

Deux retours au réalisme ?

Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder

Dans son article introductoire au premier numéro d'*Ecritures contemporaines*, Dominique Viart constate la co-présence d'une « pérennité du soupçon » et des « formes du retour » dans la littérature romanesque actuelle, pour arriver à la synthèse d'une quadruple interrogation, caractéristique du champ romanesque d'aujourd'hui : « une interrogation sur la matière même de ce qui est sinon raconté du moins rapporté ou reconstitué [...] sur la possible mise en récit de cette manière [...] sur les modes d'appropriation de cette matière [...] [et] sur le présent du sujet dont la maîtrise sur tout ce qui le constitue lui-même [...] demeure hypothéquée par [...] l'inquiétude existentielle. »ⁱ Ces interrogations-constatations me semblent s'appliquer de manière idéale à l'oeuvre de François Bon. Déjà la classification de ses textes, telle que la révèle la liste de ses oeuvres dans la dernière parue, *Paysage fer*ⁱⁱ, révèle une interrogation sur le statut de ses écrits : depuis *Calvaire des chiens* (Minuit), le dernier grand roman, paru en 1990, Bon n'applique plus l'étiquette de romanesque qu'à une seule oeuvre, qui par son titre-même la démentit ouvertement : *Un Fait divers* (Minuit 1994). Toutes les oeuvres parues chez Verdier sont désignées comme « récit », de *L'Enterrement* de 1992 jusqu'à la dernière du début de cette année. Et pour les deux autres textes publiés chez Minuit au cours des années 1990, *Parking* et *Impatience*, il n'y a plus de catégorie générique du tout. On peut donc observer, presque vingt ans après ses débuts, non pas seulement « une pérennité du soupçon » mais son installation en force et son développement au cours même du projet littéraire de Bon. Avec cela, François Bon me semble aller à contre-courant de la plupart des auteurs contemporains qui n'hésitent aucunement à se servir de l'étiquette de 'roman', tout en sachant que « le *roman* n'est plus capable de jouer sa fonction traditionnelle, qui est de rassembler la totalité des modes d'écriture. »ⁱⁱⁱ

La « mise en récit » de la matière que racontent les textes de François Bon, exprime clairement la « pérennité du soupçon », y incluse celle envers l'esthétique de « l'ère du soupçon ». Quand un auteur se sent obligé de faire précéder quelques uns des ses récits par des « Avertissements » (*C'était toute une vie et Prison*) et lorsqu'il déclare dans un de ces « Avertissements » : « Ce livre est une fiction, les propos prêtés aux personnages, ces personnages eux-mêmes, et les lieux où on les décrit sont en partie réels, en partie imaginaires. Ni eux-mêmes ni les faits évoqués ne sauraient donc être exactement ramenés à des personnages et des événements existants ou ayant existé, aux lieux cités ou ailleurs, ni témoigner d'une réalité ou d'un jugement sur ces faits, ces personnages et ces lieux. »^{iv}, il met

en question la limite entre la matière de la réalité extralittéraire et celle travaillée et transformée par la fiction. La transgression a lieu à l'endroit même où le statut des propos, des personnages et des lieux devient creux et ambigu: « en partie réels, en partie imaginaires ». Et l'auteur de continuer que ni les personnages ni les faits évoqués « ne sauraient donc être *exactement* [Je souligne, W.A.] ramenés à des personnages et des événements existants » me semble vouloir souligner plus l'analogie ou même suggérer l'identité entre les deux domaines que les démentir par de telles formules. Dans le cas des deux « Avertissements » mentionnés, après les remous déclenchés par *Un fait divers*, semble exister une nécessité juridique pour justifier l'insertion de telles formules. Mais vu le statut ‘littéraire’ ou les situations narratives des autres textes, elles pourraient précéder tous les récits, jusqu’au *Paysage fer* de cette année. Charles Grivel a qualifié, dans une comparaison remarquable de cinq narrations d'auteurs différents, dont *Un fait divers*, ce genre de textes de « roman sans fiction »^v. Il se réfère avec cette appréciation à l'analyse de Paul Virilio constatant qu'il n'y aurait désormais plus « que des représentations momentanées, représentations dont les séquences s'accélèrent sans cesse, au point de nous faire perdre toute référence solide, tout repère. »^{vi} Que le temps des métarécits semble révolu n'est plus d'une découverte récente – *La condition postmoderne* de Lyotard date de 1979 – mais d'une part, ces métarécits continuent à exercer un certain pouvoir, ne serait-ce qu'en tant que mythes, et d'autre part, même si on peut croire que la perspective de l'avenir est celle d'une perte de toute référence sociale, ceci n'implique pas encore que la conscience d'une nécessité de telles références ait déjà disparu. Au contraire, la situation évoquée par Virilio est ressentie comme un manque difficile sinon impossible à assumer ou à accepter.

