



**Corina da Rocha
Soares**

**CRIAÇÃO LITERÁRIA SOB MEDIATIZAÇÃO:
HOUELLEBECQ, NOTHOMB, CHESSEX**

**CRÉATION LITTÉRAIRE SOUS CONTEXTE
MÉDIATISÉ: L'ŒUVRE DE MICHEL HOUELLEBECQ,
AMÉLIE NOTHOMB ET JACQUES CHESSEX**



**Corina da Rocha
Soares**

**CRIAÇÃO LITERÁRIA SOB MEDIATIZAÇÃO:
HOUELLEBECQ, NOTHOMB, CHESSEX**

**CRÉATION LITTÉRAIRE SOUS CONTEXTE
MÉDIATISÉ: L'ŒUVRE DE MICHEL HOUELLEBECQ,
AMÉLIE NOTHOMB ET JACQUES CHESSEX**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel, Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu

A ti, meu amparo inquebrável, e à nossa filha, júbilo da nossa vida.

o júri

Presidente

Prof. Doutor João Carlos Matias Celestino Gomes da Rocha
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof^a. Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel
Professora Catedrática da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Prof^a. Doutora Joëlle Gleize
Professora Catedrática Emérita, Aix-Marseille Université – França

Prof^a Doutora Maria Cristina Daniel Álvares
Professora Associada do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Prof^a. Doutora Maria de Jesus Quintas Reis Cabral
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Letras de Coimbra

Prof. Doutor José Domingues de Almeida
Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Prof. Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves
Professor Auxiliar da Universidade Aberta, Lisboa

Prof^a Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance:

- à Mme Maria Hermínia Laurel, pour son soutien ineffable, ses riches connaissances, ses précieux conseils et sa rigueur exemplaire (merci pour ce que vous êtes et pour ce que vous faites);
- à La *Fundação para a Ciência e Tecnologia* qui a aidé à financer ce travail;
- aux professeurs du *Departamento de Línguas e Culturas* et du *Departamento de Educação* et à leur personnel, tout comme à celui de la Bibliothèque et du *Gabinete do 3ºciclo* de l'Université d'Aveiro (notamment Mr. Fernando Vieira et Mr. Pedro Lima);
- à l'*Associação Portuguesa de Estudos Franceses (Apef)*, aux comités de rédaction des revues *Carnets* et *Intercâmbio*, à l'Institut Français du Portugal et au personnel de sa Médiathèque ;
- à Mme Pascale Poher et Mme Corinne Gauthier de l'INA et Inathèque de France, à Mr. Alexandre Mejenski de l'Association Films Plans Fixes;
- à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont soutenue dans la réalisation de cette étude : Mr. José Domingues de Almeida, Mr. Paul Aron, Mr. Bruno Blanckeman, Mme Marie-Pierre Boucher, Mme Murielle Lucie Clément, Mr. Jacques de Decker, Mlle Lénia Marques, Mr. Jérôme Meizoz, Mr. Jean-Yves Mollier, Mr. Marc Quaghebeur, Mr. Gilbert Salem, Mlle Isabelle de Sousa; Marília Bação, Nelma Patela, Isabel Carrapa, Marta Machado, Anne-Sophie Mamede, et tant d'autres;
- à mon cher collègue António Manuel Ferreira dos Santos, à qui je dois, sous le pseudonyme artistique Santiago, l'illustration en couverture;
- aux fonctionnaires de *Triplo Clique* et Mr. Ricardo Gomes de Espinho;
- aux trois écrivains de notre corpus et aux autres qui ont fait de moi ce que je suis.

Enfin, ma profonde gratitude envers mes parents et ma famille, socle et *minato* de mon existence.

palavras-chave

mediatização, postura literária, legitimação literária, «lutétiotropisme», «lutétiotrampolinisme», Michel Houellebecq, Amélie Nothomb, Jacques Chessex.

Resumo

Partindo da análise dos processos de legitimação e de consagração que regem, a partir da segunda metade do século XX, a mediatização do campo literário, propomo-nos estudar os peri-fenómenos consequentes, tal como a correlação possível entre essa circunstância e a própria criação. O objeto deste estudo focaliza-se na produção de três escritores paradigmáticos das letras de expressão francesa europeias contemporâneas, cuja mediatização acompanha a popularidade: o francês Michel Houellebecq, a belga Amélie Nothomb e o suíço romando Jacques Chessex. Interrogamo-nos sobre as relações possíveis entre os instrumentos dessa mediatização e os seus efeitos nas opções de escrita destes três escritores. Atenta à projeção transfronteiriça de autores e de obras, resultado de uma convergência de alguns fatores de mediatização, mas também às particularidades da memória cultural e literária onde se inscrevem as literaturas respectivas (num percurso de legitimação progressiva das literaturas de periferia face à centralidade franco-francesa), a nossa reflexão visa também contribuir para uma recontextualização do cânone da literatura francesa no contexto globalizado da sociedade mediática contemporânea na qual os autores visados estão comprometidos.

Keywords

mediatization, literary posture, literary legitimation, «lutétiotropisme», «lutétiotrampolinisme», Michel Houellebecq, Amélie Nothomb, Jacques Chessex.

Abstract

Starting with the analysis of the legitimation and consecration's process that rules, from the XX century's second half, literary camp's mediatization, we propose to study consequent peri-phenomenon, as well as the possible correlation between this circumstance and the creation itself.

Our study is focused on the production of three paradigmatic French expression contemporaneous writers from Europe, whose mediatization follows the popularity: the French Michel Houellebecq, the Belgium Amélie Nothomb and the Romand Swizz Jacques Chessex. We question the possible relations between this mediatization instruments and the effects on these three authors writing options.

Attentive to the tranfrontier projection of writers and writings, a convergence's result of certain mediatization factors, but also to the particularities of the cultural and literary memory where the respective literatures inscribe themselves (in a progressive legitimation process from the peripheral literatures face to the Franco-French centrality), our reflection also tends to contribute to a recontextualisation of the French literary canon in the contemporaneous mediatic society's context with which the writers in question are engaged.

mots-clés

médiatisation, posture littéraire, légitimation littéraire, lutétiotropisme, lutétiotrampolinisme, Michel Houellebecq, Amélie Nothomb, Jacques Chessex.

Résumé

En partant de l'analyse des processus de légitimation et de consécration qui régissent, à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la médiatisation du champ littéraire, nous nous proposons d'étudier les périphénomènes qui en découlent, tout comme la corrélation possible entre cette circonstance et la création elle-même.

L'objet de cette étude se focalise sur la production de trois écrivains paradigmatiques des lettres d'expression française européennes contemporaines, dont la médiatisation accompagne la popularité: le Français Michel Houellebecq, la Belge Amélie Nothomb et le Suisse romand Jacques Chessex. Nous nous interrogeons sur les relations possibles entre les instruments de cette médiatisation et leurs effets sur les options d'écriture de ces trois écrivains.

Attentive à la projection transfrontalière d'auteurs et d'œuvres, résultat de la convergence de certains facteurs de médiatisation, mais aussi aux particularités de la mémoire culturelle et littéraire où s'inscrivent les littératures respectives (dans un parcours de légitimation progressive des littératures de périphérie face à la centralité franco-française), notre réflexion vise aussi à contribuer à une recontextualisation du canon de la littérature française dans le contexte globalisé de la société médiatique contemporaine dans laquelle les auteurs visés se sont engagés.

Table des matières

Un dossier sur la célébrité	11
Introduction	13
I. La médiatisation des écrivains: un phénomène contemporain	18
1. Perspectives de la critique littéraire	19
1.1. Le regard du sociologue	21
1.1.1. Les prédécesseurs de Pierre Bourdieu	21
1.1.2. Pierre Bourdieu : héritages	25
1.1.3. Sur les pas de Bourdieu	30
1.2. Les approches de la sociogénétiq.	39
1.3. Les apports de la médiologie	41
1.4. Les points de vue des historiens de la culture	42
1.5. Du côté de l'analyse du discours	44
1.6. Synthèse et réflexions	53
2. Vues d'ensemble : origines, fonctionnements, effets	60
2.1. Balises historiques	60
2.2. Manifestations du phénomène	75
2.3. Les instances de médiatisation	89
2.3.1. Le monde éditorial	92
2.3.1.1. Contextualisations	92
2.3.1.2. Le livre de <i>poche</i>	109
2.3.1.3. Les attaché(e)s de presse	116
2.3.2. La télévision	118
2.3.2.1. Vue d'ensemble	118
2.3.2.2. L'effet Pivot	137
2.3.3. La radio	144
2.3.4. La presse	146
2.3.5. Les prix littéraires	154
2.3.5.1. Le prix Goncourt	157
2.3.5.2. Dans les coulisses des prix littéraires	164
2.3.5.3. Retombées des prix littéraires	169
2.3.6. La critique littéraire	176
2.3.7. L'institution scolaire	181
2.3.8. L'internet	184
2.3.9. Le cinéma	186
2.3.10. D'autres instances de médiatisation	189
2.4. Visions critiques du phénomène	193
Conclusion	236
II. Trois écrivains d'expression française médiatisés	245
Préambule	246
1. Michel Houellebecq	252
1.1. Signes de médiatisation dans le champ littéraire français contemporain (les années 1990/2000)	252
1.2. Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres	259

1.2.1. Données historiques et sociologiques : formes symboliques	259
1.2.2. Données biographiques : sa vie, ses œuvres, sa posture.....	283
1.2.3. Réception et interprétations	299
1.3. Stratégies de représentation	329
1.4. « L'affaire Houellebecq » : procès judiciaire de 2001.	349
1.5. Houellebecq et les médias	357
1.6. Les effets de la médiatisation sur sa création littéraire.....	396
2. Amélie Nothomb	454
2.1. Signes de médiatisation dans le champ littéraire belge de langue française contemporain (les années 1980/2000)	454
2.2. Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres.....	462
2.2.1. Parcours biographique	462
2.2.2. Posture médiatique/ jeux de promotion	476
2.3. Les effets de la médiatisation sur sa création littéraire.....	497
2.3.1. Vision globale.....	497
2.3.2. Cas particuliers	516
3. Jacques Chessex	545
3.1. Signes de médiatisation dans le champ littéraire suisse romand contemporain (les années 1970/1990)	545
3.2. Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres.....	561
3.2.1. Parcours d'écrivain	561
3.2.2. Sur les traces de sa vie.....	573
3.2.3. Jacques Chessex et les médias : présentation de soi, posture et prises de position	580
3.2.4. Le Prix Goncourt de Jacques Chessex.....	590
3.2.5. Autres tapages médiatiques	597
3.3. Les effets de la médiatisation sur sa création littéraire.....	609
3.3.1. L'œuvre chessexienne : survol	609
3.3.2. Cas spécifiques	624
<i>Conclusion</i>	645
Pour ne pas terminer	657
1. Domination médiatique parisienne : entre lutétiotropisme et lutétiotrampo- linisme	658
2. Un canon littéraire d'expression française contemporain : problématique	667
<i>Conclusion</i>	671
Conclusion générale	673
Bibliographie	685
Index des noms cités	733
Appendices	740

« C'est le visible qui valorise le lisible »
(Debray, 1979 : 301)

Un dossier sur la célébrité...

Nous sommes tombée, un jour, sur un site Internet qui présentait un dossier sur la célébrité, lequel tentait de définir ce qui est ou n'est pas célèbre, postulant le fait que la célébrité « est à la fois le fait d'un individu, mais aussi, tout autant, du groupe qui l'élite. »¹. Nous vint, ainsi, la nécessité de définir ce qui rend un écrivain célèbre aujourd'hui, observant déjà que le phénomène de la médiatisation y était pour quelque chose...

Une seconde partie du dossier laissait quelques suggestions d'activités autour de ce thème de la célébrité, comme, par exemple, élaborer un palmarès des dix écrivains les plus célèbres, en répondant aux questions suivantes :

- À quel siècle appartiennent-ils?
- Quelles vies ont-ils vécues ? Hommes publics ou non?
- Facteurs de leur célébrité? (leurs œuvres, noms d'écoles, de rues, etc.?)
- Par quels canaux (école, maison, etc.) sont-ils entrés dans la mémoire?
- Pourquoi ces dix là, aujourd'hui?
- Arrive-t-on à rassembler dix noms d'écrivains célèbres vivants?

Un autre exercice portait sur la médiatisation, sur le désir d'être vu (« est célèbre celui que tout le monde voit ») et le rôle de la télévision, du cinéma, dans la « fabrication » des célébrités. Enfin, toujours dans le domaine littéraire, il nous était proposé de nous questionner sur la légitimité de la célébrité. Nous avons retenu trois interrogations judicieuses qui nous donnèrent l'envie d'étudier ce phénomène contemporain qu'est la médiatisation des écrivains :

- Est-on célèbre quand on vend beaucoup de livres, quand on passe à la télévision ?
- Un auteur n'a-t-il pas, aujourd'hui, besoin d'être « lancé » ?

¹ http://www.cercle-enseignement.com/PDF/Dossiers_mots/dossierthema_24.pdf, page consultée le 29/09/2005. Il s'agit d'un dossier qui se reporte à « La Célébrité » (in *Les mots du cercle*, n°24, Gallimard, s.d.).

- Quel est l'effet de l'obtention d'un prix littéraire (très médiatisé) sur les tirages et les ventes ? (question à laquelle nous en ajouterons une autre : quel en est l'effet sur la création littéraire ?).

INTRODUCTION

Par définition, la médiatisation est un acte d'adaptation d'un sujet/objet, en vue d'une diffusion par les moyens de communication de masse ou médias (le concept de *media* portant en lui l'idée d'intermédiaire). Ceux-ci fonctionnent comme une instance de reconnaissance incontournable dans la société contemporaine. Pour un succès médiatique, il faut alors choisir les stratégies les plus efficaces, en sélectionnant, par exemple, le médium le plus adéquat. En fonction de ce dernier, il faudra concevoir et élaborer le discours le mieux à même de revêtir la substance du message à transmettre, selon le contexte et la situation de communication. En outre, dans la société actuelle – la société du spectacle² – où règne la compétition permanente pour une visibilité dans les médias, il s'agit de savoir créer une valeur/nouveauté/information, mais surtout un impact.

La médiatisation, en tant que discours communicationnel, a, pour chaque situation d'auteur et d'audience, son rythme, sa durée, son fil conducteur, sa mise en scène, sa figuration. Il s'agit d'une problématique à la fois complexe et multiforme car elle inclut plusieurs paramètres: dimension et caractéristiques du destinataire; nature du message à transmettre; présence d'éléments écrits, sonores, iconiques; exposition ou argumentation; faits, opinion ou émotion; vitesse et durée du message, etc.

Le rôle des médias dans la société contemporaine est l'objet d'étude de plusieurs disciplines, des sciences de la communication à la linguistique, en passant par la sociologie, les sciences de l'éducation ou même la philosophie. Ce qui prouve l'importance du phénomène, notamment pour l'organisation du champ socio-culturel et pour la construction de référents cognitifs ou symboliques.

La littérature, considérée comme acte social, souffre, elle aussi, les forces du champ médiatique, sans oublier les effets des forces économiques. Subséquemment, il est maintenant exigé à un écrivain de s'acquitter d'une nouvelle *performance* : la promotion, sous les feux des projecteurs, de son œuvre et de son image créées de manière à correspondre aux attentes d'un public « déterminé » lui-même par les règles des médias.

² Nous reprenons l'expression de Guy Debord (Debord, 1967). La société contemporaine est un contexte social fortement soumis aux règles des mass-media : elle est donc médiatique, d'où l'importance du spectacle et de l'image.

D'où les concepts proposés par Philippe Marion dès 1991: le concept de *médiagenie*, que le chercheur de l'université de Louvain-la-Neuve devait compléter ultérieurement par celui de *médiativité*³.

