquer son regard sur un monde dans lequel la liberté, la conscience écologique et le partage des richesses s'effritent, supplantés par l'individualisme, le profit et le cynisme. [...] Le début de siècle permet de constater que les changements passés, si décisifs qu'ils soient, n'ont pas toujours grandi ceux qu'ils sont censés servir. » (p.348).

L'émergence de l'intertextualité houellebecquienne dans l'œuvre de Philippe Djian correspond donc à une mutation aussi profonde que radicale dans la perception par l'écrivain de ce qui constitue l'air de son temps ; observable dès ses premiers récits, sa conscience aigüe du danger que représente le néolibéralisme international se mue en une acceptation de la nature indépassable et invincible de ce contexte économique dans lequel s'enracine l'ensemble de son œuvre : « *Rêver au retour du bordel* sert à la fois de déclencheur et de révélateur. Djian paraît de plus en plus conscient des turpitudes et de la dégradation du monde dans lequel ses enfants grandissent. L'idéal américain qu'il a tant encensé adolescent s'est dilué au profit d'un regard critique sur l'impérialisme et la dictature économique [...].

Malgré un état d'esprit immuable, une aspiration à la liberté et des rêves de jeunesse demeurés intacts, le romancier observe d'un oeil dubitatif un univers mondialisé évoluant à toute vitesse, dans lequel l'accès instantané à l'autre et aux connaissances est devenu la règle. Il garde en mémoire la brutalité du changement, l'arrogance des gouvernants et la fin des idéaux revendiqués par sa génération. Désormais, les extrêmes se combattent, s'affrontent : altermondialistes contre multinationales, décroissants contre banquiers et industriels. L'issue de ce combat semble bien moins glorieuse et prometteuse : « J'appartiens à une génération qui voulait construire, vibrer pour une utopie complètement dingue. C'est fou, mais tu peux bâtir une vie avec ça ! En revanche, à vouloir tout démolir, il ne te restera plus, dans vingt ans, qu'à te mettre une balle dans la tête ou à avoir gagné assez de fric pour être seul dans ta baraque. » Pas encore à la rédaction de *Ça, c'est un baiser*, l'écrivain prend le pouls de ce début de siècle pour esquisser la toile de fond de son prochain ouvrage. Son discours est devenu fataliste, sa résignation actée : « Depuis que j'ai cinquante ans, le monde tombe en poussière autour de moi. Je l'ai remarqué. Et j'ai bien compris que je devais l'accepter. Il n'y a aucune manière de se mettre à l'abri. » » (p.350-1).

Si le début de l'occurrence précédemment citée suggère déjà les conséquences néfastes de cette « résignation » sur l'idéal de transmission, David Desvérité analyse tout au long de sa biographie la dégradation que subit cet idéal dans l'œuvre mais également dans le discours personnel de l'auteur. Il place ainsi d'abord cet idéal de transmission au cœur de la démarche littéraire de Philippe Djian en s'appuyant sur des propos tenus par l'auteur lui-même (« Il ressent une émotion nouvelle, proche de celle qu'il éprouvera en découvrant les écrivains qui lui expliqueront, comme il l'a confié à plusieurs reprises, comment s'y prendre pour traverser la rue », p.36), propos qu'il cite parfois directement, comme dans ces deux occurrences : « « À l'époque où j'ai commencé à lire Kerouac, ses livres m'expliquaient comment vivre, et c'est précisément ce que la littérature française ne faisait pas. Les écrivains que j'aime sont des gens qui m'ont toujours aidé. Les livres, ça compte dans ma vie, ce n'est pas seulement pour en parler le soir. » » (p.93), « « Mes livres m'ont aidé, moi. J'espère qu'ils aident aussi les autres. Les gens me le disent parfois dans les lettres. Ils m'écrivent des choses comme : « Ça m'a permis de tenir le coup », ou « J'avais l'impression que j'étais assis à côté de toi ». » » (p.215).

David Desv rit  souligne ensuite la réussite de ce projet littéraire en s'appuyant cette fois sur les propos de romanciers français contemporains ayant reconnu l'importance de la lecture de Philippe Djian dans la génèse de leur propre parcours d'écrivain ; c'est notamment le cas de Virginie Despentes (qui a d'ailleurs réalisé la préface de la biographie de David Desv rit ) qui déclare : « Je me souviens que les personnages chez Djian m'avaient tout de suite attrapée, j'aimais leur humour, leur attitude, leur retenue, leur brutalité, leur noirceur, leur façon d'être abimés sans se plaindre. [...] Djian m'a ouvert le chemin pour imaginer des personnages féminins borderline, brutes, voire complètement siphonnés, et auxquels l'auteur s'attache furieusement, sans jugement, mais sans non plus édulcorer, chercher à expliquer ou à aller vers la rédemption. C'est là que Djian m'a probablement profondément influencée, et m'a ouvert des portes. Les femmes chez Djian sont des anti-nunuches, ce qui ne les empêchent pas d'être furieusement désirables. Il faut remettre les choses dans leur contexte, dans les années 1980 les personnages féminins étaient souvent ternes, tartes, c'étaient des meufs qu'on n'avait pas envie d'être, à qui on n'avait pas envie de s'intéresser. Djian était plus complexe, à mon sens, et plus rock dans son rapport aux filles. » (p.311-2). On note ainsi l'effectivité de la dimension initialement subversive et libératrice de l'œuvre de Philippe Djian, autrefois formidable professeur d'espoir dont le style convoyait avec efficacité une personnalité littéralement inspirante comme le confie cette fois l'écrivain Vincent Ravalec : « Philippe Djian avait du style, et ce style avait un effet magique. Ce style vous donnait envie d'écrire. » (p.313).