Calvaire des chiens de 1990 fut le dernier ‘grand roman’ de Bon, et déjà le fait qu'il raconte l'histoire de l'échec du projet d'un grand film documentaire peut être lu aussi comme une mise en abîme du projet littéraire de l'auteur, Paul J. Smith a déjà vu que ce roman « contient à la fois un adieu et la promesse d'une continuation. »^{vii} La continuation en forme de rupture, ce seront les « récits » des années 1990 et il me semble significatif que *C'était toute une vie* reflète en partie cette problématique. La protagoniste de ce récit, dont la vie est évoquée par le titre et qui n'est désignée que par le pronom « elle », se refuse à un des exercices proposé dans un atelier d'écriture à Lodève^{viii}, près de Montpellier, par l'auteur-narrateur : « Cette fois-là, elle avait dit : « Je ne le ferai pas, il y aurait tout un roman. Trois mille pages. » (V, 22) Le grand projet romanesque, celui qui aurait véritablement justifié un titre comme *C'était toute une vie*, est donc abandonné parce que irréalisable. Ce qui sera réalisé avant la mort de la jeune femme et mère de trois enfants qui se drogue, ce seront des « bribes », des

témoignages : « La mémoire écrite d'un être s'évanouit avec lui. On n'a pas trois mille pages, mais vingt-trois. » (V, 23) Mais avec la quantité, la qualité se trouve aussi être transformée, comme le narrateur constate : « On dirait que c'est leur vie même par l'extrême où elle les porte, qui fait prendre au langage sa propre extrémité, cette zone de pure connaissance dont nous sommes privés, sauf à lire les livres de ceux qui ont payé si cher. » (V, 84/85), ces bribes-témoignages sont intégrées dans le texte à la manière d'un collage, ce sont eux qui lui donnent rythme et structure. Ces bribes représentent une littérature radicalement nouvelle. Une transgression des limites généralement respectées et défendues par la société en est la condition préalable : « Les livres sont malades, et eux, qui vont dans l'abîme, savent réveiller la langue du monde. » (V, 10/11) Et face à cette langue et à l'expérience personnelle et sociale qu'elle presuppose, la fiction se trouve non pas seulement transformée mais véritablement mise en question comme Grivel l'a constaté à l'exemple d'*Un fait divers*. Le narrateur doit renoncer à une (grande) partie de ses prérogatives traditionnelles : « On n'invente pas une histoire comme ça, on n'a pas le droit non plus d'en dérégler un seul détail, et ce dont on peut seulement s'efforcer, c'est d'une fidélité et d'un respect. » (V, 104) Même si cela est littéralement et littérairement impossible, ne serait-ce que parce que l' »Avertissement » nous le rappelle, il faut au moins prendre au sérieux les assurances du narrateur et de sa protagoniste dès le début du récit: « Cela est, je l'ai vu. » et/ou « C'est ce que j'ai vu de mes yeux la souffrance des pauvres. » (V, 8) Il n'est donc pas étonnant que le narrateur arrive à la conclusion que cette littérature nouvelle ne peut plus être exclusivement l'affaire des professionnels et de leurs arrangements narratifs plus ou moins habiles, mais qu'elle est quelque chose qui dépend de la vie même.^{ix} J'en donne comme exemple une des bribes-témoignages de la protagoniste, suivie du commentaire du narrateur : « Parler sur les décombres de sa vie, l'impuissance devant la pièce immense qu'elle fut, l'inutile fougue et la lassitude dissolvante, les nuits qu'on se débat dans sa solitude... [...] Et de ces bribes multipliées par vingt on n'avait que ce qu'elle avait bien voulu nous montrer, et l'intuition dès alors de lui dire que ça valait, de les recopier et de les mettre bout à bout. Que les grands livres et les odes violentes ne s'écrivaient pas autrement. » (V, 66) Presque à la manière des avant-gardes historiques, mais par d'autres moyens, ces récits représentent une autre relation entre la littérature et la vie, dont les limites qui les séparent sont de nouveau dissolues. A la différence de Dominique Viart, je ne suis pas convaincu « que tout récit, légitimant ou non, a perdu sa crédibilité en raison même d'une perte de crédibilité du langage. »^x L'intégration de récits-bribes authentiques dans le récit ne restaure pas seulement la « crédibilité du langage », au moins pour ces papiers-collés-là, mais la dissolution de la limite peut aussi impliquer une

restauration de la crédibilité du récit. C'est de manière préconçue que le narrateur est souvent évoqué dans la bibliothèque qui est située dans le bâtiment du Panorama de Lodève dont la structure reflète celle du récit même : « L'art éphémère des Panorama a été de rendre invisible à l'observateur [...] la jonction du décor réel et de la toile peinte. On sait bien que c'est une toile, mais elle finit à vos pieds par la réalité même, et la transition n'est plus perceptible. » (V, 26)

A la manière du Panorama, des récits comme *C'était toute une vie* dissolvent la limite entre le réel et la fiction. Ils ne la dissimulent pas, chaque bribe est séparée par des guillemets des commentaires du narrateurs et de la description de sa recherche pour reconstituer la vie de la protagoniste. Mais l'extrémité de sa vie donne au réel une telle force que tout le récit en est imprégné et que la fiction abandonne une partie de ses priviléges : « On n'invente pas une histoire comme ça. » La dissolution se passe donc sur deux plans : celui du langage qui est caractérisé par l'expérience de l'extrémité de la vie même et celui de la structure narrative, intégrant ces bribes à la manière d'un collage faisant partie du récit.

C'est la dernière bribe qui explique le titre du récit, par lequel elle commence. Elle évoque les souvenirs de l'enfance qui apparaît comme un paradis perdu, comme la seule époque de bonheur de la protagoniste. Et le commentaire du narrateur-ethnographe explique : « Il y a dans les petites villes, et au bord des grandes, cette marche dans le temps hostile et la désoccupation forcée. [...] Le chant est là, sous la peau, et l'envie de dépassement. Nous, on est de l'autre côté. Quand on a eu leur âge, c'était plus facile, on a passé. On écoute ce qu'ils chantent, on apprend. » (V, 137) – l'histoire d'une jeune femme devient l'histoire d'une génération.