Le phénomène de la médiatisation de la culture, du monde des lettres, plus précisément, n'est pas une nouveauté, certes. Néanmoins, quelque chose a changé dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, marquée par la démocratisation médiatique de la littérature. La diffusion et la circulation de messages sur des supports médiatiques de plus en plus performatifs ont modifié les contenus, lesquels tendent à être aujourd'hui conçus pour cette nouvelle forme de médiation. De sorte que le message est contaminé par les moyens qui lui permettent sa circulation. McLuhan visait juste : «the medium is the message». Mieux, la société du spectacle tend à substituer l'image au texte, l'apparence à l'inscription.

Bien à propos, Jérôme Meizoz vient de publier, en 2011, un second volet aux *Postures littéraires* datant de 2007 : *La Fabrique des singularités*⁴. L'auteur s'interroge notamment sur l'impact de la médiatisation des écrivains sur leurs pratiques et leur rapport au public ou sur l'engagement du corps physique des écrivains dans leur présentation de soi. Meizoz soulève plusieurs questions pertinentes: l'écrivain peut-il échapper au monde médiatisé ? Peut-il, aujourd'hui, avoir une relation au monde, dans sa création littéraire, tout en échappant à l'image et au spectacle qui définissent la société contemporaine ? Et quant à la mise en avant de l'écrivain, ce dernier doit-il apparaître, et lorsqu'il le fait, est-ce toujours au service de son texte ?

A nos yeux, il existe, en effet, des écrivains surmédiatisés, mais d'autres, comme Maurice Blanchot ou Julien Gracq, sont toujours restés à l'écart des médias. Pourtant, est-il réellement possible de ne pas être suivi par les médias, même en refusant toute médiatisation ? Etre une figure médiatique serait-il devenu un nouvel habitus du champ littéraire français contemporain ? Un écrivain peut-il se libérer des conditions d'émergence de ses œuvres, comme les pressions des médias ? La médiatisation est-elle un agent facilitateur ou prohibitif du parcours de reconnaissance de l'écrivain ? La médiatisation ou la célébrité, la visibilité, la reconnaissance audiovisuelle, est-elle devenue une nouvelle

³ MARION, Philippe (1997), «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», in *Recherches en communication*, n° 7, *Le récit médiatique*, Université catholique de Louvain, Département de communication, pp. 61-87.

⁴ MEIZOZ, Jérôme (2011), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine.

forme de légitimation du statut de l'écrivain contemporain ? Quelles relations entre médiatisation et création littéraire contemporaine ?

Il conviendrait, alors, de se pencher sur le rôle d'un écrivain dans la diffusion de son œuvre littéraire, aujourd'hui ; de s'interroger sur sa posture et sa mise en scène médiatique ; d'étudier le rôle du paratexte, de l'épitéxte. Et de poser les résultats obtenus en parallèle avec son œuvre romanesque, afin de tester cette hypothèse initiale : les particularités de la mémoire culturelle et littéraire où s'inscrivent les littératures d'expression française contemporaine, accompagnées, en outre, des forces du champ médiatique de notre société actuelle, peuvent-elles influencer ou avoir un effet sur les options d'écriture des écrivains, leur choix des contenus thématiques, du style, du genre littéraire et des supports formels de publication ?

La corrélation entre la médiatisation et la production littéraire d'écrivains de langue française se présente comme un champ d'étude prometteur⁵. Dans notre thèse, nous nous proposons d'approfondir la connaissance de ce phénomène contemporain, la médiatisation d'écrivains dans la société médiatisée, d'analyser ses corrélations avec la création littéraire et de relever plusieurs effets collatéraux ou périphénomènes qui en découlent, ainsi que de questionner sa contribution pour une redéfinition du canon des littératures d'expression française européennes.

Pour commencer, nous fonderons notre analyse sur les travaux d'historiens de la littérature, sur les recherches de sociologues littéraires et sur d'autres études qui se penchent sur l'effet du contexte ou sur la légitimation littéraire. Puis, nous effectuerons une lecture théorique de la médiatisation des écrivains, en en détachant des balises historiques, des modes de fonctionnement, des effets et des visions critiques.

Dans un second moment, nous nous pencherons sur une étude de cas concrets, en analysant les formes de médiatisation dont sont objet trois écrivains paradigmatiques du champ littéraire français, belge et suisse: Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex.

⁵ Actuellement, par exemple, le 11 octobre 2011 marqua l'ouverture du projet « La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945-2011) » financé par le Ministère de la culture et de la communication, (Département Etudes, Prospective, Statistiques - DEPS). Dirigé par Jamil Dakhli, il est mené conjointement par le groupe de recherche « Pratiques créatives sur Internet » du Laboratoire Communication et Politique (UPR3255, CNRS) et le groupe de recherche sur la Presse Magazine de Sciences-Po (CHSP) (voir le site officiel de ce projet transdisciplinaire : <http://www.lcp.cnrs.fr/spip.php?rubrique82&lang=fr>, page web visitée le 14/02/2012).

Les trois auteurs choisis, contemporains mais d'*origines géolittéraires* distinctes⁶, sont des écrivains dont la légitimité littéraire est prouvée par plusieurs indices objectifs de consécration⁷. Présences assidues dans les médias, nous pourrions vérifier, cependant, que la relation que les trois nouent avec ces derniers est dissemblable, tout comme leur *performance* de promoteurs de leur œuvre littéraire.

Etant donné qu'il s'agit d'auteurs contemporains (et dont la création littéraire est encore en production, dans les cas de Houellebecq et Nothomb⁸), il est vrai que le choix de ce corpus⁹, pourrait limiter nos recherches. Toutefois, une enquête menée par *Le Magazine Littéraire*, en avril 2005, sur les recherches littéraires universitaires actuelles prouve que « De plus en plus de professeurs initient les étudiants aux auteurs actuels. » (Desplanques, 2005: 8). Auparavant, servant les préceptes de l'histoire littéraire, les universités n'étudiaient que les écrivains consacrés par le temps, c'est-à-dire après leur disparition. Selon la même enquête, à partir des années 1980, la situation a changé et les facultés françaises étudient des auteurs vivants, avec une augmentation des recherches (mémoires et thèses), phénomène qui se retrouve à l'étranger, comme est le cas, par exemple, de Michel Houellebecq en Amérique du Nord. D'autres auteurs objets de doctorats, à la date de l'enquête citée ci-dessus, étaient les écrivains Le Clézio, Julien Gracq, Patrick Modiano, Amélie Nothomb et Michel Houellebecq, ces deux derniers faisant l'objet de plusieurs études en cours, selon le Fichier central des thèses consulté le 7 avril 2010. Ainsi, l'enquête supra citée vient renforcer la pertinence et l'actualité de l'étude d'auteurs contemporains.

Pour chacun de nos trois écrivains, nous identifierons, tout d'abord, leur contexte médiatique, avec une mise en évidence de leur spécificité distinctive. Cette étape conduira à l'identification de contextes littéraires imprégnés d'héritages culturels différenciés, profondément marqués, notamment au niveau des référents littéraires et éditoriaux, par le phénomène que Roger Francillon a désigné comme «lutétiotropisme»¹⁰.

⁶ On parlera plus de localisations différentes de chaque champ littéraire où ils s'inscrivent, plutôt que de leurs nationalités. Nous tenons à remercier Mme Maria Hermínia Laurel pour l'expression «origine géolittéraire d'un auteur».

⁷ Ils appartiennent à des maisons d'édition prestigieuses, il existe des études critiques sur leur œuvre, ils sont mentionnés dans des manuels d'histoire littéraire, ils sont lauréats de plusieurs prix littéraires, leurs chiffres de vente sont haut-placés, ils sont traduits en plusieurs langues, etc. .

⁸ Au cours de l'élaboration de notre thèse, Jacques Chessex nous a prématurément quittés.

⁹ La justification du choix de notre corpus se situe en préambule de la seconde partie de notre thèse.

¹⁰ La contrainte du *lutétiotropisme* est une expression employée par Roger Francillon (Francillon, 1998b :28) pour dénoncer l'attrait qu'exerce Paris sur les auteurs belges, québécois ou romands, et leur ré-orientation (tel acte réflexe) envers cette capitale, lors de la recherche d'un éditeur pour leurs livres.

Puis, après l'observation du parcours bio-bibliographique de notre corpus d'auteurs, nous analyserons leur relation entretenue avec les médias, leur prise de position et leur posture médiatique, avant de vérifier en quelle mesure la production littéraire de Houellebecq, Nothomb et Chessex est influencée par ce type de contexte, aussi bien dans les formulations paratextuelles, que dans les contenus thématiques, les options modales et génériques ou les supports formels de publication.

Par voie de conséquence, nous chercherons à faire l'équation de la question de la «liberté» créatrice des écrivains impliqués dans la relation médiatisation/écrivains/public lecteur-voyeur, dans laquelle se situent les écrivains «best-seller» de notre corpus, tout comme d'éventuelles incidences de ce rapport dans l'œuvre elle-même. Plusieurs autres périphénomènes seront aussi identifiés, tels que le jeu autobiographique, l'ambiguïté de la voix narrative, le lutétiotropisme et l'éventuelle contribution de la médiatisation pour une nouvelle définition du canon littéraire d'expression française contemporain.

Ce dernier point nous mènera à une ultime réflexion, en guise d'épilogue: nous analyserons en quelle mesure les différentes stratégies de légitimation et de consécration médiatiques des écrivains pourront ou non contribuer à l'autonomisation (bien qu'encore relative) dont profitent déjà, actuellement, les champs littéraires européens exogènes de langue française face à leur matrice de référence. La méthodologie d'analyse comparatiste choisie nous permettra d'atteindre les objectifs proposés, tout en facilitant une meilleure compréhension des différents champs littéraires qui informent, actuellement, la production littéraire en langue française. Notre étude permettra ainsi de mieux comprendre l'élargissement du champ traditionnellement désigné par l'expression «littérature française», en l'ouvrant aux littératures «en français». La perspective nationale qui y était sous-jacente se voit, dès lors, déplacée (dépassée) par une perspective transfrontalière au profit de l'attention portée sur son média constitutif, la langue française. Néanmoins, nous le verrons, une problématique s'installe lorsqu'il est question de sa diffusion médiatique, dont le centre névralgique est la capitale parisienne...

I

La médiatisation des écrivains : un phénomène contemporain

« Ce devant quoi une société se prosterne nous dit ce qu'elle est. »
(Philippe Muray)

« Ainsi, pour être lisible, le livre devrait s'ouvrir et s'adapter à une dimension spectaculaire au même titre que son auteur, faire fi de la particularité du discours littéraire au nom des exigences de la société actuelle. (...) La littérature est donc selon [Richard Millet] bien morte de l'action conjugée de la visibilité médiatique des écrivains et plus précisément des romanciers, alliée à la lisibilité insensée de leurs œuvres et de leur subordination au journalisme. »
(Morantin, 2009)

1. Perspectives de la critique littéraire

Les études littéraires ont suivi diverses orientations théoriques au long du XX^{ème} siècle. Parmi ces orientations, force est de constater l'importance reconnue aux études de sociologie littéraire, notamment à la suite des travaux de Pierre Bourdieu. La sociologie s'est intéressée, de plus en plus, au domaine littéraire, et les recherches en littérature se munissent d'un regard, d'un *œil sociologique*¹¹: « Les questionnements sociologiques sont maintenant repris et intégrés par nombre d'études littéraires. La réception de la littérature en est devenue un leitmotiv, où sont convoquées références et problématiques sociologiques. » (Fabre, 2001 : 162-163).

A la fin de la Seconde Guerre Mondiale, Jean-Paul Sartre lançait un long débat dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié en 1948. Le philosophe y affirmait alors que « les exigences toujours neuves du social (...) engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles. » (Sartre, 1948: 34). Ces propos de Sartre nous permettraient d'avancer que les écrivains actuels, insérés dans une société médiatique, sont en quelque sorte amenés à se munir des techniques propres à cette société. Par voie de

¹¹ Nous empruntons cette expression à Everett Huges (*The Sociological eye. Selected papers*, 1971). En 2004, Jérôme Meizoz en fera le titre d'un livre (Meizoz, 2004).

conséquence, ils tâchent d'accomplir de nouvelles performances, telles que des apparitions à la télé, des « tapages » dans la presse, etc.

Dans ce même essai, Sartre se prononçait aussi sur le *pouvoir* du public : dorénavant, ce n'est plus l'auteur qui forme son public, mais bien le lectorat qui façonne l'écrivain :

N'est-il pas plus simple, plus direct, plus rigoureux de prendre pour facteur déterminant la condition même de l'auteur? (...) Je répondrai que l'explication par le milieu est en effet *déterminante*: le milieu *produit* l'écrivain; c'est pour cela que je n'y crois pas. Le public l'appelle au contraire, c'est-à-dire qu'il pose des questions à sa liberté. Le milieu est une *vis a tergo*; le public au contraire est une attente, un vide à combler, une *aspiration*, au figuré et au propre. (Sartre, 1948: 96).

Plus loin, Sartre conclut sur le pouvoir du public que « le public est actif: on lui *soumet* vraiment les productions de l'esprit; il les juge au nom d'une table de valeurs qu'il contribue à maintenir. » (Sartre, *op.cit.* :112). Ainsi, l'auteur écrit pour un public déterminé par des circonstances historiques et qui a ses demandes particulières : l'auteur « est en situation » (Sartre, *op.cit.* :194), il se situe dans un contexte, il interagit avec lui et le public est un « moule » imposé par l'époque.

Enfin, le philosophe français n'est pas dupe et il est parfaitement conscient du phénomène de l'industrialisation de la littérature :

on s'était mis depuis peu dans les pays vaincus ou ruinés à considérer la littérature comme un article d'exportation. Ce marché littéraire s'est étendu et régularisé depuis que les collectivités s'en occupent; on y retrouve les procédés ordinaires: dumping (par exemple les éditions américaines *overseas*), protectionnisme (au Canada, dans certains pays d'Europe Centrale), accords internationaux; les pays s'inondent réciproquement de 'Digests', c'est-à-dire, comme le nom l'indique, de littérature déjà digérée, de chyle littéraire. En un mot les belles-lettres, comme le cinéma, sont en passe de devenir un art industrialisé. Nous en bénéficions, bien-sûr: les pièces de Cocteau, de Salacrou, d'Anouilh sont jouées partout; je pourrais citer de nombreux ouvrages qui ont été traduits en six ou sept langues moins de trois mois après leur publication. Pourtant, tout cela n'est brillant qu'en surface: (...) ainsi le public s'est éparpillé plus encore qu'il ne s'est accru. (Sartre, *op.cit.*: 291).

1.1. Le regard du sociologue

1.1.1. Les prédécesseurs de Pierre Bourdieu

Avant l'entrée sur scène du sociologue Pierre Bourdieu, avec sa «théorie du champ», les années soixante virent naître la conscience de l'intérêt du paramètre social pour la critique littéraire. Robert Escarpit, un des pères fondateurs de la sociologie de la lecture, étudia le public qui accueillait une œuvre littéraire (Escarpit : 1970). Donnant suite aux travaux de ce précurseur, l'Ecole de Constance se pencha sur l'évolution du champ littéraire, de la critique, de la conscience collective. Hans Robert Jauss et son groupe de recherche se proposaient de diriger les études littéraires sur l'observation de l'effet produit et de la réception d'une œuvre¹².

A la même époque, Julien Gracq publie en 1961 *Préférences*, où, attentif à ce nouveau phénomène social qui touche la littérature, il s'insurge déjà contre les médias et la médiatisation des écrivains, notamment dans «La Littérature à l'estomac» (Gracq, 1961 :7-50). Cet homme de lettres qui refuse d'être imprimé en livre de *poche*, qui renonce au Prix Goncourt en 1951, se révolte, se cabre, contre les médias, les critiques et les jurys qui contribuent, à ses yeux, à une confusion, pour ne pas dire contamination, entre la littérature et le commerce. Sa thèse est simple : « C'est au cœur et à l'esprit d'apprécier une œuvre écrite, non à ' l'estomac' » (Darcos, Xavier *et al.*, 1989 :16).