Mais au cours d'un long paragraphe m l  de citations et de commentaires (p.372-3), David Desv rit  dévoile finalement l'étiolement qui, en définitive, affecte ce patrimoine littéraire et se traduit selon lui dans le rapport qu'entretient Philippe Djian avec ses propres enfants : « Le romancier va bientôt avoir cinquante-cinq ans et Lou-Anne quatorze. Pour l'écrivain devenu père pour la première fois à l'âge de vingt-cinq ans, le fossé générationnel s'est élargi. Le dialogue est bien plus compliqué à instaurer, d'autant que les technologies envahissantes et les besoins matériels ont grandement évolué, compliquant la tâche et le rôle de parents vite dépassés. ». Si l'interprétation de David Desv rit  peut sembler péremptoire, le biographe l'étaye toujours de propos tenus par Philippe Djian lui-même, comme ici : « Je suis en train d'écrire un livre sur les ados de quatorze ans, à paraître chez Gallimard. [...] J'ai une fille de cet âge. Elle me tient tête. Un zombie barré dans internet. Un Martien en string.   cinquante-quatre ans, avec tout ce que j'ai vécu, je n'arrive pas à faire œuvre de transmission. [...] j'ai

de très bons rapports avec ma fille de quatorze ans, mais je sens bien que la communication est, à un certain niveau, complètement coupée. À un moment, elle et ses copains, je les compare à des Martiens. Cette espèce de violence vient selon moi du fait que l'incompréhension atteint des sommets. ». David Desvérité peut alors affirmer : « Cette notion de transmission a toujours préoccupé l'écrivain, tant du point de vue familial que littéraire. S'efforcer de remplir au mieux le rôle de passeur, vis-à-vis de ses enfants comme de ses lecteurs, constitue une sempiternelle obsession. [...] Mais pour la première fois depuis qu'il a commencé à écrire, un vrai décalage se fait jour avec les enfants nés début des années 1990. ». Il conclut enfin son ouvrage sur le constat d'une mutation par trop négative pour que celle-ci ne s'apparente à un déclin : « L'univers romanesque de l'écrivain reste désespérément sombre. Ses récits, s'ils s'articulent toujours autour de la famille, tournent depuis [...] autour du deuil, de la disparition, des désillusions, de l'absence et des écueils de la transmission. » (p.412).

c. La transmission du renoncement houellebecquien

En conséquence de cette évolution du traitement de la notion d'héritage dans l'œuvre, cette dernière se conforme davantage encore à son modèle houellebecquien alors que le renoncement (de nature houellebecquienne lui aussi) demeure l'unique objet de transmission effective : dans *Double Nelson*, il découle par exemple directement d'une paternité défaillante. Le narrateur y relate l'enfance traumatisante de Luc qu'hante encore la violence de ses géniteurs (« j'entendais mon père et ma mère qui se battaient. », p.68) et plus particulièrement celle de son père, Gorges : le narrateur ne précise d'ailleurs la nature du lien qui les unit (« son père était revenu par la petite porte » p.107) qu'au moment de révéler le déséquilibre qui caractérise cette violence (« Il n'allait pas défendre sa mère qui n'avait pas donné l'exemple, mais Georges s'était montré sans pitié » (p.107). Le roman subvertit ainsi un de ses motifs les plus primitifs, caractéristiques et récurrents de l'œuvre de Philippe Djian : le rapprochement autrefois imagé de l'amour à une guerre, un jeu d'opposition complice cède la place à une brutalité littérale, inégale et révoltante (« Quand Georges jetait à la figure de sa femme les fleurs qu'elle recevait de ses admirateurs et que le pugilat commençait, Luc s'abritait sous la table », p.142, « son père s'étant toujours montré beaucoup plus prompt à distribuer les gifles, les coups et les humiliations en tout genre. », p.211). L'œuvre déroule

alors le discours houellebecquien : d'une souffrance initiale naît naturellement le refus de perpétuer une espèce humaine pour laquelle les personnages principaux n'éprouvent que mépris et dégoût (« Moi, ce que j'ai compris, c'est qu'il ne faut pas avoir d'enfant. », p.171). Mais surtout et en définitive, Georges n'aura légué à Luc qu'une résignation extrêmement générique : le renoncement qu'il lui inculque s'avère profondément houellebecquien là encore, aussi bien dans son origine (à savoir l'inévitable affaissement moral qui succède à la non moins prévisible dégénérescence physique : « Maintenant il faut faire en sorte de pas s'en créer de nouveaux, des regrets. Et plus on vieillit, plus ça devient difficile. On faiblit. », p.220) que dans la rhétorique de son expression qui consiste principalement à associer la désillusion à une sagesse, une connaissance chèrement acquises et dont la passation est une charité (« Le problème avec les regrets, c'est qu'ils sont sans fin, soupira Georges. Tu es pris dans les mailles du filet. Je te dis ça, c'est le genre de choses qu'un père est censé dire à son gamin. Pour lui éviter des surprises plus tard. », p.220).

Toujours selon le modèle houellebecquien, c'est désormais l'instance narrative elle-même, celle qui s'offrait autrefois en exemple afin de proposer à ses lecteurs un modèle de résilience reconfortant, qui s'attache à distiller un découragement tout aussi proverbial dans sa forme que ne l'étaient les conseils bienfaisants autrefois prodigués ; ainsi, le narrateur d'*À l'aube* commente, au détour d'une péripétie : « que la pilule soit douce ou amère, il faut bien l'avalier. » (p.155). La similitude de l'expression, notamment la brièveté cassante des conclusions démoralisantes, est telle que certaines occurrences semblent directement provenir d'un texte de Michel Houellebecq, comme cette réflexion tirée de *Vengeances* : « Sans doute était-il également un peu dur de constater que cet immense chemin que l'on croyait avoir parcouru se réduisait à la taille d'un timbre-poste. Le découragement pouvait gagner. » (p.173). On retrouve notamment le principe d'atténuation ironique (« un peu »). Cette instance narrative, dont le pessimisme homogène traverse l'intégralité des derniers romans, se mêle au récit par le biais de pronoms pluriels ou indéterminés afin de corroborer le cynisme des différents personnages : ceux de *2030* justifient notamment leur désabusement et leur absence d'éthique commerciale et scientifique sous couvert d'une concurrence étrangère contre laquelle ils seraient impuissants (« Comme si tu ne savais pas qu'un autre labo va nous arracher le gâteau des mains. », p.150), une assertion que valide le narrateur externe au détour de commentaires à propos du marché international (« dont les Chinois nous inondaient », p.16) ; l'influence houellebecquienne, qui se traduit ici dans le passage d'une polyphonie et

d'une humilité propres aux premiers romans à un défaitisme uniforme et affirmé, est alors particulièrement criante.