Le récit *C'était toute une vie* pratique une nouvelle esthétique pour laquelle *Impatience*, publié chez Minuit en 1998 sans étiquette générique du tout, tout en pratiquant aussi cette esthétique différente, livre une justification théorique. Séparé typographiquement du récit d'un travail théâtral avec des figures « qui portaient l'impatience, l'éprouvaient pour eux ou capable de la crier à la face du monde »^{xi}, six passages en italiques développent cette conception d'une littérature différente, caractérisée par la certitude que « *Le roman ne suffit plus, ni la fiction.* » (I, 12) Le livre à venir serait plutôt un documentaire qu'un roman, celui-ci étant condamné parce que « *accumulation d'histoires mièvres et artifices de sujets* » (I, 23) ou en tant que « *tableau qui unifie et assemble* » (I, 67). La forme romanesque elle-même s'est révélée harmonisante, donc réductrice et répressive, elle ne permet plus « *au jeu pluriel de voix qui ne disent pas la ville, mais la colère et le manque* » (I, 18) de s'exprimer. La seule 'littérature' valable est celle composée de « *bribes qu'eux-mêmes [les éclats] portent et*

comme avec douleur remuent sans s'en débarasser jamais. » (I, 67) Dans les passages théoriques, Bon donne deux exemples de telles images-voix de la ville sous la forme d'inventaires, un peu à la manière de Prévert. Le premier inventaire accumule des « *celui qui* » et des « *celle qui* » comme bribes de vie anonymes (« *celle qui tôt le matin nettoie les sols parmi les mannequins de vêtements dans les magasins* » (I, 46)), un peu à la manière de l'ubiquité de l'Apollinaire de *Zone*, le deuxième résulte de l'attitude de l'auteur qui se porte « *soi-même à cette rencontre des éclats où on achoppe et le mal qu'on se fait* » (I, 67). Un livre documentaire ou inventaire de ce type serait « *le livre qui [...] se suffirait à lui-même.* » (I, 13), un livre qui ne serait plus concerné par les catégories génériques de roman, récit etc., ce serait le seul livre qui pour Bon justifierait encore l'existence de l'auteur et de la littérature: « *celui qui surgirait de toutes voix et musiques et images rassemblées que la ville tient à distance et sépare et mutile, et pourquoi on est là et qu'est-ce qu'on y fait, où on va en s'obstinant à l'emploi écrit des mots et bâtiissant dispositif qui les concentre dans la ville, non plus de romans mais.* » (I, 68/69) Le « *non plus de roman mais* » est varié dans ce paragraphe par « *non, plus de romans jamais* » et ailleurs par « *non plus romans, jamais* » (I, 23/24). L'intention de ce refus de la littérature romanesque est une littérature des limites, consacrée au dehors dans le dedans, à l'extérieur qui est l'intérieur. Cette littérature ne réussira pas plus que les avant-gardes de la première moitié du XXe siècle à quitter de manière durable l'institution de l'art en tant que telle pour s'installer dans la vie même et la transformer. Mais comme ces prédecesseurs-là, elle réussit peut-être momentanément, grâce aux procédés des bribes et des inventaires et grâce au langage né du vécu extrême, à dissoudre la limite entre elle-même et la vie.

La non-fiction et l'absence de roman chez Bon ne se réalisent cependant pas seulement par les procédés décrits jusqu'à maintenant. La transgression des limites habituelles de la littérature est envisagée de manière moins éclatante qu'avec les bribes de *C'était toute une vie* dans le dernier récit, *Paysage fer*, paru cette année. A la manière des expérimentations d'Etienne Marey et de ses chronophotographies^{xii} l'auteur note des instantanés observés lors du voyage hebdomadaire avec le même train entre Paris et Nancy. On connaît des procédés semblables chez d'autres artistes. Bon va beaucoup plus loin que Michel Butor avec la pseudo-minutie dans *La Modification*. Il est plus proche de Georges Perec qui, dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* procède par réduction du lieu et extension du temps d'observation pour noter scrupuleusement tout ce qui se passe pendant trois jours suivants de l'automne 1974 à des moments différents au cours d'une heure ou deux autour de la Place Saint-Sulpice.^{xiii} Bon semble y faire allusion en « préférant » au roman, dans *Impatience*, « *la succession muette des*

images, un carrefour et son feu rouge, un arrêt de bus » etc. (I, 12). Et dans le film *Smoke* de Wayne Wang, sur le scénario de Paul Auster, le protagoniste joué par Harvey Keitel photographie tous les jours le même paysage et rassemble ces photos dans des albums.^{xiv} Bon multiplie ce procédé et remplace la documentation photographique par l'écriture-notation. Un narrateur neutre, désigné par « on », décrit ce procédé dès le début du texte : « Récurrence et répétition : chaque semaine, même minute, surgissement d'une même image, trop brève pour être retenue. Mais comme cette peau humaine d'un pays, image fréquentée, construite. » (P, 9) Au cours du récit, le narrateur précise et développe ce procédé qui fonctionne par la répétition régulière, la vitesse du train qui fait surgir et disparaître les toujours presque mêmes images et l'anticipation quasi automatique qui s'installe après un certain nombre de répétitions. Ce qui résulte de ces expérimentations notées exclusivement au moment de l'observation même, un peu comme les trajectoires de Marey, sont des « variations de récit sur réel répété à l'identique, et pousser cela au bout, et rien d'autre même au récit que ces images pauvres, rue qui s'en va en tournant, encore ces maisons aux angles trop droits. » (P, 49)