Partant du fait que les médias ont leur influence sur le goût du public, Julien Gracq prétend que chaque écrivain se voit contraint d'écrire à l'encontre des demandes du public, demandes qui sont, en fait, programmées, de manière sourde, par les médias :

¹² L'esthétique de la réception a, on le sait, une double orientation: l'effet (déterminé par le texte) et la réception (déterminée par le destinataire) (Jauss, 1978: 269). Nous reprendrons, plus loin, ces deux notions, notamment lorsqu'il sera question du concept "horizon d'attente" d'un public-lecteur issu d'une société médiatique comme la nôtre. Rappelons ici la définition de Jauss : « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue (...) ; par un jeu d'annonces, de signaux (...), de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la 'suite', du 'milieu' et de la 'fin' du récit (...), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie. » (Jauss, 1978 : 50).

Le public (...) pour l'écrivain français c'est une drogue, constamment à portée de sa main. (...) De cet entrechoquement perpétuel des opinions émises résulte une adultération, une aliénation même de son goût dont le public n'est souvent qu'à demi conscient. (...) En matière de vedettes, la demande, si elle reste d'abord indistincte, précède l'offre - la vedette correspond à un besoin. (Gracq, 1961: 22 et 45)¹³.

D'autre part, comme le défendra plus tard Pierre Bourdieu, Julien Gracq entend qu'il existe deux littératures simultanées, comme il l'a démontré lors de sa conférence intitulée « Pourquoi la littérature respire mal » (Gracq, *op.cit* : 71-104). Il s'agit, d'une part, de la « haute littérature », produite par des « créateurs », dans une sphère restreinte. A contresens, apparaît la « basse littérature », créée par des « monnayeurs », une sphère de grande production, en vue à une grande consommation, soumise aux lois économiques¹⁴.

Enfin, liée à cette seconde forme de littérature est associée une nouvelle figure/performance de l'auteur. A celui-ci, l'on ne demande plus tellement d'écrire, mais plutôt de faire parler de lui, de se faire une place dans la sphère médiatique : « Car l'écrivain français se donne à lui-même l'impression d'exister bien moins dans la mesure où on le lit que dans la mesure où 'on en parle'. » (Gracq, 1961 : 31).

Dans les années soixante-dix, Roland Barthes, en dialogue avec Maurice Nadeau (Barthes, 1974), défendait, par exemple, que la littérature n'était pas un objet ou une valeur intemporels, mais un ensemble de pratiques et de valeurs situées dans une société donnée. Il reprend, ainsi, la thèse de Sartre sur la « situation » de l'écrivain, celui-ci étant inséré dans un espace et un temps déterminés et agissant sur ce contexte. Dans le même ouvrage, supra cité, lors d'un débat avec Pierre Barbéris, Barthes reçoit une autre perspective de son intermédiaire. En effet, pour ce spécialiste balzacien, un texte n'existe qu'en fonction de ses lecteurs. De plus, l'interprétation d'une œuvre subit l'influence de la connaissance de la biographie de son auteur. Selon les dires de Pierre Barbéris, l'œuvre moderne est l'œuvre d'hommes dont nous connaissons la vie et un des risques de la lecture « historique » (Barthes, 1974 : 69) de la littérature est celui d'une réduction de la littérature. C'est-à-dire, le problème de la *théorie du reflet*, liée au référent et selon laquelle il existe une relation

¹³ Nous notons, toutefois, une affirmation que nous serions tentée de contredire: « [Les] méthodes publicitaires modernes (...) ne font que répondre après coup à une demande, et auxquelles l'écrivain dans la quasi totalité des cas ne prend aucune part. » (Gracq, *op.cit* : 45). En effet, l'écrivain ne s'investit-il pas dans sa promotion médiatique ? Nous tâcherons de le prouver dans la seconde partie de notre thèse.

¹⁴ Cf. les tableaux illustratifs dans Darcos et al, 1989: 492.

étroite entre la littérature et le monde, puisque les relations sociales prédéterminent les productions culturelles¹⁵. L'analyse du discours littéraire pouvait, alors, être décomposée entre lecture interne et lecture externe, cette dernière se limitant à l'étude du trait social des auteurs, des groupes destinataires et du reflet de ces caractéristiques sociales dans l'œuvre. Ce qui négligeait, ainsi, la logique interne et les intérêts des acteurs.

En 1979, Régis Debray publie *Le pouvoir intellectuel en France*, une étude sociale des intellectuels qui soulève plusieurs états de fait. Le plus marquant est (en ce qui nous concerne) le fait qu'à la fin du XXème siècle, le pouvoir des intellectuels a les médias pour centre de gravité. On parle aujourd'hui, en effet, de l'intellectuel médiatique ou intellectuel de « parodie », selon le sociologue Louis Pinto (Pinto, 1997 : 32)¹⁶. Si l'on considère qu'un écrivain peut aussi être un intellectuel, nous pourrions alors extrapoler l'observation de Régis Debray et affirmer que les écrivains d'aujourd'hui subissent les influences des médias.

Dans l'étude supra citée, Debray observe que son époque est entrée dans le cycle des médias :

Nous assistons en ce moment à l'accès en position dominante de l'appareil d'information (...). L'appareil d'information a désormais surclassé, donc déclassé et réorganisé sous sa loi, les appareils politiques, syndicaux, religieux (...) et donc, à fortiori, *culturels*. Cette brusque montée en puissance d'un appareil naguère subalterne ou périphérique a fait éclater par contrecoup les coordonnées du 'champ intellectuel' (...). Ces coordonnées ont changé d'ordre de grandeur, mais en sens inverse. Dans l'espace: évasement. Dans le temps: rétrécissement. Augmentation des publics potentiels, diminution des intensités créatrices. (Debray, 1979: 118-119).

Plus loin, il rajoute que « Dans les années cinquante, un universitaire qui donnait un texte à *France-Soir*, ou un écrivain qui allait à une émission de variétés télévisées, 'ça faisait drôle'. Dans les années quatre-vingt, ceux qui n'y seront pas paraîtront sans doute un peu louches. » (Debray, *op.cit.* :125). A ce changement d'attitude face à l'intromission des

¹⁵ En effet, si l'œuvre est analysée en fonction de son contexte référentiel, le critique court le risque d'inverser le processus de sa création qui l'a fait dépendre de son contexte pour devenir littéraire, le référent en venant à réduire l'œuvre à une non-littérarité... Néanmoins, nous continuons à penser qu'il est indéniable que le contexte social agit sur la création et la réception d'une œuvre.

¹⁶ A propos de l'intellectuel de « parodie », Louis Pinto ajoute : « Ce personnage, désormais familier à tous les téléspectateurs, doit aux médias non seulement sa visibilité, mais aussi le contenu et la forme de son discours, avec ses envolées, ses morceaux de bravoure, ses malices. » (*ibidem*).

médias dans la sphère de la littérature, s'ajoutent aussi les effets de mai 68, dont la course à l'évènement, à la nouveauté, comme l'explique le critique (Debray, *op.cit.* : 132-135).

De plus, Régis Debray tient compte aussi des forces économiques et mercantilistes qui se sont dorénavant appropriées de ce que l'on appelle déjà l'industrie du livre. Le marketing – qui voit dans les médias ses principales ressources – s'associe à la circulation du bien symbolique: l'œuvre d'un écrivain. Ce qui amène Régis Debray à affirmer que « La jouissance d'une œuvre d'art, tout comme la diffusion d'un concept, ne sont plus possibles sans opération marchande. » (Debray, *op.cit.*: 294-295). Et cette opération marchande provoque une révolution dans la promotion de l'acte créateur d'un écrivain, puisque l'auteur est devenu le principal promoteur de vente de son livre. Pour vendre un livre, un auteur, il faut, selon Régis Debray, « créer le besoin, le stimuler, le reproduire: conférences-débats, 'rencontres' avec l'auteur, signatures dans les grands magasins, interviews, cocktails, manif... » (Debray, *op.cit.*: 298).

Après avoir établi cet état des lieux, le critique questionne l'autonomie de l'écrivain ou de l'intellectuel, dans son procédé et dans son acte d'écriture, vu que le commercial et le médiatique ont pris le devant et le dessus et que l'écrivain se doit de répondre aux attentes de son public pré-programmé: «Dès lors que les acheteurs deviennent, sans le savoir, les commanditaires des œuvres qu'ils achètent, que reste-t-il du conflit entre essence et existence, fonction et position de l'écrivain, évoqué naguère par Sartre?» (Debray, *op.cit.*: 316).

En 1985, Alain Viala se penche sur l'approche sociologique de la littérature et se questionne sur les prémisses et les conjonctures historiques et sociales qui permirent que « l'univers littéraire » se constitue en un « champ social relativement autonome » (Viala, 1985), d'où le titre de son essai : *Naissance de l'écrivain*. Le critique situe cette naissance à l'âge classique, point historique où se sont condensées les instances spécifiques du champ littéraire, comme les académies littéraires, le mécénat d'Etat, l'institution des droits d'auteur et de la censure, les salons littéraires, ou même la presse.

Pour Viala, les origines de l'autonomie littéraire sont liées à la « première structure spécifique de la vie littéraire » (Viala, *op.cit.* :15), c'est-à-dire, les académies du XVIIème siècle. N'oublions pas que l'Académie française a été fondée en 1635. Ces académies avaient alors un grand pouvoir d'influence chez le lectorat, puisqu'elles « codifiaient les formes et les goûts » (Viala, *op.cit.* :35). Nous sommes dès lors tentée, en ce moment de

notre réflexion, de soulever cette remarque : comment ne pas établir le parallèle entre les académies du XVIIème et les médias d'aujourd'hui ?

L'influence de ces académies avait cinq avantages pour l'écrivain, selon Viala. En effet, elles constituaient des lieux de sociabilité et elles permettaient à l'écrivain de s'informer et de se former. De plus, elles rendaient possible l'existence d'un soutien mutuel entre académiciens (avec des échanges d'avis, de conseils, etc.). En outre, c'était à travers elles que s'effectuait la reconnaissance d'un écrivain et elles légitimaient le personnage social de l'écrivain.

Le mécénat, de son côté, apportait un autre privilège à l'écrivain « protégé », puisque, comme l'affirme Viala, « la valeur principale du mécénat résidait bien dans la reconnaissance de gloire qu'il apportait à l'écrivain. » (Viala, *op.cit.* :77). Encore une fois, les médias n'auraient-ils pas remplacé la figure du mécénat ?

Toutefois, un écrivain qui profitait d'un mécénat devait aussi payer de son indépendance, comme le fait remarquer Alain Viala. Si la subsistance d'un écrivain lui vient de son mécène, un auteur ne pouvait écrire autre chose que ce que celui-ci espérait de lui... Comparons alors avec la société d'aujourd'hui : un écrivain protégé par les médias pourra-t-il changer de style et s'éloigner de ce que son public attend de lui ?

1.1.2. Pierre Bourdieu : héritages

A partir de la seconde moitié du XXème siècle, le sociologue Pierre Bourdieu développe sa théorie du champ¹⁷, et, avec *Les Règles de l'Art*, en 1992 (Bourdieu, 1992b), sa théorie du champ littéraire, laquelle permet, de surcroît, l'étude sociale des producteurs culturels. Le fait qu'il existe plusieurs essais littéraires héritiers des théories bourdieusiennes (notamment l'ouvrage *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes*

¹⁷ Nous reproduisons, ici, sa définition de champ : « un champ est un espace social structuré, un champ de forces - il y a des dominants et des dominés, il y a des rapports constants, permanents, d'inégalité qui s'exercent à l'intérieur de cet espace - qui est aussi un champ de luttes pour transformer ou conserver ce champ de forces. Chacun, à l'intérieur de cet univers, engage dans sa concurrence avec les autres la force (relative) qu'il détient et qui définit sa position dans le champ et, en conséquence, ses stratégies. » (Bourdieu, 1996 : 46).

et critiques (Lahire (dir), 1999)) est la preuve de la figure marquante de Pierre Bourdieu dans les études de lettres et que cet auteur a fait école¹⁸.

Pour lui, la compréhension du champ social est nécessaire pour apprécier l'œuvre littéraire. L'étude de la vie et de la création d'un écrivain, par exemple, ne peut être dissociée de l'espace social où se meut la figure du créateur littéraire¹⁹. Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu propose une méthode de critique littéraire qui se penche sur la position dans le champ littéraire, l'analyse de la structure interne et l'étude de la genèse des « habitus ». De ce fait, pour saisir une œuvre pleinement, il faut aussi assimiler son contexte et la prise de position de son créateur dans le champ littéraire, sans négliger le point de vue historique de ce domaine, ses luttes internes²⁰ et les stratégies de ses acteurs, notamment en ce qui concerne la lutte entre les auteurs pour accéder au pouvoir symbolique du champ littéraire. Remarquons, aussi, que ce pouvoir symbolique souffre des altérations historiques, passant de consécration de l'auteur comme un classique à popularité de l'écrivain comme producteur de best-sellers.

Par ailleurs, Bourdieu défend qu'il est impossible de dissocier l'écrivain de son champ de production qui le produit lui-même : « L'artiste qui fait l'œuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le 'découvrir' et à le consacrer en tant qu'artiste 'connu' et reconnu. » (Bourdieu, 1992b : 280). Aujourd'hui, les médias ne feraient-ils pas partie de cet ensemble qui, comme le définit le sociologue « contribue à faire la valeur de l'auteur qu'il défend par le seul fait de le porter à l'existence connue et reconnue, d'en assurer la publication (...) et de le faire ainsi entrer dans le cycle de la consécration » (*Ibidem*) ? Une œuvre serait légitimement artistique, elle aurait sa valeur littéraire, si elle répondait à certaines attentes, ou parce qu'elle serait produite par un auteur reconnu par le biais d'instances de consécration spécifiques à un espace temporel et géographique.

En 1996, Pierre Bourdieu publie *Sur la télévision, suivi de L'empire du journalisme*. Dans cet ouvrage, le sociologue parvient à démontrer que le champ

¹⁸ Notons la profusion, en 2012, de manifestations et d'hommages après les 10 années du décès de Bourdieu, comme la semaine dédiée au sociologue sur France Culture, (notamment dans « Hors-champ » présenté par Laure Adler, du 16 au 20 janvier 2012 ou le hors série de *Sciences Humaines*, fév.- mars 2012).

¹⁹ Cf. Bourdieu, 1986 :72.

²⁰ Durkheim employait déjà les deux termes *luttes* ou *concurrences* dans *De la division du travail social* (Durkheim, 1893).

médiatique, allié aux soumissions d'ordre économique, est devenu, actuellement, une force d'attraction contre laquelle le champ littéraire ne peut plus grand-chose²¹.

Dans son article « Bourdieu toujours », Thierry Beinstingel revient sur les deux logiques de marché des œuvres expliquées par Pierre Bourdieu – valeur *versus* rentabilité²². Toutefois, cet auteur nous fait remarquer que ces deux logiques de marché peuvent être imbriquées, comme nous le confirme l'exemple de Samuel Beckett : « Beckett (...) répond à la logique du désintéret commercial, mais (...), succès et Nobel aidant, devient la raison économique d'exister des Editions de Minuit ». (*Ibidem*)

A la fin de son article, Thierry Beinstingel fait part de la difficulté qu'il partage avec Bourdieu de définir l'écrivain, compte tenu de son rôle de créateur d'une œuvre symbolique, mais aussi de promoteur, de médiateur de cette œuvre auprès de son public :

Pierre Bourdieu évoque le problème de définir l'écrivain: les luttes internes [entre] 'l'art pur' [et] 'commercial' (...) qui conduisent les premiers à refuser aux seconds le nom même d'écrivain, prennent (...) la forme de conflits de définition (...): chacun vise à imposer les limites du champ les plus favorables à ses intérêts. (...) La définition impossible [d'écrivain], sous-entend dans composer qu'il faudrait ET écrire ET publier. (*Ibidem*).