En effet, seule la préservation de cette uniformité justifie la solidarité entre narrateur et personnages ; lorsque ces derniers s'écartent du discours convenu, ils sont immédiatement dédités : le narrateur d'*À l'aube* discrédite ainsi les moindres manifestations d'optimisme et d'autonomie en convoquant des contre-exemples. Comme chez Michel Houellebecq, le renoncement est un sens commun et sa contestation un égarement que l'expérience de la vie dissipera : « La plus jeune, Vickie, se donnait encore un an pour arrêter. Joan se disait la même chose chaque année. Elles se le disaient toutes. » (p.68). Ancrée dans un contexte qui prévient son dépassement, la résignation est nécessairement collective : « Il y avait de nombreux modèles et Marlon hésitait. Il se faisait donner tous les détails pour chacun d'eux, et lorsqu'il arrivait au dernier il revenait au premier avec l'employé du magasin qui souffrait en silence en entamant un nouveau tour. De telles scènes caractérisaient une société malade, une société dans laquelle un type n'avait plus la force de rendre son tablier. » (p.60). Philippe Djian emprunte ici jusqu'à la rhétorique houellebecquienne et son mouvement caractéristique de « dézoom » puisque le récit d'une anecdote singulière débouche sur un constat globalisant qui justifie lui-même une résilience commune.

Ces intrusions narratives confortent logiquement les personnages dans leurs relations familiales pour le moins distendues ; de nouveau dans *2030*, le narrateur externe se montre ainsi solidaire d'un détachement pourtant devenu objectivement condamnable : « Son fils était mort à un âge où les relations avec le père étaient ordinairement pourries. » (p.23). Difficile de ne pas songer à l'indifférence immorale et glaçante du narrateur de *La Possibilité d'une île* qui, le jour du suicide de son fils, s'est fait des œufs à la tomate... L'influence houellebecquienne peut enfin également se manifester sous les traits d'une concordance stylistique : on retrouve par exemple un emploi de la locution « etc. » en tout point similaire à celui dont Michel Houellebecq est coutumier. Tandis qu'elle suggérerait un prolongement poétique dans les énumérations des premiers récits, cette locution clôt désormais les apartés du narrateur pour souligner le bon sens dont relève l'abattement généralisé : « Marc-André, leur père, avait déclaré forfait assez vite, sitôt qu'il avait pris conscience de l'énergie qu'il lui faudrait déployer - et sans doute en pure perte - pour leur expliquer la vie [...] les pièges à éviter, les expériences cuisantes, etc. » (p.128-9). Le mimétisme est ici tel que l'on retrouve

jusqu'à la stérilité du renoncement transmis : celui-ci ne peut en aucun cas constituer une alternative au désespoir que chaque contemporain est condamné à éprouver en dépit de sa lucidité.

Avant de proposer une étude plus approfondie de ce sabotage systématique des alternatives au renoncement, il importe d'indiquer auparavant une divergence qui distingue tout de même le discours final que véhicule la seconde partie de l'œuvre de Philippe Djian de celui que Michel Houellebecq a choisi de développer et d'illustrer dès la genèse de son propre projet littéraire : cette divergence réside dans une admission à la fois explicite et symbolique d'une participation à l'élaboration d'une démission devenue une norme esthétique ; en somme, dans la reconnaissance d'un manquement et d'une responsabilité artistiques. Dans sa biographie, David Desvèrité aborde cette question de la responsabilité bien qu'il la traite davantage de façon historique et sociale que littéraire ; il s'appuie de nouveau sur des propos tenus par Philippe Djian lui-même qui admet sans détour l'égoïsme d'une génération ayant phagocyté son époque mais également compromis l'avenir des générations suivantes : « Le romancier ne cache pas la responsabilité de la génération à laquelle il appartient dans la nature de ces rapports complexes et distants : « Notre génération, ceux de 1968 et compagnie, on a tout bouffé [...] » » (p.372). Mais surtout, cette conscience d'une implication dans le désastre consommé qui tient lieu de toile de fond à l'ensemble des récits les plus récents connaît également un développement littéraire : le roman *Vengeances* retrace ainsi l'éclosion d'une culpabilité mortifère.

Le narrateur, Marc, énième artiste sur le déclin dont nous avons déjà dressé le portrait au cours de notre sous-partie consacrée à l'effondrement des édifices, n'accorde tout d'abord qu'un intérêt bien vague aux préoccupations angoissées des générations futures : « Je n'avais pas la prétention de saisir très clairement les raisons pour lesquelles les générations qui suivaient la mienne désespéraient à ce point de leur héritage » (p.166). S'il paraît ensuite admettre ses torts (« je me demandais à quel moment ça nous était arrivé -car quant à moi je n'y avais pas fait attention- à quel moment étions-nous devenus les méchants de l'histoire, à quel moment avons-nous basculé, à quel moment étions-nous devenus un vrai danger pour eux, une calamité, etc. », p.182), la sincérité de ce premier aveu contraste avec le vocabulaire générique qui le structure (« les méchants de l'histoire ») et le relâchement linguistique sur lequel il s'achève (« etc. ») ; en résulte une pénitence caricaturale, désinvolte et désincarnée.

Le second aveu est en revanche l'occasion d'un authentique repentir ; mais si Marc finit par reconnaître son rôle joué dans le suicide de son propre fils (« Je n'avais pas été assez vigilant. Je n'avais pas su interpréter les signes qui m'apparaissaient à présent d'une aveuglante évidence. Je n'avais pas accordé à mon fils l'attention nécessaire et bien qu'il fût trop tard pour verser des larmes, il fallait vivre avec ce sentiment d'amertume qui emplissait la bouche, ce sentiment de perte définitive. », p.183), c'est que Gloria l'y a poussé : « Gloria lui avait laissé entendre qu'il était en partie responsable du suicide de son fils et Marc se demanda combien de temps il lui faudrait pour l'admettre. » (p.184-5).

Chez Philippe Djian comme chez Michel Houellebecq, la défaillance des personnages réside dans leur inaptitude à interpréter les signes, dont la relecture trop tardive ne fait qu'accroître leur malheur ; chez Philippe Djian transparait toutefois le remords d'un écrivain que sa clairvoyance conduit à déplorer ses manquements envers un lectorat dont il escompte toujours l'intransigeance la plus ferme. Mais nous l'avons vu, cette intransigeance ne garantit désormais plus la réussite d'une œuvre littéraire dont l'auteur s'est sciemment privé de toute réhabilitation : cette rupture définitive est la conséquence d'un ultime emprunt à la rhétorique houellebecquienne annoncé un peu plus haut : le sabotage systématique des alternatives.