Ces variations de récit sont soumises à une règle supplémentaire : « Se forcer à écrire dans le temps même qu'on voit, et donc ne pas revenir, contraindre le récit à parvenir par la seule répétition sur le réel répété, ce qui est et qu'on a du mal voir. » (P, 50), une contrainte qui n'est pas sans ressemblance avec les notations de rêves bruts (pas les récits de rêves) des surréalistes. Malgré cette immédiateté, c'est une réalité à construire successivement par le narrateur-observateur, et la construction, malgré l'objectivité plus ou moins garantie par les contraintes, est aussi une interprétation. A chaque image se trouve lié « un mot comme un emblème qui la résume ou la sépare de toutes les autres images. » (P, 62) A la fin de l'expérimentation, le narrateur procède à une photographie de par le train des certaines images sur lesquelles on ne voit « rien que cela : paysage fer, c'est bien ce qu'il voulait. » (P, 81) Ceci est une preuve ultime de la réussite de l'ensemble de l'entreprise : « ce qu'on a écrit, on le vérifie ainsi, a bien fondement dans le paysage des hommes. » (P, 82) Comme le titre du récit et la mention de la « peau humaine d'un pays » dès le début l'indiquent, il s'agit de l'observation d'un réel vu et revu pour montrer sa transformation-appropriation non seulement par l'interprétation de l'observateur mais aussi par l'histoire. Avant de faire des photographies lui-même, le narrateur a essayé de trouver « des images de cela, des images de l'histoire des villes, des images de l'histoire des usines, des images de l'histoire des eaux, les canaux, les écluses, les métiers. Il n'y a rien. Cela apparemment n'intéresse pas la mémoire collective. » (P, 81) Les images notées remplacent donc les images absentes de la mémoire et

leur récit nous aide à regarder celles-ci « non pas comme fragment stérile de réel mais cette imbrication [...] de la chose humaine et des choses tout court. » (P, 88) Le parti pris des choses de ce récit est de montrer grâce aux instantanés un paysage sculpté par le travail des hommes qui deviendra bientôt presque invisible. Avec les lignes des TGV, « on sera nous-mêmes dispensés de constater cet abandon. » (P, 89)

En situant son récit à la ligne de démarcation entre l'observation quasi-photographique et l'interprétation-approfondissement de la réalité observée grâce aux répétitions lors de chaque voyage hebdomadaire, l'auteur transgresse les limites entre la littérature et le réel vécu. Il correspond ainsi à la citation de Georges Perec, mise en exergue à *Autoroute*, publié quelques mois plus tôt: « Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. »^{xv} Si François Bon n'y est arrivé qu'en partie, c'est déjà beaucoup.

Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun avaient déjà souligné, il y a dix ans, la « jonction, d'apparence paradoxale, entre le travail sur la forme romanesque et la production de sens, avec de visibles implications extralittéraires »^{xvi} chez François Bon. Une contrainte du réel^{xvii} semble plus encore s'exercer dans les textes des années 1990, et, comme on a vu, elle va de pair, de manière voulue, avec un adieu à la forme romanesque. Malgré l'équivalence, que Bon établit lui-même entre roman et fiction quand il arrive à la conclusion, « Le roman ne suffit plus, ni la fiction », il est probablement plus difficile de se débarrasser de celle-ci que de la forme romanesque. Avec *Paysage fer*, l'auteur va plus loin que jamais avec l'omniprésence d'une dimension non-fictionnelle. Mais le choix des contraintes et les procédés de la répétitivité aussi bien que le travail sur le matériel brut impliquent une fictionalisation du récit. Celle-ci ne se veut aucunement un métarécit, mais malgré ses « représentations momentanées », elle ne nous fait pas « perdre toute référence solide, tout repère » (Virilio). Grâce à une fictionalisation exposée au soupçon, elle gagne une profondeur qui serait sinon impossible. La transgression des limites encore aujourd'hui établies ou rétablies, malgré les recommandations de Perec, entre la littérature et la réalité extra-littéraire, est une condition nécessaire pour atteindre cette dimension profonde. Mais elle doit être accompagnée d'une réorganisation et d'une reconstruction de cette réalité dans le récit ; ou, pour le dire avec les mots de notre auteur : « Cela ne constitue pas fiction ni roman mais l'inventaire exact de la

ville devant nous, comment le représenter ou le construire [...] Le Livre qui décrirait cela se suffirait à lui-même, et c'est pour rejoindre cette surface de l'aventure dispersée et insuffisante que recréerait l'illusion de sa représentation. » (I, 13). Les récits de François Bon des années 1990 se veulent et sont de tels inventaires se situant à la limite, on pourrait aussi parler de « *wilderness zone* », entre la réalité et la littérature et c'est à partir de ce lieu de parole qu'ils innovent et pas seulement sur le plan littéraire. C'est ce lieu-limite qui produit l'extrême tension que nous regardons avec Pierre Lepape comme caractéristique des récits de François Bon : « D'un côté, la réalité, la nôtre, celle du monde contemporain et des hommes qui l'habitent comme ils peuvent. [...] De l'autre, la littérature, l'invention d'un langage qui fait réalité, l'élaboration d'une forme qui donne à voir, à sentir et à comprendre. Lier les deux, faire advenir l'un par l'autre, c'est toute l'affaire. »^{xviii}