Gérard Fabre misait déjà sur cette idée en affirmant que :

De nos jours, la 'marchandisation' de l'œuvre projette l'auteur dans la sphère publique et le singularise, alors que son identité était plus ou moins gommée dans d'autres cultures. Cela n'hypothèque pas pour autant la valeur ajoutée par la lecture : anonyme, le lecteur n'en continue pas moins de coproduire le sens de l'œuvre, son rôle n'est minoré que si l'on se tient à la visibilité donnée par le marché et les médias à l'auteur-créateur. (Fabre, 2001: 187)²³.

En rédigeant son article sur les travaux de Bourdieu, « *Champ, hors-champ, contre-champ* », Bernard Lahire parvient à la conclusion que le champ littéraire ne peut atteindre

²¹ Nous reviendrons, encore dans cette partie de notre thèse, sur ces commentaires.

²² Exemple: «Selon Bourdieu, le marché des biens symboliques se scinde en deux logiques, celle qui est 'fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressements et sur la dénégation de l'économie' et celle qui 'faisant des commerces de biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion au succès immédiat et temporaire'. Soit dit, Editions de Minuit contre Robert Laffont, pour être caricatural.» (Beinstingel, 2004)

²³ Une visibilité qui peut être acquise de différentes façons, comme signer une pétition, tenir une activité au sein des médias – surtout à travers des articles dans la presse –, bénéficier de fortes positions

une parfaite autonomisation puisqu'il est sous l'emprise intangible du monde économique²⁴, lequel conditionne, commande et contraint, aujourd'hui, de ses forces tentaculaires, tous les autres champs :

L'univers économique n'est pas, dans nos sociétés contemporaines, un univers véritablement distinct des autres univers. (...) Il n'y a guère d'activités qui échappent aujourd'hui à la logique de l'attribution de valeurs économiques à leurs produits (...). Le marché économique est donc très largement transversal par rapport à l'ensemble des champs d'activité et la logique économique (...) est omniprésente. (Lahire, *op.cit.* : 32).

Parallèlement, dans l'article «A propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire» (Saint-Jacques et Viala, 1999), Denis Saint-Jacques et Alain Viala sont d'avis que l'enjeu pour la sociologie littéraire serait d'étudier les facteurs fondamentaux de la constitution et de l'autonomie du champ littéraire. Ces mêmes facteurs se séparent, d'après eux, en deux pôles : extérieurs et internes. En ce qui concerne les facteurs extérieurs, nous pouvons lire que

les modifications qui surviennent au fil de l'histoire dans les populations concernées par de telles pratiques retentissent sur les logiques de la pratique elle-même. On a pu ainsi relever au XVII^{ème} siècle un accroissement massif et rapide (...) de la population 'cultivée', qui a bouleversé les conditions de l'offre et de la demande. (Saint-Jacques, *op.cit.*: 62).

Nous pourrions ajouter ici l'idée que l'un des facteurs extérieurs de la moitié du XX^{ème} siècle est l'essor des médias

Quant aux facteurs internes, il s'agirait

de la formation d'un ensemble d'institutions ayant pour effet de célébrer, légitimer et conserver les valeurs littéraires, comme la rédaction des premières biographies de 'poètes' (par G. Colletet) [au XVI^{ème} siècle]. Opération de panthéonisation assortie de la tentation hagiographique correspondante, les deux réunies opérant bien comme des outils d'un processus par lequel se construit une affirmation nouvelle de la valeur littéraire. (Saint-Jacques et Viala, *op.cit.* : 63).

institutionnelles, apparaît assidûment dans des émissions télévisuelles culturelles (ou non), fréquenter des réseaux spécifiques, s'adresser à un public élargi, etc.

²⁴ Pierre Bourdieu l'affirmait lui-même : « Les menaces sur l'autonomie résultent de l'interpénétration de plus en plus grande entre le monde de l'art et le monde de l'argent. » (Bourdieu, 1992b : 468).

Notons que le dit processus agit aussi sur une reformulation de la valeur symbolique et financière. Pareillement, nous pourrions penser, aujourd'hui, à l'influence des prix littéraires médiatiques (facteur interne), lesquels contribuent, eux aussi, à la constitution ou à la consécration d'un icône littéraire.

Enfin, une autre observation critique de Saint-Jacques et Viala pointe le fait que l'étude de Bourdieu se limite au champ littéraire français, laissant, de ce fait, un hiatus en ce qui concerne l'état des lieux d'autres champs littéraires francophones :

Les réflexions (...) se cantonnent à l'histoire littéraire de la France (...) 'et ailleurs ?', (...) entre autres, [les] zones culturelles et linguistiques à extension supranationale (la francophonie par exemple). (...) Dans l'espace francophone, il reste à démêler si l'on s'y trouve en présence d'un champ littéraire unifié autour du pôle hexagonal (et parisien) avec des périphéries s'étendant jusqu'en Belgique, Québec, Suisse romande, Afrique, Liban... Ou bien s'il y a là plusieurs champs distincts. (Saint-Jacques et Viala, *op.cit.* : 66).

Lorsque les deux critiques se réfèrent à un « pôle hexagonal (et parisien) » qui est le centre d'attraction des productions littéraires de langue française, nous ne pouvons pas faire le lien avec le concept de « lutétiotropisme » de Roger Francillon, sur lequel nous reviendrons plus profondément plus en avant dans notre thèse.

En pointant l'absence à combler d'une étude littéraire de l'espace francophone, penchée sur les facteurs de consécration et d'autonomie du champ, Alain Viala et Denis Saint-Jacques exposent ainsi les lignes fondamentales de ce genre d'enquête qui prouverait, par exemple, que le champ littéraire suisse est différent du champ littéraire français :

Au sein de l'ère francophone (...), l'interrogation en termes de champ engage à la fois la manière d'écrire l'histoire de chacun de ces espaces et les enjeux d'un comparatisme bien tempéré (...) en comparant les conditions de production et réception des textes par lesquels se font ces interactions. (Saint-Jacques, *op.cit.* : 71).

Comme nous essaierons de le prouver, le champ littéraire francophone a commencé à perdre de son autonomie depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, face au poids des médias. En effet, les agents/acteurs littéraires traditionnels, comme l'écrivain et son

éditeur, isolés de la sphère médiatique, courent le risque de perdre, peu à peu, du terrain, surtout en ce qui concerne leur influence sur l'opinion publique. C'est aujourd'hui l'autorité des médias qui exerce son ascendant sur le comportement de la société. Bousculé, absorbé, puis englouti par la sphère de la télévision, de la presse ou de la radio, il est naturel qu'un écrivain se fasse des médias un allié précieux, afin de faire parvenir à ses lecteurs son message, que ce soit son dernier livre ou son engagement dans une cause²⁵... Ce qui nous amène à soulever la question suivante : passer à la télévision, faire de la promotion, serait-il devenu, aujourd'hui, un *habitus* du champ littéraire, idée partagée par Philippe Corcuff (Corcuff, 1999)?

Pierre Bourdieu s'était déjà penché sur les médias de notre époque, désignés comme « l'aiguillon d'une perte d'autonomie et d'authenticité au cœur de très nombreuses pratiques sociales », (*apud* Lemieux, 1999 : 213). Dans son essai *Sur la télévision*, le sociologue résumait, d'ailleurs, ce phénomène : les médias, comme la télévision, deviennent un « instrument de création de la réalité. On va de plus en plus vers des univers où le monde social est décrit-prescrit par la télévision. » (Bourdieu, 1996: 21).

Toutefois, Cyril Lemieux, autre critique des travaux de Bourdieu, va plus loin encore. Selon lui, les agents du champ littéraire ont tout à fait conscience de l'influence, puissance et pression provoquées par les médias : « Les individus (...) n'ignorent pas (...) que des contraintes pèsent sur leur activité. Ces contraintes, ils les éprouvent, ils les connaissent, les décrivent et savent même les analyser, même si ce n'est pas en termes de 'champ' » (Lemieux, 1999: 225).

1.1.3. Sur les pas de Bourdieu

En 1999, Pascale Casanova marque la critique littéraire avec son essai *La République Mondiale des Lettres*, une histoire de la littérature universelle et une description de sa structure. Cette *République* a son méridien de Greenwich qui change selon l'époque et, tout comme le champ littéraire de Bourdieu, elle donne lieu à des rapports de force « invisibles » (Casanova, 1999).

²⁵ Notons que les médias eux-mêmes peuvent être entendus aujourd'hui comme des agents/acteurs littéraires, puisqu'ils servent à diffuser et à promouvoir la sphère littéraire (comme les émissions de Bernard Pivot, par

La compréhension de l'œuvre d'un écrivain ne dépend plus de sa seule lecture et analyse interne; il s'agit, par ailleurs, de prendre également en compte la situation (géographique, temporelle, sociale, etc.) et les prises de position de l'auteur, comme l'explique Casanova²⁶.

Pour Casanova, le monde littéraire accuse une forte transformation qui aurait ainsi commencé dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle et qui se prolonge encore aujourd'hui. Il subit de plus en plus l'influence des médias, lesquels sont un instrument de promotion utilisé par le monde éditorial, lequel est soumis, à son tour, à la pression commerciale. Celle-ci exige une rentabilité immédiate des investissements :

La structure de l'espace littéraire mondial actuel est (...) plus complexe que celle qui a été décrite pour le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle.(...) Il faut ajouter l'apparition et la consolidation (...) d'un pôle commercial de plus en plus puissant qui, avec la transformation des structures commerciales et des stratégies des maisons d'édition, bouleverse non seulement les structures de distribution, mais aussi les choix des livres et même leur contenu. (...) Le best-seller (...) est conforme par son sujet (...) et par sa forme (...) aux attentes et aux exigences du succès commercial. (Casanova, *op. cit.*: 234).

En outre, la vision critique de Pascale Casanova rejoint le point de vue bourdieusien, lorsqu'il s'agit de discourir sur les relations concurrentielles qui existent entre les écrivains. Ceux-ci agissent de façon à marquer leur position dans le champ littéraire, en utilisant les meilleures stratégies du moment (et nous essaierons de prouver, plus loin, que ces dernières sont étroitement liées, actuellement, à la promotion médiatique) :

L'univers littéraire s'unifie donc par l'entrée de nouveaux joueurs qui ont en commun de lutter pour le même enjeu. De ces luttes, le capital littéraire est l'instrument et l'enjeu: chaque nouveau 'joueur', engageant dans la concurrence son patrimoine national (seul instrument légitime et autorisé sur ce terrain), contribue à 'faire' l'espace international, à l'unifier, c'est-à-dire, à étendre l'espace des rivalités littéraires. (...) Tous ne font pas la même chose, mais tous luttent pour entrer dans la même

exemple), ce qui fait d'eux des alliés précieux et affectionnés pour les écrivains et le monde éditorial.

²⁶ On peut lire : « Lorsqu'on cherchera à caractériser un écrivain, il faudra le situer deux fois : selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers littéraire mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace. » (Casanova, *op. cit.* : 65).

course (concursum) et, avec des armes inégales, tenter d'atteindre le même but: la légitimité littéraire. (Casanova, 1999 : 63).

Ce que tout écrivain recherche, en fait, est sa reconnaissance littéraire et voir ainsi son statut d'être humain ordinaire et anonyme évoluer et être promu à une position d'écrivain reconnu, voir même sacralisé. Pour cela, il existe des instruments qui incluent des indicateurs de légitimité littéraire et des instances de consécration. Citant le futur Prix Nobel de Littérature de 2001 V.S. Naipaul et son discours « Notre civilisation universelle », prononcé en 1991, au Manhattan Institute de New York, Casanova remarque que :

Les livres ne se créent pas seulement dans la tête. Les livres sont des objets matériels. Pour inscrire votre nom sur le dos de l'objet matériel créé, vous avez besoin de maisons d'édition et d'éditeurs, de dessinateurs et d'imprimeurs, de relieurs; de libraires, de critiques, de journaux et de revues (...) et naturellement d'acheteurs et de lecteurs. (Casanova, *op. cit.*: 283).

Les procédés de légitimation et les instances de consécration ne sont pas statiques, puisque eux aussi évoluent dans le temps. Ainsi, les salons littéraires, les académies et les mécénats de l'âge classique se sont vus dévalués, puis substitués par d'autres instances qui prennent en compte, dorénavant, l'aspect économique d'un écrivain et sa rentabilité immédiate. A croire qu'un écrivain est consacré à partir du moment où il vend beaucoup. Et pour vendre, il faut de la « promo », du marketing ; il faut que l'écrivain soit vu et entendu avant d'être lu²⁷. Ses principaux alliés sont devenus, dès lors, les médias. Médias qui soumettent, sourdement et sournoisement, leur influence dans le choix du public, lequel, selon ce que Julien Gracq, constatait, déjà en 1961, « sait, lui, que sa destination de naissance est d'élire des Présidents de la République des Lettres. » (Gracq, 1961 : 24).

Dès lors, pour Casanova, il est pertinent d'étudier les indicateurs culturels de notre temps, les instruments de légitimation littéraire et les instances de consécration actuels, comme, par exemple, le nombre de livres publiés chaque année, les aides aux écrivains, le nombre d'éditeurs, de librairies, l'espace réservé aux livres dans la presse, le contenu des

²⁷ Un triste constat de la littérature, comme l'observe Bernard Valette: « Interrogation avant-gardiste, aventure spirituelle dangereuse, par définition peut-être vouée à l'échec, si de *lu* le livre se retrouve simplement *vu* » (Valette, 1995:1).

articles et des revues, le temps consacré aux livres dans les programmes de télévision, le nombre de traductions, les rencontres entre écrivains ou entre artistes, les prix littéraires, etc. A cela, nous ajouterons les médias et l'auto-promotion de l'écrivain lui-même, dans les médias, la figure de l'écrivain se superposant de plus en plus à sa propre création qu'est le livre. En effet, d'aucuns pourront dire qu'ils savent qui est Michel Houellebecq, par exemple, l'ayant vu à la télé, mais n'ayant pas lu une seule ligne de ce romancier...

En 1999, Nathalie Heinich divulgue son étude sociologique concernant le rôle des prix sur la reconnaissance littéraire, dans son ouvrage intitulé *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*²⁸. Heinich nous rappelle qu'il existe une « pluralité des instances de consécration », comme les prix littéraires ou même les biographies d'auteurs qui « consacrent les plus grands écrivains en les extrayant de la masse, les distinguant » et qu'un artiste/écrivain se doit de passer par « quatre cercles de reconnaissance » : le grand public, les amateurs (comme les galeristes ou les collectionneurs), les spécialistes (les critiques et les conservateurs, par exemple) et les pairs (Heinich, *op.cit.* : 261-264)²⁹. La question que nous pouvons nous poser est la suivante: en quelle mesure la médiatisation d'un écrivain est-elle un agent facilitateur ou, au contraire, prohibitif pour que ce dernier passe par ces quatre cercles de reconnaissance ?

Toutefois, nous retiendrons que Nathalie Heinich suppose une double lecture en ce qui concerne la notion de consécration. En effet, selon l'auteur, « En matière de littérature, toute consécration est ambivalente, parce que le bon critère du talent n'est pas la notoriété à court terme mais la postérité, pas l'admiration du grand public mais l'approbation des pairs. » (Heinich, *op.cit.*: 16). Il existe, du reste, une différence entre les notions de notoriété (liée à l'idée d'espace) et celle de postérité (que l'on associe à l'idée de temps). Voilà pourquoi Nathalie Heinich affirme :

²⁸ Il s'agit d'une enquête élaborée à l'aide de questionnaires lancés à plusieurs auteurs lauréats de prix littéraires dont le Prix Goncourt, comme, par exemple, Jean Carrière et Jacques Chessex. Nous reviendrons plus loin à cet ouvrage, étant donné qu'il pourra nous servir d'appui en ce qui concerne notre approche des instances de consécration et de promotion médiatique que sont les prix littéraires.