VI. 5) Déconstruire le possible

Chez Michel Houellebecq, toute alternative au renoncement (que cette alternative soit économique, politique, sociale, religieuse, technologique, sentimentale...) n'est intégrée aux récits qu'afin d'être discréditée et conforter le discours et la posture des narrateurs ou des personnages principaux ; chez Philippe Djian, ce discrédit gagne avant tout le projet littéraire lui-même ainsi que les différentes ambitions et trajectoires artistiques des personnages qui symbolisent la décrépitude de ce projet. Mais dans les romans les plus récents (*À l'aube, 2030, Double Nelson, Sans compter*), il est un horizon qui se retrouve particulièrement mis à mal : celui de l'écologie. L'enjeu d'une déconstruction de l'idéal économique, politique et social que représente l'écologie est radical : défaire cet idéal, c'est nier rien de moins que la viabilité de l'existence humaine moderne et peut-être également s'interroger quant à la pertinence de sa persistance. Si les derniers récits, comme *À l'aube*, s'inscrivent tous dans ce climat détraqué caractéristique de l'œuvre (« On était en mai, il avait encore neigé quelques

jours plus tôt. », p.7, « La neige se mit à tomber début décembre, avec retard mais en grande quantité », p.144), il ne s'agit plus d'élaborer un cadre spatio-temporel indéfini et autonome mais bien de contester la possibilité voire le bien-fondé d'un salut de l'espèce : c'est notamment le cas dans *2030*.

Le roman se construit comme un récit de science-fiction ancré dans un avenir extrêmement proche ; si cette projection futuriste à très court terme n'est pas sans rappeler celle de *Soumission*, on retrouve surtout un emploi dévoyé du genre de l'anticipation similaire à celui de *La Possibilité d'une île* : la dystopie vise en effet ici moins à avertir ou à questionner qu'à désabuser. Un cataclysme dont la nature et les origines ne sont jamais véritablement précisées a frappé le pays (« Des dizaines de milliers de foyers sont privés d'électricité à cause des inondations à travers le pays », p.202) et vraisemblablement la planète sur laquelle se trouvent les personnages (« baissant la tête à la pensée qu'ils allaient en prendre pour un an avant de pouvoir ressortir les bras nus - si tout se passait bien. », p.31) ; cette indétermination se confond alors avec les constats vagues d'un pessimisme généralisant : « Le monde va mal. » (p.69), « Il n'avait pas davantage envie de lire ou de s'informer de la marche du monde - qui trébuchait à chaque pas jusqu'à preuve du contraire - » (p.114). La détérioration de la Nature est en effet indissociable d'un renoncement dont la propagation universalisante évoque celle d'une catastrophe environnementale : « bien des choses s'étaient détraquées depuis l'époque [...]. Pas simplement le climat. Les gens. L'humeur des gens avait changé, les gens étaient désabusés, frustrés. Certains partaient vivre au milieu de désert, d'autres abattaient leurs semblables. » (p.64). Les deux phénomènes partagent leur irréversibilité que dénote l'expression imagée d'un fatalisme moderne : « Au fond, se disait Greg, c'était une histoire d'engrenage muni d'un cliquet antiretours. [...] Une mécanique folle, que rien ne pouvait arrêter. » (p.127).

Mais surtout, Greg, le personnage principal du roman, contribue directement à cette double détérioration puisqu'il falsifie l'étude scientifique qui démontre la toxicité du pesticide vendu par la firme de son beau-frère, Anton ; suivant le principe évoqué dans la sous-partie précédente, la narration externe justifie leurs exactions : « Il n'y avait pas de quoi être fier, bien sûr. Mais tous les labos faisaient ça, naturellement. [...] La sous-évaluation des effets nocifs était tout un art. » (p.15). Comme nous l'avions évoqué en début de partie, le cynisme de Greg sera remis en question par Lucie, sa nièce, qui tente de convertir son oncle au

militantisme écologique auquel elle se dévoue entièrement ; déchiré par ses contradictions, désireux de se racheter mais en définitive rattrapé par une faute originelle qu'il se révèle incapable d'expier, Greg se suicide, se refusant ainsi une rédemption à laquelle il semblait pourtant promis. L'excipit, dans lequel résonnent les dernières paroles du narrateur de *Plateforme* (« On m'oubliera. On m'oubliera vite. »), fait lui écho au démantèlement achevé de l'œuvre qu'une telle trajectoire illustre : « Il n'allait pas laisser grand-chose derrière lui. » (p.208-9).

Seul un évanouissement semblerait en effet de mise au sortir de ce sabotage préjudiciable aux générations futures ; les adultes d'*À l'aube* en conviennent également : « Ils ont fait ce qu'ils avaient à faire. Ça ne se discute pas. Ils avaient le monde à sauver. Il faut bien servir à quelque chose. On n'allait pas rester les bras croisés, à discuter. On a saboté leurs trucs, on s'est mis en travers. [...] Autant ne pas laisser de traces derrière soi. » (p.49). Pourtant, les récits suivants, comme *Double Nelson*, prolongent ce catastrophisme climatique dans lequel Philippe Djian les inscrit inlassablement : « les brûlures étaient encore vives, pas qu'ici, partout, la planète entière en avait bavé et ce n'était pas fini » (p.216). Comme nous l'avions conclu à propos de Michel Houellebecq et à partir de notre lecture de ses derniers romans, l'écrivain apparaît condamné à ressasser une débâcle qui semble ne jamais devoir prendre fin : c'est ce qu'explicite notamment un échange du dernier roman, *Sans Compter*. Alors que le narrateur observe lui aussi les conséquences d'un énième dérèglement écologique, qui est d'ailleurs ici associé à un figement (« Et ce printemps qui tarde à venir, dis-je. Ils nous auront tout détraqué »), sa compagne l'interroge : « À quoi ça sert de rabâcher sans arrêt ces vieux trucs ». Le cynisme confondant de la réponse résume alors à lui toute une fin d'œuvre dont il cristallise la démarche créatrice devenue injustifiable : « Tu as raison. À pas grand-chose. Mais si on rajoute des pages, écoute, [...] pourquoi on se gênerait pour en parler. » (p.205).