De la co-présence d'une « pérennité du soupçon » et des « formes du retour » ne restent chez l'auteur le plus en vogue actuellement, Michel Houellebecq, que « les formes du retour ». A la différence de Bon, Houellebecq ne commence à publier qu'au début des années 1990 et ne sera remarqué qu'avec *Extension du domaine de la lutte*, publié par Maurice Nadeau en 1994 – les temps de la « terreur théorique », comme on l'a appelé, sont lointains. Non seulement pour éviter la mise en scène qui a entouré le best-seller *Les Particules élémentaires*, publié chez Flammarion en 1998 et depuis, ce que l'auteur mentionne avec fierté dans la home-page des « Amis de Michel Houellebecq »^{xix}, traduit en plus de 25 langues, mais aussi parce que la qualité littéraire de ce texte n'est pas mise en question par une vision prophétique qui appartient plus à la science fiction qu'au roman proprement dit, je me consacrerai surtout au premier roman de l'auteur. Il est remarquable que la revue de référence qu'est *Le Débat*, normalement consacrée à l'histoire, la politique et la société, publie l'année même de la parution des *Particules élémentaires* un article introduit par les remarques suivantes de la rédaction : « Il arrive que la littérature en dise plus sur l'esprit du temps et sur le mouvement de la société que bien des ouvrages de sociologie. C'est ce qui justifie qu'une revue, dont l'objet n'est ni la littérature ni la critique littéraire, en traite, à sa manière. »^{xx} Dire quelque chose sur l'esprit du temps et sur le mouvement de la société est certainement un but important sinon l'objectif central des romans de Houellebecq. Et pour y arriver, il se sert d'un réalisme libéré du « soupçon » envers un tel projet qui s'était installé dans la littérature romanesque depuis un demi siècle. Plus clairement que dans la plupart des interviews faites en France, où il essaie plutôt d'éviter ces professions de foi, l'auteur proclame ce réalisme dans des interviews en langue allemande. Par exemple : « Das Leben ist unerträglich. [...] Das

vermittelt zu bekommen ist wohl nicht sehr angenehm, aber ich will die Wahrheit schreiben » et un peu plus tard : « Ich habe mehr Talent, den Finger auf die wunden Punkte zu legen, als Heilmittel ausfindig zu machen. Was mit Literatur auch nichts zu tun hätte – Literatur ist für mich Beschreiben. »^{xxi} ou : « Meinen ersten Roman habe ich geschrieben, weil ich genau in der Art von Informationswelt lebte, die da vorgeführt wird, und weil ich diese Wirklichkeit in keinem anderen Buch wiedergefunden hatte. [...] Als Schriftsteller will ich die Welt widerspiegeln. »^{xxii} Ce qui se trouve reflété par ces romans est ce qui amène *Le Débat* à s'en occuper et ce que Dominique Noguez, dans une lettre à l'auteur, décrit ainsi : « Ensuite, cette faculté synthétique qui te fait parcourir et « remettre en perspective » les quarante ou cinquante dernières années avec plus de pertinence d"analyse que n'en montrent la plupart des journalistes (Guillebaud compris) ou des sociologues (Bourdieu compris). »^{xxiii} Selon la critique littéraire, selon l'opinion publique et selon l'auteur lui-même, ces romans disent donc et veulent dire « plus sur l'esprit du temps et sur le mouvement de la société que bien des ouvrages de sociologie. » Il y a peu, ce compliment pour délit de réalisme aurait équivaut à une condamnation esthétique on ne peut plus radicale. Cette donnée nouvelle ne semble possible parce que la situation sociale a fondamentalement changé et parce que ce changement radical, selon le témoignage de l'auteur, n'était (presque) pas pris en compte par la littérature (« weil ich genau in der Art von Informationswelt lebte, die da vorgeführt wird, und weil ich diese Wirklichkeit in keinem anderen Buch wiedergefunden hatte »). Il y avait donc une place à prendre que le champ littéraire avait laissé vacante. Mais l'effet Houellebecq n'était possible que parce que cette dimension sociale était accompagnée par un réalisme scandaleux et une écriture provocatrice.

Dans son premier roman, et de manière plus conséquente que dans le deuxième, l'auteur-narrateur nous communique ses réflexions sur la littérature ce qui donne au roman un caractère nettement autoréflexif ou au moins voulu comme tel. Dès le début, le moi protagoniste affirme la dimension autobiographique de son projet: « Si je n"écris pas ce que j'ai vu, j'en souffrirai autant – et peut-être un peu plus. »^{xxiv} Et pour relativiser l'aspect thérapeutique, il ajoute : « L"écriture ne soulage guère. » Mais la perspective autobiographique n'est pas sans conséquences pour la forme romanesque : « Les pages qui vont suivre constituent un roman ; j"entends une succession d"anecdotes dont je suis le héros. » (p. 18) Un roman ainsi conçu a aussi des conséquences sur le plan de l'écriture : « Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. » (p. 19) Le soupçon envers la littérature est donc dévié et transformé en point de départ d'un nouveau réalisme. Cette idée d'un renouveau réaliste s'accompagne pourtant d'une mise en

question de la forme romanesque traditionnelle : « La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne. » (p. 49) On pourrait évidemment objecter que le Nouveau Roman a essayé, non sans succès, de trouver une telle articulation, mais son but n'était nullement de s'en servir pour instaurer un réalisme nouveau. A cause de sa dimension sociale, ce réalisme doit nécessairement arriver à un point où l'observation neutre reste nécessaire et devient insoutenable à la fois. Par exemple quand le narrateur-protagoniste observe les passants dans une rue piétonne et commerciale d'une grande ville : « J'ai pu observer tout cela de manière strictement objective. Et puis une sensation déplaisante a commencé à m'envahir. » (p. 82) Ce n'est pas seulement le mythe de la passante qui est devenu anachronique, de la même manière la distance impassible de l'observateur du Nouveau Roman est devenu intenable. Le moi sait qu'il ne peut plus établir une position en dehors de ce qu'il observe, l'observation de cette foule est aussi une auto-observation que l'écriture plate, concise et morne, ne peut que renforcer ; dans un autre contexte, Houellebecq proclame: « J'essaie de ne pas avoir de style »^{xxv}. La conséquence en est une situation presque schizophrène : « Il y a déjà longtemps, dit le narrateur à la fin de son texte, que le sens de mes actes a cessé de m'apparaître clairement ; disons, il ne m'apparaît plus très souvent. Le reste du temps, je suis plus ou moins *en position d'observateur*. » (p. 177) l'observation représente donc une position de retrait face à l'incapacité d'agir de manière conséquente, mais elle représente l'avantage de pouvoir constater cette impuissance sans pourtant y pouvoir changer quelque chose. Tout ce que peut faire cet observateur clairvoyant et impuissant est de constater le désastre : « Il ne reste plus que l'amertume et le dégoût, la maladie et l'attente de la mort. » (p. 131)