²⁹ Rémy Rieffel, quant à lui, pointe les pairs, les spécialistes et critiques, les institutions et le système scolaire comme circuit de reconnaissance d'hier. Avec la culture de masse et les mutations technologiques récentes, « l'attraction vers le pôle commercial de la culture se paie d'un certain discrédit au sein du pôle proprement artistique. » (Rieffel, 2005 : 320). Cette situation est due à quatre facteurs : la « concentration des grandes entreprises industrielles de la culture », la « poussée des logiques financières et commerciales », de « nouvelles méthodes de diffusion des produits culturels » et de « nouvelles formes de spectacles », ce qui a

Une différence majeure entre ces deux critères de mérite bien distincts que sont la valeur marchande et la valeur de la création, c'est que cette dernière est susceptible de passer à la postérité (...): le temps est une donnée première en matière de validation, puisque le court terme, pas plus que le grand public, n'y sont la bonne mesure de la grandeur. (Heinich, *op. cit.* : 238).

D'ailleurs, l'enquête d'Heinich part du principe déjà prouvé selon lequel le champ littéraire est fortement soumis aux forces économiques : être un auteur à succès présuppose qu'il s'agit d'un auteur qui vend beaucoup. Parallèlement, l'institution des prix littéraires, qui se voudrait totalement indépendante des lois du marché, est elle-même à la merci de l'étau de la rentabilité ; deux camps s'affrontent : valeur marchande vs valeur esthétique. Les prix littéraires seraient ainsi devenus une forte instance de promotion du succès commercial d'un écrivain : « Les prix littéraires cristallisent (...) ce problème de pluralité des grandeurs, puisqu'ils sont étroitement attachés au marché: soit qu'ils anticipent le succès commercial, soit qu'ils le créent, soit même qu'ils se destinent à en compenser l'absence. » (Heinich, *op.cit.*: 237)³⁰.

En outre, la spécialiste se penche sur une des problématiques engendrées par l'effet d'un prix littéraire : l'identité d'un auteur. Celle-ci, à la manière d'un jeu identitaire, peut se fractionner en trois moments : l'autoperception, la « représentation qu'un sujet offre de lui-même » et la « désignation qui lui est donnée par autrui » (Heinich, *op.cit.*: 188). Il sera ainsi curieux de comparer, par exemple, l'image qu'une Amélie Nothomb a de son statut

pour conséquence une «synergie de plus en plus marquée entre les industries de la culture, le secteur de la publicité et le monde des médias. » (*Ibidem*).

³⁰ Selon une étude GfK de 2011 (Le groupe GfK - Gesellschaft für Konsumforschung - est une organisation mondiale d'étude de marché fournissant des services dans trois secteurs de recherche : «Customer Research», «Retail & Technology» et «Media»), sur les cinq dernières années, en moyenne, de 2005 à 2010, le Goncourt s'est arraché à 400.000 exemplaires, le Renaudot à 198.000 exemplaires, le Femina à 156.000, l'Interallié à 81.000 et le prix Médicis à 55.000 exemplaires. Le roman couronné par le Goncourt des lycéens s'est vendu en moyenne à 132.000 exemplaires. Le Prix des lectrices de *Elle* a entraîné en moyenne la vente de 126.000 volumes, le Prix des Maisons de la presse 87.000, le Prix du roman FNAC 75.000 et le Prix du Livre *Inter* 55.000. Le Prix des libraires atteint 60.000 exemplaires. (Cf. http://www.gfkrt.com/imperia/md/content/rt-france/cp_gfk_rentr_e_litt_raire_2011.pdf, page web visitée le 11/11/2011). « Depuis les années 1930, la barre des 100 000 est franchie pour un Goncourt; 200 000 depuis les années 1950. Depuis le début des années 1990, un Goncourt oscille entre 250 000 et 450 000 exemplaires vendus en édition courante; un Femina varie entre 70 000 et 100 000 exemplaires. Les éditions dérivées font varier les ventes d'un prix littéraire du double au quintuple: Yann Queffélec, prix Goncourt 1985 pour *Les Noces Barbares*, roman traduit en 17 langues, a frôlé les deux millions d'exemplaires vendus; Alexandre Jardin, prix Femina 1988 pour *Le Zèbre*, traduit en 13 langues, a dépassé le million d'exemplaires. » (Ducas-Spaës, 2003 : 71) La médiatisation intense dont profite le romancier lauréat, par voie de presse, sur les ondes, mais aussi à la télévision (plus de la moitié est passée chez Pivot), explique largement la stimulation des ventes.

d'écrivain, ses comportements médiatiques et la consécration que des instances littéraires, comme l'Académie française, lui octroient.

Une autre problématique, celle de la médiatisation d'un écrivain – dont les prix littéraires sont un des agents –, est un phénomène reconnu par Nathalie Heinich :

cette autre forme de reconnaissance, étroitement liée aux récompenses littéraires, qu'est la visibilité de l'écrivain aux yeux d'un public élargi: non seulement son lectorat, ayant directement accès à ses ouvrages, mais aussi le 'grand public' qui, sans forcément le lire, pourra avoir entendu parler de lui, connaître au moins son nom et, le cas échéant, identifier son visage. (Heinich, *op.cit.* : 258).

Un an plus tard, en l'an 2000, Nathalie Heinich publie son ouvrage socio-critique de littérature : *Être écrivain : Création et Identité*. Postulant le rôle de la sociologie de la littérature (« C'est le rôle reconnu à la sociologie de l'art et de la littérature que d'analyser les œuvres dans ce qu'elles ont, non pas de singulier mais, au contraire, de 'social', en les rapportant à leur contexte idéologique ou matériel. »³¹ (Heinich, 2000 : 339)), l'auteure nous présente une étude sociologique sur ce qu'est un écrivain à l'heure actuelle, axée sur des questionnaires et des interviews d'écrivains contemporains qui s'expriment de manière anonyme.

Nous avons prélevé de cette enquête quelques affirmations pertinentes, attachées à la question de la visibilité, voire popularité, des écrivains de notre époque médiatique. La célébrité, nous le pensons, doit beaucoup à la présence audiovisuelle de la figure de l'auteur, lequel utilise tout une stratégie de marketing pour faire la promotion de ses livres.

Sur ce thème, nous pouvons lire, tout d'abord, l'opinion d'un romancier interviewé par Nathalie Heinich : « Un livre n'est pas fait pour être vendu à 20 000 exemplaires, ou alors on n'est plus dans la littérature. » (Heinich, 2000 : 158). Selon cet écrivain, la rentabilité « industrielle » est contraire à la définition de littérature ; un auteur qui vend beaucoup est alors écarté du banc des auteurs reconnus par ses pairs, puisqu'il est plus producteur qu'auteur... Peut-on conclure qu'il faudrait qu'un auteur ne soit pas lu ni connu pour obtenir son sacre d'écrivain ? Situation impossible à soutenir dans la société médiatique contemporaine...

³¹ Affirmation que nous défendons aussi dans notre thèse, puisque nous nous proposons d'analyser des œuvres contemporaines en les rapportant au contexte qui les entoure : une société médiatique.

Nathalie Heinich soulève aussi la question de la reconnaissance d'un auteur, laquelle s'associe de plus en plus à sa popularité (plus je suis populaire – et pour cela il faut que l'on me voie et que l'on m'entende – , plus je suis reconnu comme écrivain). La sociologue nous rappelle que Flaubert, déjà, avait conscience de cette problématique :

la reconnaissance par la communauté - de même que la popularité d'un auteur auprès de ses pairs. Flaubert déjà en avait pris conscience: 'La Popularité, qui semble élargir le génie, le vulgarise parce que le vrai Beau n'est pas pour la masse, surtout en France'³². (Heinich, *op.cit.*: 158).

En 2004, le critique littéraire Jérôme Meizoz publie un essai intitulé *L'œil sociologique et la littérature*, dont l'enjeu est de « formuler des propositions de méthode qui tiennent ensemble les acquis de la poétique et ceux de la sociologie historique – le texte et son contexte » (Meizoz, 2004: 11), avec, à l'appui, des études de cas : Paul Eluard, Benjamin Péret, les Surréalistes, Rodolphe Töpffer, C.-F. Ramuz, Blaise Cendrars, Michel Houellebecq, les procès et les prix littéraires.

L'approche sociologique d'un texte littéraire amène l'analyste à formuler la question suivante : « Quel lien peut-on dessiner entre les conditions de production de l'œuvre et celle-ci ? » (Meizoz, *op.cit.* : 132). *L'œil sociologique* commande ainsi une nouvelle approche et une nouvelle perspective d'analyse de la création littéraire :

Ce que l'on nomme 'littérature' constitue de part en part un fait social, en ce qu'il recourt au code linguistique et s'insère dans des modes de publication déjà codés (imprimerie, édition, collections). (...) Une 'sociologie littéraire' [référence à Lanson] (...) n'envisage pas isolément l'œuvre en soi (...) mais la considère comme un dispositif de communication à trois pôles: auteur, œuvre, public. (Meizoz, *op.cit.* :38-39).

Jérôme Meizoz propose et défend ainsi l'indissociabilité qui existe entre le fait littéraire et le contexte social où il s'insère, ce qui nous amène à formuler l'hypothèse suivante : si un écrivain et sa production littéraire sont marqués par le contexte social où vit l'auteur et si la société européenne de la fin du XX^{ème} siècle est fortement marquée par les médias, quel type de relation existe-il entre la médiatisation et la création littéraire des

³² FLAUBERT, Gustave, (1973), « Lettre à Louise Colet, 27 septembre 1846 », *Correspondance*, Tome 1, Paris, Gallimard, col. La Pléiade, p.363.

écrivains de la fin du XXème siècle ? D'où le commentaire de Meizoz : « Une *pragmatique sociale du littéraire* sera possible si l'on considère la 'littérature' parmi les autres 'pratiques discursives' (Foucault) d'une société. (...) Un texte n'existe pas hors de conditions externes régissant la construction de sa signification. » (Meizoz, *op. cit.*: 178-179).

Toutefois, ce même sociologue fait un reproche à la sociologie (liée au collectif): elle n'étudie pas le style, comme le faisait la critique littéraire (liée à l'individuel) des années 1960-70. Il s'agit alors d'incorporer les prises de position personnelles de chaque auteur (le choix du genre, du style, des thèmes, etc.) dans l'analyse de sa production, tout en essayant d'y relever les marques de l'influence de la sphère sociale où habite l'écrivain.

Meizoz présente ainsi une définition de la sociologie littéraire, avec trois propositions de base, sous forme de trois « refus » : le refus de la dichotomie traditionnelle entre texte et contexte ; le refus de donner un primat au seul « texte » (la « clôture du texte ») et le refus de séparer le discours de la communication sociale (auteur, texte, support, lecteurs). Ce qui lui permet d'affirmer que « le défi d'une sociologie de la littérature consiste (...) à penser ensemble des phénomènes traditionnellement présentés comme distincts. » (Meizoz, *op. cit.*: 18). Il ajoute, en outre, que

la sociologie du champ littéraire se veut une contextualisation socio-historique des pratiques littéraires, mais [qu'] elle refuse le modèle linéaire, téléologique et canonique de l'histoire littéraire classique. (...) Le regard sociologique des chercheurs actuels (...) décrit les processus collectifs de diffusion (Moretti, 2000) et canonisation des textes, les modes d'attribution de la valeur littéraire et ses instances. (*ibidem* : 24-25).

Voilà pourquoi il nous paraît essentiel d'étudier et de comparer les espaces médiatiques de trois écrivains d'expression française (un Suisse, un Belge et un Français), et de vérifier si leur contexte médiatisé – c'est-à-dire les nouveaux mécanismes de légitimation, de canonisation et les instances de consécration actuelles (tels que la présence – désirée, recherchée ou non – d'un écrivain dans les médias, les prix littéraires, l'existence d'un auteur dans le champ de l'enseignement, etc.) – influence la création littéraire de ces écrivains. Nous suivons à la lettre les instructions de Meizoz qui souligne que « les textes sont envisagés simultanément à production et à réception, et lus en lien avec les paratextes qui en orientent la perception. » (*ibidem* : 44).

Ses consignes ne s'arrêtent pas là, puisqu'il affirme plus loin que « pour interpréter un trait postural, il est donc nécessaire de connaître l'ensemble de l'espace littéraire (le champ à production et réception) » (*ibidem* : 65). Ainsi, il est conseillé de prendre en compte le contexte et le champ littéraire qui accompagnent un écrivain afin de comprendre sa posture. Prenons l'exemple d'un Michel Houellebecq sulfureux et scandaleux, qui s'est très souvent servi des médias, situation que le champ littéraire français, soumis, actuellement, au champ médiatique, lui permet. A l'inverse, le champ littéraire suisse romand est si marqué par l'espace, géographiquement et religieusement muré, replié sur lui-même, d'une Suisse calviniste que l'on pourrait y voir une des raisons pour laquelle un Jacques Chessex, pourtant Prix Goncourt, est si détaché des médias.

De plus, l'époque historique, paramètre qui est loin d'être immuable, doit aussi mériter notre attention, puisque plusieurs contraintes historiques conditionnent aussi la posture auctoriale de l'écrivain, comme nous le rappelle François Provenzano :

On entrevoit (...) des mutations dans les modalités posturales des écrivains - ou plutôt des complexifications progressives³³ (...). Avec Houellebecq, troisième phase de cette évolution posturale, la posture auctoriale consiste, à partir du procédé exposé pour le cas Stendhal, à rejouer dans le social un personnage initialement posé dans l'univers fictionnel. (Provenzano, 2005 : 1)

Cette notion de *posture* d'auteur, c'est-à-dire de « conduites non-verbales de présentation de soi et d'ethos discursif » (Meizoz, 2004: 52) est très importante pour Meizoz, mais aussi pour les études de sociologie littéraire contemporaine, et elle doit être observée sous ces deux points de vue : la présentation de soi (la manière d'être d'un écrivain) et l'ethos discursif (sa manière de dire). La posture d'un auteur est ainsi liée aux concepts de *image de l'auteur* et de *ton*.

A propos de la *présentation de soi*, l'essayiste suisse cite l'exemple de Rousseau, mal vêtu pour la première de sa pièce de théâtre *Le Devin du Village*, le 18 octobre 1752 : « Rousseau (...) fait du vêtement et du corps privé le lieu de la nature authentique, et renvoie les conventions de la sphère publique au rang d'aliénations. (...) Il construit ainsi

³³ La première phase ayant comme paradigme Rousseau, la seconde, Stendhal; et la troisième Houellebecq, selon Provenzano.

une posture d'auteur originale et propre à choquer les attentes de la société de Cour. » (*Ibidem* : 54-55).

Quant à *l'ethos discursif*, Meizoz nous renvoie à une définition déjà présentée par Barthes : « Ce sont les 'airs' que se donne le locuteur par son discours³⁴. Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être. » (Meizoz, *op.cit.*: 55).

La *posture d'auteur* est ainsi un aspect fondamental qu'il s'agit de prendre en compte afin de percevoir la position de l'écrivain dans le champ littéraire où il circule, défiant, ou, au contraire, respectant religieusement les lois de la concurrence qui lui sont dictées. François Provenzano nous avertit, d'ailleurs, à ce sujet : « A la seule loi des positions comme pourvoyeuses de légitimité, Meizoz ajoute ce paramètre postural, puisque ce qu'il nomme la 'performance discursive' de l'agent littéraire peut également lui conférer l'autorité (ou au contraire entraîner une forme de déclassement) dans le champ où il évolue. » (Provenzano, 2005: 1).