Conclusion

« J'avais déjà remarqué que la vie se ruminait. »

Philippe Djian, *Maudit manège*

Chez Philippe Djian, le renoncement à la littérature n'induit donc pas celui à une écriture dont la persistance rejoue invariablement la même tragédie : celle d'une œuvre qui, littéralement, n'en finit pas. Mais à la différence de Michel Houellebecq dont le projet littéraire suit la trajectoire programmée depuis *Rester vivant*, les ultimes récits de Philippe Djian laissent entendre, au milieu d'une débâcle plus tardivement orchestrée, comme un regret. En dépit de toutes les dégradations, de la nonchalance apparente, du relâchement manifeste, du désintérêt croissant et d'un cynisme plus désespérant que désespéré qui minent davantage chaque parution, et bien que la présence fraternelle et humaniste ait déserté les lieux depuis longtemps déjà, l'auteur, lui, demeure ; il publie un roman par an. En définitive, Michel Houellebecq n'aurait-il pas privé Philippe Djian de sa conclusion souhaitée ? C'est l'hypothèse que nous proposerons en conclusion de cette dernière étude en nous appuyant sur deux figures artistiques que Philippe Djian convoque à de multiples reprises et dont les mentions successives symbolisent le glissement d'un doute fertile à une aporie stérile : Bram van Velde et Gérard Gasiorowski.

1. Bram van Velde

« Non. Il y a déjà eu trop de mots. Maintenant il faut se taire. »

Bram van Velde, *Rencontres avec Bram van Velde*

Ces deux peintres incarnent en effet l'idéal esthétique et structurel qui traverse la composition de Philippe Djian depuis l'émergence de l'intertextualité houellebecquienne : un idéal d'effacement, celui de la subjectivité initiale, de son originalité et de ses manifestations.

Cependant, la mention de Bram van Velde précède cette influence puisque Philippe Djian lui consacre un court texte, *Il dit que c'est difficile*, dès 1998 (avant *Vers chez les blancs*, donc). Si certains personnages de récits encore antérieurs traduisaient déjà l'admiration de l'écrivain français pour le peintre hollandais, comme le narrateur de la nouvelle *Crocodiles* (« Judith et moi nous découvrant une passion commune pour Bram van Velde », p.123), *Il dit que c'est difficile* place Bram van Velde au centre d'une fiction où Philippe Djian imagine sa disparition, aussi soudaine qu'inexpliquée (un voisin déclare qu'il s'est tout simplement « volatilisé », p.19) : la mise en scène de cet évanouissement permet alors à l'écrivain de théoriser le désir d'estompement auquel toute pratique artistique exigeante et sincère semble irrémédiablement devoir mener.

Dans cette fiction composée de plusieurs témoignages, le peintre reflète avant tout la difficulté inhérente à toute véritable démarche créatrice : « Il ouvre si rarement la bouche. Il reste assis devant sa toile, les doigts croisés. Il dit que c'est difficile. Il dit que peindre est presque impossible. Que la peinture, c'est l'homme devant sa débâcle. » (p.19), « Mais qu'est-ce qu'il est long à finir ! [...] Ah ! ça non, on n'a pas l'impression que c'est facile. » (p.33). Comme naguère les premiers narrateurs écrivains de Philippe Djian, le doute et la peur de l'échec l'assaillent fréquemment : « Bram se met à contempler l'un de ses tableaux. [...] Et puis Lindström revient et il trouve Bram van Velde en train de pleurer. Alors il lui demande pourquoi il pleure ainsi... Et l'autre lui répond : « Parce que j'ai raté ma vie... » » (p.43). Si, en définitive, de ce labeur hésitant finit par naître une proposition artistique, aussi paradoxale soit-elle (« Est-ce qu'un type qui vous dit « Je peins l'impossibilité de peindre » est capable de respecter des délais ...? », p.28), cette proposition témoigne du fantasme permanent d'une évaporation (« Mais à mon avis il met trop d'eau, ça coule toujours plus ou moins. », p.32), d'une évanescence (« Un atelier tellement propre, tellement vide, presque sans odeur. », p.14) voire d'une suspension pure et simple à laquelle le peintre a d'ailleurs plusieurs fois réellement cédé comme en attestent les détails biographiques qui jalonnent le récit (« *Rappelez-vous que Bram a arrêté tout travail de 1941 à 1944.* », p.56). Quant à son élévation romancée, entraperçue par un voisin (« Je suis pas là pour expliquer pourquoi un bonhomme qui se balance dans le vide vient pas s'écraser par terre. », p.12), elle lui procure une délivrance, bien qu'ambiguë (« Je dis qu'il souriait, même s'il pinçait les lèvres. », p.13).

Au cœur de ce récit, Philippe Djian adjoint un bref recueil de propos (p.51-53) tenus par l'artiste au cours d'un entretien mené par Charles Juliet (*Rencontres avec Bram van Velde*) : ces citations éclairent alors les démarches respectives des deux artistes, de leur conscience commune de la faiblesse humaine (« *Ce qui m'a le plus frappé au cours de mon existence, c'est l'immense lâcheté de l'homme face à la vie. Une lâcheté véritablement sans limite.* ») au courage nécessaire afin de surmonter cette faiblesse (« *Celui qui cherche la vie doit livrer un combat terrible contre ce système qui tue la vie.* »). Dans *Philippe Djian revisité*, Catherine Flohic relève parfaitement la dimension personnelle de ce portrait : « *Vous prêtez au personnage absent - un Bram van Velde de fiction - des gestes et des comportements qui, selon moi, pourraient être les vôtres. La fascination qu'exerce sur vous l'homme silencieux et sa peinture en quête de dépouillement révélait une fraternité. Je me trompe ?* » (p.35). Une hypothèse que Philippe Djian corrobore : « *Les hommes silencieux m'ont toujours impressionné.* » (p.35). Mais ce parallèle souligne également, en contraste, l'inachèvement de la posture de Philippe Djian : comme Bram van Velde le confie à Charles Juliet, son désir d'épurement (« *Quand je vais vers la toile, je vais vers le silence.* ») le conduit naturellement à un retrait artistique rendu inévitable (« *Oui, j'ai tout quitté. C'est la peinture qui l'a exigé. C'était tout ou rien.* »). Si cette première analogie explicite le doute créatif sur lequel se fonde la première partie de l'œuvre de Philippe Djian, elle trahit déjà également un autre doute, plus profond, et matérialise l'angoisse d'une insuffisance, le spectre d'une compromission : Bram van Velde disparaît précisément après que sa galeriste exige de lui une productivité digne d'un artiste de commande (« *Dix toiles ! Est-ce que c'était lui demander le bout du monde ...?* », p.26). S'éclipser met en péril la logique mercantile qui menace elle l'intégrité artistique et équivaut alors à un refus à la fois salutaire et subversif : « *ce sont ceux qui ne disent rien qui sont les plus dangereux. Ce sont ceux-là qu'il faut surveiller de près.* » (p.28).