Le titre même du premier roman renvoie aux raisons de cette situation désastreuse. La signification de *Extension du domaine de la lutte* est précisée peu à peu au long du texte. D'abord, s'adressant aux lecteurs, le narrateur établit un parallèle, dans une perspective darwinienne, entre la vie et la lutte : « Souvenez-vous, encore une fois, de votre entrée dans le domaine de la lutte. » (p. 18) Plus tard, il nous présente ce qu'il appelle le « théorème central » de son apocritique : « *La sexualité est un système de hiérarchie sociale*. » (p. 106) Théorème ainsi expliqué dans l'article du *Débat*: « Le marché de l'affection et du sexe est un marché qui fonctionne selon les mêmes lois que l'économie en système libéral. »^{xxvi} Il y a donc ce qu'on aurait désigné il y a vingt-cinq ans comme structure d'homologie entre le système économique du capitalisme et celui des relations sexuelles. A côté de l'argent et du pouvoir économique, mais séparé de celui-ci comme un système largement autonome à la manière de Luhmann, le système basé sur la sexualité est « un second système de

différenciation, tout à fait indépendant de l"argent et [...] au moins aussi impitoyable. » Ceci lui permet la conclusion : « Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*. » (p. 114) C'est sur cette base que le moi-narrateur nous livre l'explication complète du titre : « 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. 115) Dans ces conditions, l'amour se raréfie de plus en plus pour devenir structurellement sinon impossible au moins improbable : « l"amour ne peut s"épanouir que dans des conditions mentales spéciales, rarement réunies, en tous points opposées à la liberté de moeurs qui caractérise l"époque moderne. » (p. 130/31) ou pour le dire encore plus concrètement : « les expériences sexuelles successives accumulées au cours de l"adolescence minent et détruisent rapidement toute projection d"ordre sentimental et romanesque. » (p. 131) A l'impossibilité d'un projet amoureux correspond donc l'impossibilité du projet romanesque : tous deux ne peuvent donc s'installer dans la durée qui seule permet leur épanouissement. Houellebecq identifie la forme romanesque avec ces projets d'une utopie amoureuse et/ou sociale. Quand celle-ci est devenue irréalisable à cause de l'extension du domaine de la lutte, cela affecte aussi le roman en tant que genre, et les textes de l'auteur, malgré la mention générique – nécessaire d'un point de vue éditorial – en tiennent compte. Malgré des déplacements topographiques, il n'y a presque pas d'action, sinon une dégradation successive du moi, nécessaire pour une observation de plus et plus clairvoyante. La succession d'anecdotes à la manière d'instantanés se trouve combinée avec des passages d'essais ou de pamphlets, des fables didactiques – que l'auteur nomme « fiction animalière » - ou des collages, par exemple une publicité des « Galeries Lafayette » définissant « Les actuels » (p. 144) « La narration romanesque sert à illustrer une théorie dont l'exposé constitue lui-même une grande partie du roman. »^{xxvii}

Le premier roman de Houellebecq réussit à réaliser ce projet, entre autres parce qu'il s'abstient, à la différence du deuxième, d'offrir une solution à la manière d'une science-fiction. La paupérisation absolue se trouve être au centre de ce texte et lui transmet un réalisme cru, brut et souvent choquant. Il serait évidemment exagéré de dire que Houellebecq, avec son extension du domaine de la lutte aurait découvert un sujet jusque là inconnu de la littérature. Mais il existe une certaine analogie avec la découverte, par les frères Goncourt, « des malheurs trop bas » de ce qu'ils appellent « les basses classes » dans la « Préface » de *Germinie Lacerteux*, donc l'extension du domaine de la lutte à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société provoquée par le capitalisme naissant.^{xxviii} L'analogie ou l'isomorphisme revendiqué par Houellebecq pour les deux domaines, mais aussi leur large

autonomie, est la condition de ce nouveau réalisme qui essaie d'écrire une « Histoire morale contemporaine », à la fois « étude littéraire » et « enquête sociale ».^{xxix} Reste la question de savoir si le théorème central de Houellebecq, la sexualité comme système de hiérarchie sociale, constitue véritablement un système autorégulateur ou si l'interpénétration de l'économique et du sexuel – et pourquoi pas du social – ne revendiquerait pas un réalisme autrement compliqué.