1.2. Les approches de la sociogénétique

La sociogénétique, nous le rappelons, a pour objet d'analyse la sociogenèse, non seulement de la production et de la réception des œuvres, mais aussi, des différentes modalités d'intervention dans le champ.

En 2002, Fabrice Thumerel publie son essai sociologique sur le champ littéraire français du XXème siècle sous le titre *Le champ littéraire français au XXème siècle, Eléments pour une sociologie de la littérature*. Il y décrit les principes théoriques d'une approche sociologique de la littérature, à la lumière des études de Bourdieu, s'appuyant, en guise d'illustration, sur cinq études (sur le champ génétique, des revues, un éditeur, une querelle entre Modernes et un roman critique).

L'approche sociologique de la littérature avait déjà été préconisée par Gustave Lanson, à l'aube du XXème siècle, comme nous le remémore Thumerel. En effet, Lanson

³⁴ BARTHES, Roland (1970), «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire» in *Communications*, n°16, repris in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1984, p. 212 et 315.

affirmait que « le ‘phénomène littéraire’ est par essence un fait social » et que, par ce fait, l’écrivain devient « un produit social et une expression sociale. » (Lanson, 1904 : 68-70).

Cette même approche sociologique de la littérature suit une ligne chronologique dont Thumerel récapitule les repères : de 1966 à 1980, Pierre Bourdieu fonde sa sociologie du champ ; de 1981 à 1991, le travail de Bourdieu gagne sa notoriété et le constructivisme structuraliste est reconnu par la critique ; de 1992 à 2001, le sociologue français provoque de nouvelles approches du monde littéraire³⁵.

Reprenant les idées et les notions-clés bourdieusiennes, Thumerel affirme que l’ « on ne peut comprendre et sentir la singularité d’un écrivain que si on connaît sa position dans le champ et qu’on se fait une idée du point de vue qu’il adopte sur cet espace. » (Thumerel, 2002: 30) Or, il est notre propos de démontrer que le champ littéraire européen d’expression française se caractérise, à partir de la fin du XXème siècle, par les forces médiatiques qui gravitent autour de lui. Cette constatation nous aidera à mieux comprendre certains enjeux de la création littéraire, tenant compte des conditions d’insertion des écrivains dans des espaces déterminés.

Quant à la notion de *champ littéraire*, Thumerel ajoute que « la production littéraire est en partie et indirectement conditionnée par le crédit attribué à la littérature dans un espace social donné – son poids fonctionnel –, par la position du champ littéraire à l’intérieur du champ du pouvoir, les contraintes du champ et l’habitus des producteurs. » (Thumerel, *op. cit.*:12). Thumerel reprend l’idée bourdieusienne selon laquelle il existe une « bipolarisation » de ce même champ littéraire. Deux formes de création se côtoient : la production restreinte et la grande production dont nous avons déjà parlé³⁶.

De plus, citant l’historien de la littérature Jean Rohou³⁷ – lequel revendiquait la notion de *pratique littéraire*, préférable à celles de *vie*, *phénomène* ou *fait* littéraire –,

³⁵ Cf. tableau récapitulatif dans Thumerel, 2002 : 9-11

³⁶ Voir aussi le tableau tiré de la contribution de Pierre Bourdieu dans le n° 32 de la revue *Pratiques* : « La Littérature et ses institutions », 1981- in Thumerel, 2002 : 35-36.

³⁷ « L’activité de tous les agents individuels, collectifs ou institutionnels (commanditaires, auteurs, éditeurs, diffuseurs, critiques, lecteurs et spectateurs) qui donnent réalité aux œuvres [et qui] fait apparaître un quadruple conditionnement social (...) : fonctionnel (par la concurrence entre la pratique littéraire et les autres pratiques), économique et institutionnel (par le mode de production, de diffusion, de promotion et de ‘consommation’ des œuvres), culturel et personnel (par la formation, le statut, les loisirs, les stratégies des auteurs, lecteurs et spectateurs), proprement littéraire enfin, puisque tous les signifiants constitutifs des œuvres (langue, thèmes, actants, structures, valeurs) sont empruntés au milieu socioculturel autant qu’à la tradition et retravaillés en réaction à l’un et à l’autre.» (Rohou, 1996 : 78).

Thumerel nous rappelle que la pratique littéraire subit quatre conditionnements, dont ceux économiques et institutionnels.

Au demeurant, Thumerel établit une comparaison du champ littéraire avec un champ magnétique, puisqu'il s'agit d'un système ouvert, producteur de forces qui peuvent attirer des entités en son centre gravitationnel. Le même auteur nous rappelle que Bourdieu s'intéressait aux stratégies des producteurs littéraires ; ce qui légitimerait notre penchant pour le phénomène de la médiatisation des écrivains contemporains.

1.3. Les apports de la médiologie

En 1991, en publiant son *Cours de Médiologie générale*³⁸, Régis Debray met en place et propose une nouvelle discipline, la médiologie, laquelle a pour objet les faits de transmission des idées³⁹. La médiologie est une science qui étudie les moyens, les véhicules de transmission, et le pouvoir de ces moyens. En effet, comme nous l'explique métaphoriquement l'auteur : « L'historien des idées a pour tâche d'isoler [le virus de la peste]; l'épistémologue, en bon pharmacien, trouve la straptomycine. Le médiologue ne s'occupe que des rats et des puces, sans oublier les paquebots, le tout sans intention prophylactique. » (Debray, 1991 : 50).

L'histoire des idées devrait alors prendre en compte l'évolution des supports et des vecteurs de diffusion des idées, puisque, comme nous l'expose Régis Debray dans son *Cours*, nous sommes passés, chronologiquement, en ce qui concerne les réseaux de diffusion, de l'écriture (la logosphère) à l'imprimerie (la graphosphère) pour arriver, actuellement, à l'audiovisuel (la vidéosphère). Ajoutons à cette dernière les mass-media.

Ces diverses formes de médiations sont prises en compte par d'autres chercheurs, comme c'est le cas des deux spécialistes Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré qui

³⁸ Notons, au passage que cette discipline fut fortement critiquée par Pierre Bourdieu qui écrivit, entre autre : « Une science qui n'existe pas, la 'médiologie'. » (Bourdieu, 1996: 58). Et ce, d'après nous, à tort, puisque cette nouvelle discipline, bien que ses arguments gagneraient à avoir plus de solidité, a ses objets d'étude et ses méthodes bien délimitées. Elle a d'ailleurs fait école (cf. <http://www.mediologie.org/>, page web consultée le 24/11/2007), même si la médiologie n'est pas encore une discipline dans les milieux universitaires, avec quelques exceptions : un cours consacré à la médiologie a ainsi été ouvert au Celsa Paris IV Sorbonne en 2007. Comme nous pourrons le voir, notre investigation se servira de plusieurs appoints du médiologue Régis Debray.

se penchèrent sur la soumission à l'économie du phénomène de la lecture, de l'industrialisation du livre et des politiques du livre et de la lecture. Elles affirment :

Moyen de communication, la lecture est devenue une activité culturelle qui met en jeu de multiples médiations, elle est la rencontre entre un auteur et un lecteur par l'intermédiaire d'un grand nombre d'acteurs sociaux (éditeurs, imprimeurs, relieurs, librairies...), selon un mode spécifique fait de codes et de règles dans un monde politique, économique, et technique en constante évolution. (Horellou-Lafarge et Segré, 2003 : 4).

La médiologie sépare les supports de diffusion en moyens d'effectuation (comme la langue, le papier, l'inscription), de transport (tels que les routes, les courriers) et de circulation (où l'on retrouve les académies, les écoles, les lectures, les colportages, entre autres)⁴⁰.

Mais, ce qui nous paraît plus intéressant encore est une observation de Debray, médiologue, qui remarque, comme nous, ce phénomène contemporain : la figure médiatique de l'écrivain:

Il n'y a jamais eu autant de titres en librairie (en France, vingt mille nouveautés par an) et des tirages aussi colossaux. Mais le lectorat diminue sans cesse, et l'*aura* du livre, ou ce qu'il en subsiste, s'est reporté sur son auteur, fugacement, mais 'réellement', puisque c'est lui qu'on voit à la télé. Dévalorisation de l'écrit, starisation de l'écrivain. (Debray, 1991: 286).

1.4. Les points de vue des historiens de la culture

En l'an 2000, sous la direction de Denis Saint-Jacques, est publiée l'étude *Que vaut la littérature ?*, laquelle tâche de répondre, tout d'abord, à la question « qu'est-ce que la littérature ? », sous une perspective historique – le XXème siècle – et géographique – la France et le Québec. En essayant d'apporter des réponses, cet ouvrage propose que le

³⁹ Un an plus tard, Régis Debray fait paraître *Vie et mort de l'image*, une étude de l'évolution historique du statut et des pouvoirs de l'image, en détachant la « vidéosphère », avec le cinéma, la télévision et l'informatique. Nous reviendrons plus tard à cette œuvre.

chercheur en littérature doit prendre en compte la notion et le concept de *valeur*, laquelle se rapproche de l'idée de *hiérarchie* : un écrivain qui a de la valeur est, subséquemment, un écrivain d'autorité dans le champ littéraire et les hiérarchies sont construites par le milieu littéraire, c'est-à-dire les éditeurs, les revues, les critiques, etc. . D'ailleurs, selon Denis Saint-Jacques, le Conseil des Arts du Canada, par exemple, forme lui-même les goûts du public. De plus, la circulation sociale des textes aurait deux supports: manuel en France et almanach au Canada.

La question que nous nous posons alors est celle de savoir quels sont les forces et/ou les agents et mécanismes qui octroient la mention de valeur à un écrivain ou, en d'autres termes, quelles sont les instances de consécration littéraire d'un écrivain d'expression française à la fin du XXème siècle, c'est-à-dire, un auteur placé dans une société qui est fortement médiatisée.

Dans l'étude dirigée par Denis Saint-Jacques, nous pouvons y lire deux discours possibles : l'importance relative que la société accorde à la littérature et la dichotomie entre « bon » et « mauvais » livre, de laquelle surgissent les titres honorifiques de « chef d'œuvre » et de « grand écrivain ». Après avoir observé que l'importance de la littérature décroît au sein de la société, les auteurs présentent trois lieux d'observation et d'évaluation du fait littéraire : les producteurs littéraires, l'enseignement et, pour finir, les médias, où sont inclus les circuits de promotion, de diffusion et de distribution des livres qui obéissent à une logique économique. En effet, les livres sont, dorénavant, des produits de marché, comme le préconisait déjà Pierre Bourdieu. Pareillement, il nous semble pertinent de suivre cette ligne d'observation pour notre investigation.

Pour les auteurs de cette étude, les agents de légitimation d'un écrivain sont, tout d'abord, le champ littéraire où s'inscrit le créateur du livre. Puis, si l'auteur arrive à être inscrit dans les programmes scolaires, sa légitimité lui est procurée par l'École qui lui permet d'entrer dans la sphère de la classicisation : un auteur deviendrait classique s'il est étudié à l'école. Finalement, le dernier agent de légitimation indiqué est l'Agrégation: par la canonisation d'un écrivain – que nous appellerons aussi panthéisation –, elle lui confère une légitimité politique, puisqu'il représente le patrimoine national.

⁴⁰ La définition de « médiation », trouvée dans *Le dictionnaire du littéraire* (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 364), étend l'idée de multiplicité des médiations « qui s'exercent entre le social et le littéraire » : la langue, les instances littéraires, les écrivains, les genres, l'intertexte, la réception, etc.

Plus intéressant encore, pour notre étude, est le contenu de la seconde section de la dernière partie de ce recueil dirigé par Denis Saint-Jacques, intitulée « La sphère médiatique, une nouvelle légitimité ». Elle observe les rapports existants entre le succès commercial et la valeur littéraire d'un écrivain et de sa production. De même, y est décrite l'échelle de reconnaissance d'un écrivain et de son œuvre, un parcours jalonné par les échelons des publications: tout commence par la mention de l'auteur ou de son livre dans des quotidiens ou des hebdomadaires. Puis, l'écrivain apparaît dans des articles de périodiques universitaires, pour finir, « en apothéose », inclus dans un corpus de mémoire ou de thèse. Ainsi, l'Université serait l'ultime instance de consécration d'un écrivain, après les médias.

Toutefois, les auteurs de l'étude reconnaissent, au terminus de leur investigation, qu'il manque une théorie sur le statut de la valeur littéraire qui fasse émerger les véritables motifs de la valorisation. En effet, il existe des déséquilibres entre des écrivains qui bénéficient d'une reconnaissance usurpée et d'autres qui sont victimes de domination – qu'elle soit économique, sexuelle ou raciale – qui les empêche d'être reconnus à leur juste valeur .

En 2000, encore, à l'Université de Versailles-Saint-Quentin, au cours de sa conférence « Ecrire, lire, publier aujourd'hui », l'historien de la culture français Jean-Yves Mollier se concentre sur le contexte historique, idéologique, culturel, politique et institutionnel de la littérature: « le texte littéraire n'est pas une production détachée, pure de toute contingence. (...) il est le produit des contingences d'une époque.» (Mollier, 2000 :1). Il s'agit, pour cet auteur, de voir comment l'écrivain devient auteur et d'analyser le rôle du système éditorial de publication dans la forme de l'œuvre littéraire. Nous reviendrons plus loin à cette conférence.

1.5. Du côté de l'analyse du discours

En 1993, Dominique Maingueneau, spécialiste de l'analyse du discours, publie *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, une étude centrée sur les relations qui existent entre une œuvre littéraire et le contexte ou la configuration historique qui entoure sa production.

Sur les pas de Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau détermine que le contexte de l'œuvre littéraire est le champ littéraire (Maingueneau, 1993: 27). Puis, il reprend les concepts d'*ethos* – la manière de dire, la posture – et d'*habitus* – l'« art de vivre, la manière globale d'agir » (Maingueneau, *op.cit.* : 146-154) – dont les observations apporteront des résultats précieux lorsqu'il s'agira de comprendre un auteur et son œuvre. En effet, l'*incorporation* (ton, garant, caractère, corporalité) est une notion développée par Maingueneau qui regagne une thèse défendue par Françoise Berlan, laquelle soulève l'importance de l'étude de l'« air » d'un écrivain, sa posture, « une manière de se mouvoir et de s'habiller, plus largement un mode de vie, le reflet extérieur d'une réalité intérieure, l'image que l'on donne à autrui.»⁴¹ .

Partant du principe que la critique littéraire ne peut plus tourner le dos à cette relation œuvre/configuration historique, Maingueneau défend la thèse selon laquelle texte (le dit) et contexte (le dire) sont maintenant inséparables et consubstantiels : « l'œuvre est indissociable des institutions qui la rendent possible. » (Maingueneau, *op.cit.* : 19).

Par analogie, les institutions qui forment le contexte doivent être prises en compte lorsqu'il s'agit de comprendre une œuvre littéraire. En effet, « la littérature n'est pas seulement un moyen que la conscience emprunterait pour s'exprimer, c'est aussi un acte qui implique des institutions, définit un régime énonciatif des rôles spécifiques à l'intérieur d'une société. » (Maingueneau, *op.cit.* :7). Il existe, en effet, des « appareils » qui légitiment l'œuvre et la contraignent, avant, pendant et après sa création. Les institutions qui nous intéressent sont les instances de consécration littéraire de la fin du XX^{ème} siècle, comme les médias ou les prix littéraires, puisque nous vivons une époque fortement dictée par le champ médiatique. En d'autres termes, si nous voulons faire une approche critique de l'œuvre d'auteurs contemporains d'expression française – même s'il s'agit d'une lecture interne –, comme Amélie Nothomb, par exemple, il est nécessaire, désormais, d'étudier le contexte médiatique où circulent ces auteurs (leurs relations avec la presse, la télévision, les prix littéraires, l'enseignement, etc.) afin d'établir les effets de ce contexte particulier et la possible corrélation entre les circonstances et la création elle-même.