L'œuvre et la vie d'un second artiste cristallisent l'exigence d'une résistance totale à la marchandisation de l'Art : il s'agit de Gérard Gasiorowski. Sa mention par Philippe Djian, postérieure à l'établissement de l'intertextualité houellebecquienne dans sa propre œuvre, dessine alors une faillite personnelle ainsi qu'une aporie plus vaste encore.

2. Gérard Gasiowski

« [...] il me fallait donc pourrir l'image »

Gérard Gasiowski, *C'est à vous, Monsieur Gasiowski*

La renommée de Gérard Gasiowski s'est en effet bâtie sur son rejet complet du monde de la peinture dont il brocarde les institutions. Dans son introduction à l'ouvrage *Le secret de la peinture, Gérard Gasiowski*, Michel Enrici résume : « *Ce que le public connaît le mieux de cette œuvre réside sans doute dans son aspect polémique manifeste : Gasiowski a fait La Guerre au milieu de la peinture (1974). Gasiowski a dénoncé l'académisme du fonctionnement des avant-gardes contemporaines [...]. L'art de la dérision et la pratique de l'ironie furent, pour lui, attitudes compulsives. Le milieu de l'art s'est défendu en rompant, c'était de bonne guerre.* » (p.3). Dans son article *Gasiowski : l'inactuel, le saboteur & l'insolent*, Bernard Marcadé insiste sur le refus révolutionnaire d'incorporer la moindre considération économique à son travail : « Pourtant, Gérard Gasiowski n'est pas de son temps. Son aventure se développe à l'écart des modes, à rebours de tout système de marchandage et même de reconnaissance » (p.28). Il s'appuie sur des propos tenus par le peintre lui-même : « Rien ne doit être retenu, échangé, racheté. [...] » (p.28).

Son attitude radicale trouve elle aussi son origine dans un doute qui le rapproche de Bram van Velde et de Philippe Djian. Dans son article *C'est à vous, Monsieur Gasiowski*, Jean de Loisy commente : « le doute à l'égard des possibilités de la peinture rongé la démarche de l'artiste. » (p.12), « La série (1965-1970) intitulée *L'Approche* montre [...] l'étude inquiète de la capacité de celle-ci à approcher l'essence du réel, sa pesanteur. » (p.15). Ce doute suscite chez lui une même volonté de disparition : Jean de Loisy note ainsi « dès les premières œuvres réalisées entre 1965 et 1972 [...] la réduction progressive de l'image jusqu'à une raréfaction totale et, enfin, le retrait du peintre dans le processus d'invention du tableau » (p.14). Comme chez Philippe Djian, à l'incertitude succède un anéantissement des manifestations de la subjectivité : « Cette volonté de montrer l'incapacité des images à rendre compte du réel [...] sera plus explicite encore dans trois séries de tableaux, toutes réalisées successivement comme pour appuyer systématiquement la lucidité de cette destruction : *Les*

Albertines, Les Impuissances et Les Aires [...] jusqu'à effacer toutes les traces du « monde intérieur » de l'artiste » (p.15-16). Comme chez Bram van Velde, le retrait devient indispensable : « D'une manière significative, pendant plus de dix ans, Gasiorowski, enfoncé dans la peinture, ne réalisera plus de tableaux. » (p.19).

Pourtant, la démarche de Gérard Gasiorowski semble plus proche de celle de Philippe Djian et de son principe de décomposition : Jean de Loisy mentionne « des images paraissant dégradées, pourries » (p.15). Il cite lui aussi le peintre : « je « mitais » le tableau » (p.19). Mais à la différence de l'écrivain, le peintre se résout à réaliser son rêve de dissolution. Dans son propre article, Bernard Marcadé analyse ainsi l'évolution de sa démarche picturale : « *La Guerre* précipitait les œuvres vers leur autodestruction. *Les Amalgames* les vouaient à n'être plus que des fantômes d'elles-mêmes. *L'Académie Worosiskiga* sera l'instrument de la disparition du peintre. » (p.36). Gérard Gasiorowski transcende lui sa hantise du déclin en l'esthétisant définitivement et non en la délayant sans cesse : « C'est avec ses *Croûtes* que le peintre entre « définitivement » en peinture. Cette série est emblématique de sa position car, comme l'a judicieusement remarqué Michel Enrici, elle constitue « une manière d'en finir tout de suite, de commencer par la fin tant redoutée ». » (p.32).

Si Philippe Djian mentionne brièvement sa rencontre avec Gérard Gasiorowski dans l'entretien *Philippe Djian revisité* (« Nous avons même reconstruit les bergeries de Gasiorowski », p.80), contrairement à Bram van Velde, il ne l'érige en véritable objet romanesque qu'une fois l'influence houellebecquienne nettement établie dans son propre travail. Marc, le plasticien décadent de *Vengeances*, le mentionne ainsi : « Nous voulions tout flanquer par terre... Tout ça me semble si loin, aujourd'hui. Figure-toi que j'habitais alors une pièce de douze mètres carrés. Je devais relever mon lit contre le mur pour trouver la place de noircir quelques dessins. D'où mon intérêt pour les empilements, la vérité cachée, les couches successives, blablabla... Bien entendu. Gérard Gasiorowski reste l'une de mes idoles. Bien entendu. Mais tout cela ne me dit pas si tu te sens prête à te réconcilier avec Anne. Je crois que ce serait au bénéfice de tout le monde, ici. » (p.86). La portée de l'occurrence, et à travers elle de l'analogie, est ici limpide : la dimension transgressive de l'œuvre représente un vague souvenir (« Nous voulions tout flanquer par terre... Tout ça me semble si loin, aujourd'hui. ») qu'une tendance au compromis a achevé de congédier (« Je crois que ce serait au bénéfice de tout le monde, ici. ») ; le choix de la composition provient

ici d'un prosaïsme étriqué (« Figure-toi que j'habitais alors une pièce de douze mètres carrés. ») et les considérations artistiques se voient évacuées avec la désinvolture réservée à une révélation dénuée d'enjeu (« D'où mon intérêt pour les empilements, la vérité cachée, les couches successives, blablabla... »).