Si 1999 fut une année Houellebecq, 2000 a été une année Beigbeder. Et ce n'est pas par hasard que Houellebecq intervient dans la discussion provoquée par le best-seller de Beigbeder, *99 Francs*, pour défendre celui-ci. Dans le *Nouvel Observateur*, il publie un pamphlet avec le titre « La privatisation du monde », où il fait l'éloge du réalisme manière Beigbeder qu'il situe dans les meilleures traditions des best-sellers américains : « la précision et le réalisme dans la description des milieux professionnels ». Ce même type de réalisme est loué par Dominique Noguez, qui dans la *NRF* le désigne comme un phénomène important du roman contemporain. Pour Noguez, celui-ci manifestera son réalisme « par collages ou par ready-mades, par absorption de lieux, de rues, de magasins, de marques, d'événements, de personnes de la vie réelle », donc par des procédés qui caractérisent déjà les romans de Houellebecq, jusqu'à l'interdiction d'utiliser le nom d'un club de nudistes, L'Espace du Possible, dans le texte de son best-seller. Pour Houellebecq, déjà le titre du roman manifestera son réalisme : « Le titre du livre, *99 Francs*, est un concept, un concept pertinent, voire génial : donner comme titre à un livre son prix de vente, c'est exprimer avec franchise la nature d'un monde où l'argent est la réalité ultime. » Mais le livre racontant la vie professionnelle et privée d'un « créatif » d'une agence de publicité, donc d'un inventaire de publicités, pourrait être à l'instar de son titre une affaire publicitaire se servant du réalisme pour mieux se vendre et le succès énorme obtenu confirmerait la justesse du calcul. Le concept génial aurait donc une structure d'homologie avec les slogans publicitaires que le protagoniste invente et dont il déclare être saturé : il s'agit de convaincre le client d'acheter le produit visé tout en le méprisant à cause de cette disponibilité consommatrice. Quand Houellebecq développe l'hypothèse de ce livre comme représentant d'un nouveau type de littérature, il renvoie de nouveau à son 'réalisme' : « On décrit une situation proche de la vie réelle, incluant l'écriture d'un livre, on essaie de savoir comment elle peut évoluer. Le moment de l'expérience, c'est la réception du livre par son public ; les modifications intervenues dans la vie réelle de l'auteur valideront ou non, l'hypothèse de départ. C'est ainsi que progressent les sciences sociales. » L'hypothèse de départ du livre dans le livre de

Beigbeder était le licenciement du protagoniste pour incapacité professionnelle qui sera démentie par sa carrière dans l'agence. Et l'hypothèse liée à la vie réelle de l'auteur, le licenciement réel, a bien eu lieu – et peut-être véritablement à cause du livre publié. Mais même ce licenciement fait partie de sa stratégie publicitaire, confirme donc structurellement l'omniprésence de la publicité que le livre prétend démasquer. Non seulement la transgression se révèle impossible, mais le jeu avec celle-ci fait partie de sa stratégie de vente. Le livre se révèle comme produit pur du marché et en tant que tel représente évidemment sinon un réalisme littéraire au moins une réalité omniprésente et indiscutable. Et Beigbeder n'est peut-être pas un auteur important, mais certainement un créatif extrêmement doué.

Au début des années 1990, le critique Jean-Pierre Salgas parlait d'un « réalisme paradoxal »^{xxx} et le romancier Alain Nadaud envisageait « un roman plus réel que la réalité même. »^{xxxi} Ce qu'un critique américain, résumant l'avant-garde artistique à la fin du siècle, a appelé *The Return of the Real*,^{xxxii} est certainement une des tendances profondes de la dernière décennie. Celle-ci est aussi bien présente dans le jeu à premier coup d'œil postmoderne d'un Jean Echenoz que dans le minimalisme d'un Jean-Philippe Toussaint. Mais les récits d'un François Bon et les romans de Houellebecq ou de Beigbeder me semblent représenter les deux pôles opposés de ce champ réaliste. D'un côté des textes sans fiction à la manière d'un inventaire qui continuent un travail sur le signifiant et ne refoulent pas les leçons du Nouveau Roman et de la théorie littéraire du poststructuralisme. De l'autre un hyperréalisme qui se situe entre la littérature d'une part et le domaine sociologique et scientifique de l'autre et qui propage de nouveau la possibilité d'une mimésis d'inspiration naturaliste qui malgré l'itérabilité et la différence de la déconstruction est convaincu de pouvoir transmettre non seulement les intentions de l'auteur mais la réalité telle quelle au public. Probablement, le refus de toute profondeur par un courant de la post-modernité devait provoquer une telle réaction. Mais si, selon Walter Benjamin, chaque époque rêve la suivante, les textes de François Bon pourraient représenter une telle continuité vis à vis de l'époque dominée par la théorie, tout en témoignant des pertes liées à la post-modernité.

ⁱ Dominique Viart: „Mémoires du récit. Questions à la modernité“, dans: ib. (éd.): Ecritures contemporaines, No. 1, Paris/Caen: Lettres Modernes Minard 1998, p. 26/27.

ⁱⁱ François Bon: *Paysage fer*, Lagrasse: Verdier 2000 (Cité comme P avec l'indication de la page).

ⁱⁱⁱ Jan Baetens: „Crise des romans ou crise du roman?“, dans: ib./D. Viart (éd.): Ecritures contemporaines, No. 2, Paris/Caen: Lettres Modernes Minard 1999, p. 14. Comme Baetens je constate que la stratégie des romanciers nouveaux est „d'essayer consciemment „toutes les façons de dire“ (notamment celle du roman)“ (ib.), et on pourrait dire presque exclusivement sous l'étiquette de roman comme par exemple chez les romanciers de l'école de Minuit.

^{iv} F. Bon: *C'était toute une vie*, Lagrasse: Verdier 1995, p. 6 (Cité comme V avec l'indication de la page).