⁴¹ BERLAN, Françoise, (1989) « Etude contextuelle du mot *style* et de ses substituts dans les *Réflexions sur la poétique du Père Rapin* », in *Rhétorique et discours critiques*, Presses de l'école normale supérieure, p.98 (*apud* Maingueneau, 1993: 146).

Ces mêmes institutions s'alignent, de surcroît, sur la *scénographie*, nouveau concept proposé par Maingueneau, c'est-à-dire, sur la situation d'énonciation, et les conditions de transmission :

On peut confronter les scénographies des œuvres avec leurs conditions de transmission. Dans le cas des nouvelles de Maupassant, par exemple, on considèrera l'écart entre le type de communication qu'implique leur diffusion dans les journaux parisiens à grand tirage et les scénographies de leurs récits. Le public ne consomme pas seulement une histoire, il s'inscrit dans la scène qui, en donnant cette histoire, lui attribue une place imaginaire. (...) Les types de scénographies mises en place indiquent obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole littéraire. (Maingueneau, *op.cit.*: 134).

Avec son ouvrage, Dominique Maingueneau propose une nouvelle approche critique de l'espace et des personnages d'une œuvre littéraire, créant de nouveaux concepts tels qu'*embrayage* et *paratopie*. L'*embrayage* est le mécanisme qui permet la « communication » entre le contexte de la création littéraire (la vie de l'écrivain, sa position dans la société) et le texte énoncé. Souvent, le parcours d'un personnage est le reflet même du chemin parcouru par son auteur, déterminé par des facteurs externes de la société où il vit.

De son côté, *paratopie* est « une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (Maingueneau, *op.cit.* : 28), une position périphérique, « à la marge » de la société, une situation frontalière/limite partagée soit par l'auteur, soit par ses personnages littéraires, dans des espaces sociaux et géographiques éloignés, exotiques ou marginaux. Il s'agit d'une localisation singulière qui varie dans le temps et l'espace. Remarquons que cette *paratopie* peut être une situation désirée et créée par un écrivain ou bien elle peut être infligée par la société qui rejette l'auteur de ses bancs, vu sa marginalité. Citons le cas paradigmatique de La Bruyère, proposé par Dominique Maingueneau :

Pour écrire un tel livre [*Caractères*], pour peindre les comportements cruels et dérisoires des gens du grand monde, il faut être de ce monde et ne pas en être. En être pour le connaître, ne pas en être pour le peindre. Paratopie bien connue de l'ethnologue, observateur et participant. (Maingueneau, *op.cit.*: 58).

Une nouvelle approche de la critique littéraire se doit d'observer les différentes phases – ou domaines – de l'énonciation littéraire⁴². Tout commence par l'*élaboration* : l'écrivain « construit » dans sa tête le projet de son prochain livre, inspiré par ses lectures, des discussions auxquels il prend part, etc. Il serait judicieux, selon notre opinion, de voir à quel point, à la fin du XXème siècle, l'emprise des médias et des instances de consécration littéraire ne souffleraient-elles pas – effet beaucoup plus nuancé mais plus marquant que celui de l'inspiration – des idées à l'écrivain en phase de création. Situation qui pourrait, d'ailleurs, mettre en cause la légitimité et l'autorité de l'auteur, lesquelles sont subordonnées aux « divers états historiques du champ littéraire, c'est-à-dire les positions et leur hiérarchie, [qui] *filtrent ainsi la population énonciative potentielle*. Ils définissent certains profils bio/graphique : fréquenter les milieux mondains ou non. » (Maingueneau, *op.cit.* : 77). A cette première phase de l'*élaboration* suivent celles de la *rédaction*, de la *pré-diffusion* (sorte de publicité ou « promo » dont les agents/alliés principaux sont les médias) et, finalement, la *publication* du livre.

Par conséquent, si nous voulons observer les conditions où œuvre un écrivain d'expression française de la dernière moitié du XXème siècle, comme nous le proposons, nous sommes obligée de prendre en compte les forces qui gravitent autour d'un auteur dont l'époque est fortement soumise aux médias. Toutefois, la situation géographique doit aussi être analysée. De ce fait, comme nous tâcherons de le prouver, un écrivain suisse comme Jacques Chessex a une relation avec les médias tout à fait différente que celle construite par une romancière belge comme Amélie Nothomb ou, mieux encore, aux antipodes d'un auteur français comme Michel Houellebecq, même si l'*embrayage* des trois nous semble être Paris. L'étude du contexte de ces écrivains et des lois des champs littéraires auxquels ils appartiennent revêt alors une importance capitale et notre analyse devra porter aussi sur les différents procédés de légitimation et les instances de consécration littéraire de chacun, comme nous le rappelle si bien Dominique Maingueneau : « Toute étude qui s'interroge sur le mode d'émergence, de circulation et de consommation de discours constituants doit prendre en compte la manière dont fonctionnent les groupes qui les produisent et les gèrent. » (Maingueneau, 2004: 53).

⁴² Cf. Maingueneau, 1993: 32.

En 2004, Dominique Maingueneau revient sur l'analyse du discours littéraire avec *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Maingueneau, 2004). L'objectif de cet essai est de mettre en évidence la relation constitutive qu'entretient l'œuvre littéraire avec la configuration dont elle émerge, les relations que noue le processus créateur entre subjectivité, institutions littéraires et fonctionnements textuels.

Une fois encore, l'auteur soutient la conception de la création littéraire indissociable du lieu/espace où se trouve inséré l'auteur. En effet, pour Maingueneau,

Il s'agit de montrer que l'œuvre 'exprime' à la fois son époque et la personnalité de son auteur. (...) Toute étude qui s'interroge sur le mode d'émergence, de circulation et de consommation de discours constituants doit prendre en compte la manière dont fonctionnent les groupes qui les produisent et qui les gèrent, (...) l'existence de *communautés discursives* qui partagent un ensemble de rites et de normes. (Maingueneau, *op.cit.* : 16 et 53).

L'espace qui entoure un écrivain fait partie intégrante de son œuvre créatrice. Même s'il veut proclamer son écart, son écriture porte les marques d'une société géographiquement et temporellement définie, dont il a besoin. Il s'agit d'une société pour laquelle il écrit et de laquelle il attend qu'elle le lise et le consacre comme écrivain. Un auteur se voit ainsi dans « l'impossibilité de se fermer sur soi et de se laisser absorber par cet Autre [la société] qu'il faut rejeter mais dont on attend la reconnaissance. » (Maingueneau, *op.cit.* : 77).

C'est à la question de la *paratopie* de l'écrivain que Dominique Maingueneau dédie toute une partie de son essai. « La situation paratopique de l'écrivain l'amène à s'identifier à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société: bohémiens, juifs, femmes... » (Maingueneau, *op.cit.* :77). L'essayiste propose quatre types de paratopie, *d'impossible inclusion dans une topie* : une paratopie d'identité (un groupe : mon groupe n'est pas mon groupe), spatiale (un lieu: se sentir exilé), temporelle (un moment: mon temps n'est pas mon temps) et linguistique (la langue que je parle n'est pas ma langue). Mais ce qui retient notre attention est le fait que Maingueneau affirme que nous nous dirigeons vers un nouveau régime de paratopie, changement causé par les avancées technologiques comme l'internet (Maingueneau, *op.cit.* :83-84).

Ce qui nous amène à poser la question suivante : est-il alors possible à un écrivain de se libérer de la force centrifuge des nouvelles technologies et des médias qui définissent

la société contemporaine ? Les conditions d'émergence des œuvres ont, en fait, pour un auteur, une importance capitale dans le procès de sa création littéraire. Dorénavant, afin d'évaluer la valeur littéraire d'un écrivain et de sa production, il faut prendre en compte les instances de consécration, « les diverses institutions qui contribuent à évaluer et à donner sens à la production et à la consommation des œuvres littéraires (en particulier les médias, l'école). » (Maingueneau, *op.cit.*:6).

Quant à la question de la *valeur littéraire*, Maingueneau défend l'idée que celle-ci n'est pas une notion immuable dans l'espace et dans le temps, puisqu'elle est dépendante de et soumise à plusieurs facteurs extérieurs à la figure de l'auteur. Ainsi,

pour le XVII^{ème} siècle français, Descartes (...) [pour le] discours philosophique, (...) Pascal (...) [pour le] discours religieux, accèdent au statut de 'grands écrivains', au motif que leur style serait d'une qualité particulière. Mais (...) sans doute (...) écrivent-ils 'bien', mais c'est en vertu d'une nécessité philosophique ou religieuse historiquement définie, et non parce qu'il y aurait en eux on ne sait quel supplément de qualité littéraire. (Maingueneau, *op.cit.* :46).

Voilà pourquoi il nous semble important d'étudier et de définir, dans un espace géographique et historique, les facteurs extérieurs qui consacrent un auteur, qui lui donnent son statut et sa valeur littéraire⁴³. Dans notre cas particulier, celui d'écrivains d'expression française contemporains, il faudrait prendre en compte le contexte où circulent ces auteurs. Leur temps est identique : la dernière moitié du XX^{ème} siècle, laquelle est aux prises du champ médiatique. Toutefois, les positions géographiques et les prises de position face à la force des médias peuvent être distinctes. Tout ce contexte devrait impliquer des choix dans la création littéraire d'un auteur, et c'est ce que nous nous proposons d'étudier.

Pour Dominique Maingueneau, l'activité créatrice a, néanmoins, le même objectif, partagé par tous les auteurs, de manière plus ou moins marquée, voire même consciente : elle est prise dans l'attraction d'une « topie » d'un autre ordre: « l'espoir de trouver sa place dans quelque Panthéon, dans quelque Mémoire, d'être pleinement reconnu. » (Maingueneau, *op.cit.* : 109)

⁴³ Sans oublier les recommandations de H.R.Jauss : « La valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, 'réception', influence exercée, valeur reconnue par la postérité. » (Jauss, 1978: 24). D'où sa distinction entre l'*effet* –

D'autre part, l'institution littéraire revêt aujourd'hui un autre visage et voit ses frontières s'amplifier. Il ne s'agit plus d'y inclure uniquement l'auteur et sa création littéraire, mais le contexte où se développe cette même création, ce qui rejoint la définition de champ littéraire de Bourdieu, un champ de forces et d'influences créatrices. A ces réseaux de forces et influences, ajoutons aussi les instances de reconnaissance littéraire, telles qu'elles sont présentées, par exemple, par Paul Aron et Pierre-Yves Soucy:

La vie culturelle repose sur des ensembles d'institutions reconnues ou en marge, institutionnalisées ou en rupture, dont la dynamique concourt à l'émergence, à la légitimation, ou encore à la conservation de valeurs qu'elles créent et entretiennent. Sur le versant le plus officiel, on retrouve les Académies, les organismes universitaires, les prix, les colloques, et, bien-sûr, les professionnels et semi-professionnels des milieux littéraires et de la culture. Ces réseaux détiennent, à des degrés divers, il faut bien dire, une capacité effective de valorisation symbolique, un pouvoir à reconnaître tout autant qu'à faire reconnaître les formes d'expression, les valeurs et les idées qui sont aussi des enjeux nourrissant les luttes que se livrent les protagonistes du champ littéraire et artistique. (Aron et Soucy, 1998: 8).

L'institution littéraire comprend, ainsi, les instruments de légitimation et les instances de consécration, les médias et les prix littéraires étant les paradigmes respectifs de notre société contemporaine.

De ce fait, nous sommes tout à fait d'accord avec Maingueneau, lorsqu'il affirme :

Si on l'emploie dans son acception immédiate, la notion d'*institution littéraire* désigne la vie littéraire (les artistes, les éditeurs, les prix...). On peut élargir son domaine de validité, (...) en prenant en compte l'ensemble des cadres sociaux de l'activité dite littéraire, aussi bien les représentations collectives que l'on se fait des écrivains, que la législation (par exemple sur les droits d'auteur), que les instances de légitimation et de régulation de la production, des pratiques (concours et prix littéraires), que les usages (l'envoi du manuscrit à un éditeur...), les habitus, les carrières prévisibles, etc. Cet élargissement du champ de vision a profondément renouvelé la conception qu'on peut se faire du discours littéraire. (Maingueneau, *op.cit.*:41).

Dominique Maingueneau revient, en outre, sur le champ littéraire de Bourdieu et sur le conflit qui existe entre les deux formes de production littéraire. Le champ littéraire

déterminé par l'œuvre et les conditions de sa naissance – et la *réception* – tributaire du lecteur et de son jugement selon le contexte de son temps. (*cf.* Jauss, 1978 : 246 et 259).

est « traversé par un conflit permanent entre ‘la production restreinte’ de l'avant-garde qui ne prétend ne faire aucune concession, et une production soumise à la loi économique, qui est vouée à répondre aux attentes d'un public large. » (Maingueneau, *op.cit.* : 6).

Toutefois, le critique se distancie des idées bourdieusiennes. Il commence par identifier les convergences entre l'analyse du discours et la sociologie des champs de Bourdieu : l'innovation d'origine bourdieusienne qui « privilégie les stratégies de légitimation des agents à l'intérieur d'un ‘champ littéraire’ qui obéit à des règles propres », qui met « en relation « l'espace des œuvres (...) conçu comme un champ de prises de position », qui associe au champ un « habitus », « un système de dispositions incorporées » et qui définit « les producteurs du champ littéraire [comme des] agissants et agis, (...) en lutte permanente pour acquérir la plus grande autorité, ce qui les oblige à cet effet à définir des stratégies sans cesse renouvelées. » (Maingueneau, *op.cit.* : 36-37).

Puis, Maingueneau met en évidence les divergences de sa méthode face à la sociologie des champs de Bourdieu. En effet, il remarque que « la sociologie du champ est une branche d'une théorie sociologique qui ne s'appuie pas sur une conception de l'activité discursive (de l'énonciation, du texte, de la relation entre texte et contexte. (...) il y a bien chez Bourdieu des acteurs dans un champ, mais pas de scène d'énonciation. ». De plus, « l'analyse du discours littéraire est une branche de l'analyse du discours, dont elle mobilise en les adaptant les concepts et les méthodes. » (Maingueneau, *op.cit.* : 37 et 39).

Parallèlement, il divise l'espace littéraire sous trois plans. Le premier serait un réseau d'appareils (*cf.* Althusser), comme les médiateurs, les évaluateurs, les canons, etc. Le second consisterait en un champ, un lieu de confrontation et de positionnement entre les agents. Puis, le troisième plan équivaldrait à une archive, ou à une mémoire. Les communautés discursives, de leurs côtés sont de deux types : celles qui gèrent et celles qui produisent le discours. Maingueneau présente aussi le concept de *tribu littéraire* (Maingueneau, *op.cit.* : 75) dont fait partie un écrivain et qui peut être dédoublée en deux groupes selon la filiation ou la tâche commune à accomplir. Il observe, en outre, qu'un écrivain se voit « déchiré » entre le visible et l'invisible. Finalement, Maingueneau défend le fait que le contexte littéraire doit être pris en compte dans une étude littéraire :

Une analyse du discours littéraire est au contraire contrainte d'introduire le tiers de l'Institution, de contester ces unités illusoirement compactes que sont *le* créateur ou *la* société : non pour affaiblir la part de la création au profit des déterminismes sociaux, mais pour rapporter l'œuvre aux territoires,

aux rites, aux rôles qui la rendent possible et qu'elle rend possibles. Au lieu de seulement considérer l'œuvre comme ce qui, selon le mot de Mallarmé, doit 'donner un sens plus pur aux mots de la tribu', c'est aux 'tribus' littéraires qu'on doit aussi s'intéresser. (Maingueneau, *op.cit.* : 77).