Au diapason du modèle houellebecquien dont elle épouse le mouvement de dégradation perpétuelle, l'œuvre de Philippe Djian s'est finalement enlisée dans un ressassement sans fin. Comment ne pas considérer qu'une telle œuvre et une telle dynamique témoignent alors de la réussite si singulière du projet littéraire de Michel Houellebecq ? Sa subjectivité s'y est substituée ; son discours y a totalement triomphé ; enfin sa vision s'y est concrétisée. L'intertextualité houellebecquienne y a dissous précisément ce que Michel Houellebecq ambitionnait, dès ses débuts, d'abolir. Dans *Je crois peu en la liberté*, un entretien mené par Jacques-François Marchandise, Jean-Yves Jouannais et Nicolas Bourriaud à l'occasion de la sortie d'*Extension du domaine de la lutte* (Cahiers de l'Herne), il annonçait déjà : « Je n'aime ni le désir, ni le mouvement. Non seulement je ne les aime pas, mais effectivement je souhaite leur disparition. Et je m'y emploierai. » (p.108). Dans l'*Extension du domaine de la lutte* justement, il suggérait : « La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus morne. » (p.42). À ce stade de notre étude, de telles trajectoires ne peuvent manquer d'évoquer celle de Philippe Djian, que l'ensemble des conséquences de cette trajectoire aient été désirées... ou non ; dans son article *Michel Houellebecq, figure de roman*, Sabine van Wesemael note à propos de romanciers français contemporains, dont Philippe Djian, que leur entrée dans la « lignée houellebecquienne » s'opère « volontairement ou à leur corps défendant » (p.32). La force du discours houellebecquien est telle que son assimilation se conclut en une absorption renversée ; dans son essai *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, il est ainsi notable que Paul Vacca établisse au sujet de nos deux écrivains une filiation faisant fi de la chronologie de leurs publications, traduisant de ce fait la préséance houellebecquienne dans l'imaginaire littéraire actuel : « On pense aussi à une scène terriblement houellebecquienne de 37°2 le matin » (p.89).

« C'est dur de me dire que j'aurai peut-être quarante ans quand on me lira dans les écoles et qu'un jeune gars écrira une thèse sur moi » déplorait le narrateur de *Zone érogène* (p.104). À l'heure où celle-ci s'achève, Philippe Djian en a désormais un peu moins du double et si le

bien-fondé de la tournure prise par son œuvre s'avère pour le moins discutable, le pouvoir de questionnement et la capacité de fascination de cette dernière demeurent indemnes. Si l'étude de cette œuvre fut d'abord motivée par une volonté d'approfondir la compréhension du geste houellebecquien (et la mesure de sa portée), sa lecture intégrale fut ensuite exaltée par l'émotion d'une découverte, le ravissement d'une écriture, la gratitude d'un partage mais également l'acuité d'une mélancolie, la beauté triste d'une flétrissure qui ravive indifféremment la grâce et le regret de ce qui fut. Faisons alors nôtres ces mots que Philippe Djian, à dessin souhaiterions-nous croire, prête à une admiratrice fictive de Bram van Velde : « Votre échec est une sublime réussite ! » (p.48).

Conclusion générale

L'étude comparée des œuvres littéraires de Philippe Djian et de Michel Houellebecq induit l'existence d'une modalité intertextuelle contre-intuitive : une intertextualité restrictive. La réussite des premiers romans de Philippe Djian reposait pourtant sur une intertextualité davantage conventionnelle dans son établissement et ses effets : la mention respectueuse et reconnaissante des prédécesseurs, dont la présence concrète et complice illuminait les récits, l'adoption d'un humanisme intemporel et l'inscription dans une spiritualité traditionnelle confortaient l'ambition et la légitimité artistiques de l'auteur et soutenaient le déploiement de sa singularité moderne. L'intertextualité houellebecquienne possède quant à elle une incidence inverse : en effet, son intégration estompe la subjectivité et simplifie le discours (ainsi que l'expression) originels jusqu'à y substituer une norme théorique et esthétique contraire, exclusive car excluante. Dans ces conditions, l'intertextualité s'apparente alors à un renoncement : celui à la singularité, à l'authenticité et à l'autonomie créatrices. Elle dénote une déférence contrainte et contraignante envers une autorité encombrante voire complexante. Il est notable que Michel Houellebecq, qui se distingue par son rejet immédiat et définitif de la notion d'altérité, applique son programme initial au détriment de Philippe Djian qui s'appuyait précisément sur l'ouverture ménagée aux discours contradictoires afin de formuler une proposition indéniablement plus complexe mais plus instable également.

Il importe de reconnaître que les spécificités des deux écrivains favorisaient cette analyse : au-delà de l'importance capitale que revêt la notion de renoncement dans l'élaboration de leurs postures respectives puis dans l'unification de celles-ci, l'efficacité de la transmission houellebecquienne se fonde sur l'univocité des assertions rhétoriques et l'unilatéralité d'une dynamique absorbante tandis que Philippe Djian doutait dès ses débuts du bien-fondé de son enseignement et du succès de son projet dont il craignait la récupération ; dans ces conditions et en dépit de son antériorité dans le champ littéraire, le second apparaît, a posteriori, prédisposé à se trouver contaminé voire phagocyté par le premier. Plus largement, leur relation atteste sûrement le triomphe incontestable du discours houellebecquien, incontournable au moment de dresser un tableau des influences contemporaines majeures. Afin de corroborer et de prolonger cette étude, il conviendrait dès lors d'observer et de valider ce modèle d'intertextualité restrictive dans d'autres œuvres littéraires.

Bibliographie

I. Théorie générale

BRES Jacques, *Dialogisme, éléments pour l'analyse* [en ligne], Les Cahiers de l'Acedle, 2017 : <https://journals.openedition.org/rdlc/1842>

Collectif, *Gérard Gasiowski*, Centre Georges Pompidou, Collection Contemporains Monographies, 1999

CONFUCIUS, *Maximes et pensées* (traduction de PAUTHIER Guillaume), Éditions André Silvaire, 1995

ENRICI Michel, *Le secret de la peinture*, Gérard Gasiowski, Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq, 1988

HUSTON Nancy, *Professeurs de désespoir*, Actes Sud, 2004

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969

LAO-TSEU, *Tao-Te-King* (traduction de JULIEN Stanislas), Marabout, 2017

MOISUC Ilie, *Dialogisme et lecture. Polyphonie et sens dans le discours romanesque*, Thèse de doctorat, École doctorale Sciences de l'homme et de la société (Reims, Marne), 2011

RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, 2020

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005

SULEIMAN Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Presses Universitaires de France 1983

SOLEMNE (de) Marie, *Entre désir et renoncement*, Albin Michel, 2005

SUN TZU, *L'Art de la guerre* (Traduction de LÉVI Jean), Fayard, 2016

VERCIER Bruno, VIART Dominique, *La littérature française au présent*, Bordas, 2005