-
- ^v Charles Grivel: „Le roman sans fiction“, dans: U. Schulz-Buschhaus/Kh. Stierle: Projekte des Romans nach der Moderne, München: W. Fink 1997, p. 65 – 87.
- ^{vi} Paul Virilio: L’Espace critique, Paris: Bourgois 1993, p. 12.
- ^{vii} Paul J. Smith: „François Bon: Rabelaisien“, dans: M. Ammouche-Kremers/H. Hillenaar (éd.): Jeunes auteurs de Minuit, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1994, p. 114. Voir aussi la partie consacrée à François Bon dans mon livre: Der französische Roman der achtziger Jahre, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- ^{viii} En ce qui concerne ces ateliers: voir L’Entretien de François Bon avec Jean-Louis Perrier, dans: Le Monde des livres, 31 mai 1996, p. 5 et aussi l’article de Catherine Baedarida: „La Poésie contre le chômage“, dans: Le Monde, 24 juillet 1998, p. 21.
- ^{ix} „Que ce qu’il y a de savoir dans écrire ne tient pas à la maîtrise des mots et comme on les arrange, mais à une autre expérience, du corps et des yeux, du souffle, où c’est elle-même qui est devant.“ (V, 10)
- ^x D. Viart: „Filiations littéraires“, dans: Ecritures contemporaines No. 2, p. 120.
- ^{xi} F. Bon: Impatience, Paris: Minuit 1998, Quatrième de couverture (Cité comme I avec l’indication de la page).
- ^{xii} Le catalogue de l’Exposition Marey qui a eu lieu de janvier à mars 2000 à Paris porte un sous-titre qui pourrait aussi convenir au récit de Bon: *La mémoire de l’oeil*. (Laurent Mannoni: Etienne-Jules Marey. La mémoire de l’oeil, Paris: Mazotta/La Cinémathèque française 2000).
- ^{xiii} Georges Perec: Tentative d’épuisement d’un lieu parisien, Paris: C. Bourgois 1990.
- ^{xiv} Des expérimentations semblables ont été faites avec un appareillage beaucoup plus sophistiqués par l’équipe de Joachim Paech (Université de Konstanz) qui a enregistré un voyage de train d’une demie heure par huit caméras digitales.
- ^{xv} F. Bon: Autoroute, Paris: Seuil 1999, p. 5.
- ^{xvi} Claude Prévost/Jean-Claude Lebrun: Nouveaux territoires romanesques, Paris: Messidor 1990, p. 185
- ^{xvii} Je reprends le titre d’un travail sur Perec qui vient de paraître: Manet van Montfrans: Georges Perec. La contrainte du réel, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999.
- ^{xviii} Pierre Lepape: „La partage inégal“ (Compte-rendu de „Prison“), dans: Le Monde des livres, 30 janvier 1998, p. 2.
- ^{xix} www.multimania.com/houellebecq
- ^{xx} Pierre Varrod: „De la lutte des classes au marché du sexe. A propos de *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq“, in: Le Débat No 102 (nov./déc. 1998), p. 182 – 190.
- ^{xxi} Houellebecq: Interview mit Astrid Mayer, in: Tages Anzeiger (1.12.1998).
- ^{xxii} Interview mit.... (1999)
- ^{xxiii} Dominique Noguez: „Bien cher Michel...“ (Lettre à M. Houellebecq du 28 avril 1998), dans: NRF, janvier 1999, p. 212.
- ^{xxiv} Michel Houellebecq: Extension du domaine de la lutte, Maurice Nadeau 1994, p. 19. Cité dans le texte avec l’indication de la page.
- ^{xxv} Houellebecq: „C’est ainsi que je fabrique mes livres“ (Entretien avec Frédéric Martel), dans: NRF, janv. 1999, p. 199.
- ^{xxvi} P. Varrod, art. cité, p. 182.
- ^{xxvii} Ib., p. 183.
- ^{xxviii} Houellebecq ne renonce pas, surtout, dans *Les Particules élémentaires*, à la prétention scientifique du naturalisme. A la question, „S’agirait-il d’une oeuvre d’ambition moins littéraire que scientifique“, dans une interview, il répond: „Je ressens vivement la nécessité de deux approches complémentaires: le pathétique et le clinique. D’un côté la dissection, l’analyse à froid, l’humour; de l’autre la participation émotive et lyrique, d’un lyrisme immédiat.“ (Interview avec J.-Y. Jouannais et Ch. Duchatelet dans *Art Press* 1995, cité d’après: M. Houellebecq: Interventions, Flammarion 1998, p. 45).
- ^{xxix} Frères Goncourt: „Préface à *Germinie Lacerteux*“, cité d’après: Gershman/Whitworth: Anthologies des préfaces de romans français du XIXe siècle, 10/181971, p. 264-266.
- ^{xxx} Jean-Pierre Salgas: „1960 – 1990. Romans mode d’emploi“, dans: Y. Mabin (éd.): Le roman français contemporain, Ministère des Affaires Etrangères 1993, p. 21.
- ^{xxxi} Alain Nadaud, Danielle Sallenave et Alain Finkielkraut: „Où en est la littérature“, dans: L’infini 23 (1988), p. 97
- ^{xxxii} Hal Foster: The Return of the real, Cambridge, Mass.: MIT Press 1996.

Résumée: Wolfgang Asholt: Deux retours au réalisme?

L'oeuvre de François Bon, avec le passage des ‚romans‘ chez Minuit pendant les années 1980 aux ‚récits‘ chez Verdier à partir des années 1990, représente une nouvelle esthétique narrative qui met en question les limites entre le fictif et le réel grâce à une langue „réveillée“. Cette langue nouvelle exige une structure narrative fragmentée, fonctionnant à la manière de bribes ou d'instantanés. Je qualifie la combinaison de cette langue nouvelle et de cette structure du récit de ‚réalisme précaire‘, dont je distingue la ‚forme du retour‘ chez Houellebecq qui revendique lui-même une esthétique descriptive voulant produire un effet mimétique avec l'intention de renouveler „l'idée d'un réalisme“. Beigbeder pousse ce nouveau réalisme à son extrême en présentant son roman *99 Francs* comme la critique d'une société publicitaire tout en respectant et en appliquant, jusque dans la forme romanesque, les stratégies publicitaires critiquées, donc un réalisme basé sur l'idée de reflet.