II. DJIAN, Philippe

II. 1) Romans

Bleu comme l'enfer, B.F.B., 1982

Zone érogène, Bernard Barrault, 1984

37°2 le matin, Bernard Barrault, 1985

Maudit manège, Bernard Barrault, 1986
Échine, Bernard Barrault, 1988
Lent Dehors, Bernard Barrault, 1991
Sotos, Gallimard, 1993
Assassins, Gallimard, 1994
Criminels, Gallimard, 1997
Sainte-Bob, Gallimard, 1998
Vers chez les blancs, Gallimard, 2000
Ça c'est un baiser, Gallimard, 2002
Frictions, Gallimard, 2003
Impuretés, Gallimard, 2005
Doggy Bag, Julliard, 2005-2008
Incidences, Gallimard, 2010
Vengeances, Gallimard, 2011
Love Song, Gallimard, 2013
Chéri-Chéri, Gallimard, 2014
Dispersez-vous, ralliez-vous, Gallimard, 2016
Marlène, Gallimard, 2017
À l'aube, Gallimard, 2018
Les Inévitables, Gallimard, 2019
2030, Gallimard, 2020
Double Nelson, Gallimard, 2021
Sans compter, Gallimard, 2023

II. 2) Récit

Ardoise, Julliard, 2001

II. 3) Théâtre

Lui, l'Arche, 2008

II. 4) Nouvelles

50 contre 1, B.F.B., 2008

Crocodiles, Bernard Barrault, 1989

Il dit que c'est difficile, Flohic, 1993

Un écrivain à Shangai, *Revue Long Cours* n°5, 2013

La crème de la crème, Mondadori magazines France, 2015

II. 5) Entretiens

ÉZINE Jean-Louis, *Entre nous soit dit*, Plon, 1996

FLOHIC Catherine, *Philippe Djian revisité*, Flohic, 2001

MOREAU Catherine, *Au plus près*, La passe du vent, 1999

II. 6) Ouvrages critiques

BOUDJEDRA Mohamed, *Philippe Djian*, Éditions du Rocher, 1992

MOREAU Catherine, *Plans rapprochés*, Flohic, 2000

II. 7) Biographie

DÉSVÉRITÉ David, *Philippe Djian, en marges*, Le Castor Astral, 2014

III. HOUELLEBECQ, Michel

III. 1) Essais

H.P. Lovecraft - contre le monde, contre la vie, Le Rocher, 1991

Rester vivant - méthode, La Différence, 1991

Interventions 2, Flammarion, 2009

En présence de Schopenhauer, L'Herne, 2017

Interventions 2020, Flammarion, 2020

III. 2) Romans

Extension du domaine de la lutte, Maurice Nadeau, 1994

Les particules élémentaires, Flammarion, 1998

Plateforme, Flammarion, 2001

La possibilité d'une île, Fayard, 2005

La carte et le territoire, Flammarion, 2010

Soumission, Flammarion, 2015

Sérotonine, Flammarion, 2019

anéantir, Flammarion, 2022

III. 3) Poésie

La poursuite du bonheur, La Différence, 1991

Le sens du combat, Flammarion, 1996

Renaissance, Flammarion, 1999

Configuration du dernier rivage, Flammarion, 2013

Non réconcilié - anthologie personnelle 1991-2013, Gallimard, 2014

III. 4) Récits

Lanzarote, Flammarion, 2000

Quelques mois dans ma vie, Flammarion, 2023

III. 5) Correspondance

Ennemis publics (avec LÉVY Bernard-Henri), Flammarion/Grasset, 2008

III. 6) Entretiens

Collectif, *Les grands entretiens d'artpress. Michel Houellebecq*, IMEC, 2010

III. 7) Ouvrages critiques

- ARRABAL Fernando, *Houellebecq*, Le Cherche Midi, 2005
- BARDOLE Olivier, *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*, L'Esprit des péninsules, 2004
- DUMONT Jean-Noël, *Houellebecq, la vie absente*, Manucius, 2017
- ESTIER Samuel, *À propos du « style » de Houellebecq*, Archipel, 2016
- JOURDE Pierre, *La littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules, 2002
- MARIS Bernard, *Houellebecq, économiste*, Flammarion, 2014
- NOGUEZ Dominique, *Houellebecq, en fait*, Fayard, 2003
- NOVAK-LECHEVALIER Agathe, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Stock, 2018
- NOVK-LECHEVALIER Agathe (direction), *Cahiers de l'Herne*, L'Herne, 2017
- VACCA Paul, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Robert Laffont, 2019
- VAN WESEMAEL Sabine, *Michel Houellebecq : le plaisir du texte*, L'Harmattan, 2005 ; *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, L'Harmattan, 2010
- VAN WESEMAEL Sabine, JURGA Antoine (direction), *Lectures croisées de l'oeuvre de Michel Houellebecq*, Classiques Garnier, 2017
- VIARD Bruno, *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Les éditions Ovadia, 2008

D'un renoncement à l'autre : les conséquences de l'intertextualité houellebecquienne chez Philippe Djian

Résumé

La thèse porte sur deux écrivains français contemporains, Michel Houellebecq et Philippe Djian. Leur étude comparée, qui s'articule autour de la notion de renoncement, vise à mettre en lumière une modalité d'intertextualité contre-intuitive : une intertextualité restrictive.

Chez Philippe Djian, l'influence houellebecquienne se traduit en effet par un effacement progressif de la singularité originelle au profit de la diffusion d'un discours et d'une posture diamétralement opposés à l'ambition initiale : dans ces conditions, l'intertextualité s'apparente davantage à une déférence contrainte et contraignante envers un succès artistique normatif.

Mots-clés : Michel Houellebecq ; Philippe Djian ; intertextualité ; renoncement

Michel Houellebecq, Philippe Djian : a restrictive intertextuality

Summary

This thesis is about two french contemporary writers : Michel Houellebecq and Phillippe Djian. A comparative study of their work, mostly based on the notion of renunciation, shows an unexpected modality of intertextuality : a restrictive intertextuality.

Michel Houellebecq's influence on Philippe Djian leads to the progressive erasure of an original singularity, replaced by a radically opposed vision of the world which contradicts the initial ambition : in these conditions, the intertextuality appears to be constraining.

Keywords : Michel Houellebecq ; Philippe Djian ; intertextuality ; renunciation

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 19 : Littératures françaises et comparée

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littératures françaises