Par conséquent, étudier l'œuvre des auteurs du corpus que nous proposons implique l'observation de la sphère médiatique où ils se situent. Nous rejoignons alors les idées et les méthodes défendues lors des journées dédiées aux « discours en contexte »⁴⁴, rencontre organisée par IRIS 4-UNIL⁴⁵ et soutenue par le réseau ESSE⁴⁶ les 17 et 18 mars 2006, à l'Université de Lausanne, où débattirent plusieurs conférenciers tels que Marc Angenot, Dominique Maingueneau ou Alain Viala. Reprenant les mots de Jérôme Meizoz dans l'appel à contribution qu'il a rédigé pour cette rencontre: « Plutôt que d'isoler [des textes de types divers], l'analyse de discours les envisage comme des textes incluant leur contexte, comme des actions socio-discursives (...) situées dans la rumeur du monde également définie comme 'discours social' (Marc Angenot, 1989) » (Meizoz, 2005). Jérôme Meizoz introduit clairement la pertinence de l'approche des textes poursuivie en ces journées dans l'appel à contribution qui les annonce. Il définit en ces termes l'apport de l'analyse de discours appliquée aux études littéraires :

L'analyse interne des discours (...) ou l'analyse des contenus (...) gagnerait à prendre en compte la dimension sociale de la performance discursive, et son impact sur la signification. Ainsi l'approche des 'textes' (...) pourrait s'appuyer sur deux instruments d'analyse (...): **l'analyse du discours** (...); ensuite sur **l'analyse des champs**. (...) Chaque 'discours' étant mobilisé dans un état singulier d'un 'champ' (...), cette seconde notion mérite d'être incluse à l'analyse de discours: (...) la logique du 'champ' peut précontraindre aussi bien le genre, le style que le contenu informationnel d'un discours. (Meizoz, 2005).

⁴⁴ Les actes de ce colloque tenu à l'université de Lausanne, les 17-18 mars 2006, ont été réunis dans la revue *Contexte*, n°1, sep.2006

(<http://contextes.revues.org/index229.html>, page Web visitée le 09/12/2009).

⁴⁵ L'Ecole doctorale IRIS 4 de l'Unil (Université de Lausanne) est un projet de recherches d'enseignements interdisciplinaires en sciences humaines (Nature, sciences et société).

⁴⁶ C'est-à-dire le projet « pour un Espace des Sciences Sociales Européen » (cf. <http://www.espaceesse.org/fr/index.php>, page web visitée le 15/05/2007). « Le projet ESSE se propose d'analyser les conditions de possibilité et de réalisation d'un espace européen de la recherche en sciences sociales et humaines et d'identifier les barrières qui s'opposent à son émergence. (...) Son ambition est de poser les bases épistémologiques d'un véritable comparatisme (...) [grâce à] deux chantiers scientifiquement intégrés: (...) une étude (...) sur(...) la production et la circulation des œuvres littéraires et artistiques en Europe; (...) [et] une étude sur la circulation des idées au sein de l'espace des sciences sociales en Europe» (<http://espaceesse.org/fr/resume.php>, *idem*).

L'ordre littéraire de la fin du XX^{ème} siècle, en ce qui concerne les lettres d'expression française européennes serait-il pré-défini par le contexte médiatique qui l'entoure ? Existe-t-il une corrélation possible entre création littéraire et médiatisation d'un écrivain ? Et si elle existe, comment peut-elle être définie ?

1.6. Synthèse et réflexions

Les perspectives de la sociologie de la littérature et de l'analyse du discours défendent un même concept : le fait que le texte et le contexte sont deux réalités observables et indissociables. Il est vrai, aussi, que le contexte n'est pas immuable historiquement, puisqu'il est dynamique ; la réalité extérieure est en constante mutation. Les procédés de légitimation et les instances de consécration ne sont pas, eux-aussi, statiques. Aujourd'hui, il semble que ce sont les médias qui ont pris le devant de la scène.

De même, la création littéraire est indissociable de l'espace où se situe l'écrivain, lequel, selon Gustave Lanson est un « produit social et une expression sociale » (Lanson, 1904 : 69). Comme nous l'avons vu avec Dominique Maingueneau, il existe une relation constitutive qui entretient l'œuvre littéraire avec la configuration dont elle émerge. Il faut ainsi prendre en compte les *données* d'un roman, d'un récit, celles-ci étant, par définition, les circonstances principales dans lesquelles un auteur bâtit un ouvrage.

C'est cette même idée que partagent d'autres critiques, comme l'historien de la culture Jean-Yves Mollier pour qui le texte littéraire est le produit des contingences d'une époque, ou comme le sociologue de la littérature Jérôme Meizoz qui refuse, également, la dichotomie entre texte et contexte, rejetant la suprématie de l'étude du texte – ce qu'il appelle la « clôture du texte » – et la dissociation ou rupture entre le discours littéraire et la communication sociale. En effet, il existe des liens entre un auteur, son texte, les supports de création et diffusion du fait littéraire et les lecteurs. François Provenzano remarque, à ce propos, que « l'un des coups de force de la démarche de J. Meizoz réside dans la tentative d'allier l'approche formelle des textes littéraires et l'approche sociologique de leurs conditions de production et de circulation. » (Provenzano, 2005: 2).

Par ailleurs, les théories de l'analyse du discours soulignent, elles aussi, l'importance de l'étude des lois du champ et, par conséquent, de l'analyse des différents procédés de légitimation et des instances de consécration littéraires d'un écrivain. Nous suivrons les pistes laissées par Dominique Maingueneau en ce qui concerne l'interrogation sur le mode d'émergence, de circulation et de consommation des œuvres des trois auteurs de notre corpus, qui devra prendre en compte « les groupes qui les produisent et les gèrent » (Maingueneau, 2004 : 53). Nous partageons, en effet, sa conception d'une création littéraire indissociable de l'espace où se trouve inséré un auteur et de « communautés discursives » qui partagent un ensemble de rites et de normes. De même, ses concepts de *scénographie* et d'*embrayage* seront mis en pratique dans notre étude.

En outre, nous avons vu, avec Maingueneau, que l'énonciation littéraire se déroule en quatre phases. Tout d'abord, un écrivain construit le projet de son livre : il s'agit de la phase dénommée *élaboration*, laquelle pourrait être déjà contrainte par les forces médiatiques qui jonglent avec l'auteur. Puis, se suivent les phases de la *rédaction*, de la *pré-diffusion* (que nous appellerons promotion avant parution, et où le travail des attaché(e)s littéraires et l'effort de présences médiatiques de l'auteur lui-même sont fondamentaux), avant d'aboutir à la *publication*. A ces quatre phases énoncées, force nous serait d'ajouter une dernière : la médiatisation de l'énonciation littéraire, laquelle traverserait tout le procédé antérieur...

Nous avons aussi prélevé plusieurs conclusions auxquelles sont arrivées des études sociologiques les plus récentes. La notion de champ littéraire est, comme l'a expliqué Pierre Bourdieu et le résume Paul Dirx, un « **espace des enjeux et des luttes littéraires propres à une collectivité.** (...) Cet espace oriente souterrainement les pratiques (...) de chaque agent qui en fait partie et qui en a incorporé les structures (sous forme d'un 'habitus' littéraire). » (Dirx, 2000b : 353).

Les facteurs de constitution et de changement d'un champ littéraire sont de deux ordres : externe (ainsi, la seconde moitié du XXème siècle assista à l'essor des médias, au désir de révolution et des idéaux de mai 68, etc., ce qui constitua une société de plus en plus médiatique, et influença une mutation du champ littéraire), mais aussi interne, comme les institutions qui légitiment et consacrent les valeurs littéraires (la seconde moitié du XXème siècle, par exemple, est marquée par la multiplication des prix littéraires et leur effet médiatique).

Cet essor des médias est observé par plusieurs analystes, comme le créateur de la médiologie, Régis Debray, qui affirme que la fin du XX^{ème} siècle, en pleine vidéosphère, est attribuée au cycle des médias. La médiologie, nous le rappelons, est l'étude des faits de transmission des idées ; cette nouvelle approche scientifique postule que nous vivons, aujourd'hui, à l'ère de la vidéosphère. L'audiovisuel est le nouveau réseau de diffusion des idées et, comme nous le déduisons, des créations littéraires⁴⁷. Lorsque les pratiques de l'époque « privilégient l'image sur les mots, quand l'iconosphère tend à supplanter la logosphère », comme le traduit Bruno Blanckeman (Blanckeman, 2010 : 264), qu'en est-il de l'affirmation de la puissance créatrice de l'écrit ?

Si le phénomène de la médiatisation des écrivains existe aujourd'hui, il devrait agir comme une contrainte sur l'*ethos* et l'*habitus*⁴⁸ des auteurs contemporains, ce que nous tâcherons de démontrer.

Pour une critique littéraire légitime, nous retiendrons les apports méthodologiques de Pierre Bourdieu qui propose d'observer les instances de production de valeur - comme les académies, les prix littéraires, la presse - et la légitimité que ces instances accordent à un écrivain. Il s'agit d'étudier les institutions, les appareils de légitimation d'une œuvre à une époque donnée. Dans notre cas, s'agissant de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, nous pensons aux tribunes médiatiques, aux prix et à la critique littéraires, aux stratégies du monde de l'édition, car ils opèrent à une époque éminemment médiatique.

De même, nous tiendrons compte de l'idée de *posture d'auteur* défendue par Jérôme Meizoz : il s'agira alors d'observer la *présentation de soi*, la manière d'être de nos trois écrivains et leur *éthos discursif*, leur manière de dire. En d'autres mots, il est aussi pertinent d'étudier l'*image* et le *ton* d'un auteur, en parallèle avec l'analyse de texte. Pour saisir une œuvre, il faut aussi assimiler son contexte, la prise de position de son créateur dans le champ littéraire et les stratégies exploitées afin de s'approprier le pouvoir symbolique. Jérôme Meizoz conseille, d'ailleurs, de prendre en compte le contexte et le champ littéraire qui accompagnent un écrivain afin de comprendre sa posture.

⁴⁷ Lire, à ce propos, Debray, 1991.

⁴⁸ Nous reprenons les notions de Pierre Bourdieu pour lequel un écrivain a aussi son *ethos* (sa manière de dire, sa posture) et son *habitus* (son art de vivre, sa manière globale d'agir). Cette notion d'*ethos* se rapproche, par ailleurs, du concept d'*incorporation* de Dominique Maingueneau et Françoise Berlan qui se réfèrent à la posture et à l'image de soi que l'on donne à autrui.

Ainsi, avec, entre autre, un « œil sociologique », il nous sera permis de comprendre les forces et les pressions sociales auxquelles est soumis un écrivain, sans oublier que toutes les contraintes ne sont pas uniquement sociales (*cf.* la vie personnelle, l'existence individuelle d'un auteur, etc.), comme le souligne Guillaume Bridet (Bridet, 2002). De plus, s'il est vrai qu'il faut prendre en compte les forces qui gravitent, à un moment déterminé, autour d'un auteur, comme les médias, il ne faut pas oublier sa situation géographique et ses prises de position.

Toutefois, comme nous le rappelle Bernard Lahire, il s'agit de ne pas s'éloigner non plus de l'analyse interne de l'œuvre. Jérôme Meizoz reprochait à la sociologie de minimiser les aspects individuels de la création littéraire. En effet, une approche exclusivement sociologique court le risque de ne pas étudier, par exemple, le style d'un auteur, facteur essentiel de création. Comme nous l'avons déjà indiqué, il faut, selon les indications de Meizoz, incorporer les prises de position personnelles de chaque auteur (le choix du genre, du style, des thèmes, etc.) dans l'analyse de sa production, tout en essayant d'y relever les marques de la sphère sociale où habite l'écrivain.

Quant à la reconnaissance effective d'un écrivain, il existe, il est vrai, une multitude d'instances de consécration, comme les prix littéraires, qui sont aussi une forte instance de promotion du succès commercial d'un écrivain. Ils furent examinés, notamment, par Nathalie Heinich, laquelle nous soumet, nous l'avons vu, quatre cercles de reconnaissance : le grand public, les amateurs, les spécialistes et les pairs. Ce que nous proposons, à cet égard, est de voir si nous pouvons inclure les médias dans les instances de consécration littéraire de notre époque.

Aujourd'hui, un écrivain se doit d'être vu et entendu avant d'être lu. En effet, la médiatisation des écrivains est un phénomène du champ littéraire contemporain, comme nous l'avons déjà pressenti et tel que nous l'observerons plus loin. Ajoutés aux producteurs littéraires et à l'enseignement, les médias sont, au demeurant, un lieu d'observation du fait littéraire, souligné par Alain Viala et Denis Saint-Jacques. Les médias s'imposent dans les circuits de promotion, de diffusion et de distribution des livres, cherchant, souvent, à accomplir un objectif économique.

La plupart des études de sociologie littéraire et de l'analyse du discours établissent le fait que la République Mondiale des Lettres contemporaine est contaminée par le champ économique et que nous vivons une époque de l'industrialisation du livre. La production

littéraire est conditionnée, entre autre, par les pressions du champ littéraire, lui-même soumis aux champs médiatique et économique, et par l'*habitus* des producteurs (l'*habitus* ne serait-il pas aussi manipulé par les médias ?).

La société contemporaine, aux prises des médias, donne naissance à la figure médiatique de l'écrivain et à sa « starisation », comme l'affirme Régis Debray. Inséré dans une société médiatisée, l'écrivain doit se munir des techniques de celle-ci, afin de jouer un nouveau rôle : être promoteur, médiateur de son œuvre auprès de son public (sera-t-il, d'ailleurs un public-lecteur ? Ne devient-il pas un public-voyeur ?). De ce fait, la seconde moitié du XX^{ème} siècle, époque du marketing et du médiatisme, fit naître une nouvelle performance de l'écrivain : être médiatique ou, mieux encore, télégénique !

Si nous voulons aller plus loin, nous pourrions observer que l'écrivain peut aussi être formé par son public, moulé par une époque, avec ses contraintes historiques, comme c'est le cas des médias pour la fin du XX^{ème} siècle. Influencé, un écrivain écrit-il ce que l'on attend de lui ? N'écrira-t-il plus comme il le veut, mais d'après ce que son lectorat attend de lui⁴⁹ ? Alain Viala soulevait déjà cette question, en 1993, en affirmant que si tout lecteur ou critique :

fait son escompte, consciemment ou non, selon ce qu'il a comme image ou idée du genre, de l'auteur, du sujet (...) [tout écrivain] de son côté fait son escompte selon les images, idées, fantasmes qu'il a de ses lecteurs possibles, du genre, de lui-même, de l'image qu'il pense être la sienne et de celle qu'il a le désir de donner (ou plus exactement d'avoir, car il ne fait que solliciter du public la construction d'une image de lui-même, que lui peut proposer, mais que seul le public validera le cas échéant). (Viala, 1993 : 192).

Cet état de fait est aussi observé, d'ailleurs, par Guillaume Bridet, lorsqu'il se questionne :

Comment un écrivain peut passer d'un sentiment subjectif de liberté à l'engendrement d'une œuvre ne répondant pas aux attentes commerciales du marché littéraire et témoignant donc d'une liberté bien réelle par rapport à ces attentes (...) ? Un auteur obéissant à des impératifs commerciaux ne peut-il être, lui aussi, animé par un 'investissement sans partage' et éprouver cette même 'liberté subjective' ? (Bridet, 2002 : 123).

⁴⁹ Rappelons à cet effet la notion de « horizon d'attente » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 363).

Dans ce premier chapitre, nous avons laissé en suspens plusieurs questions que nous reproduisons ici et à la plupart desquelles nous tâcherons de répondre : le rôle des médias d'aujourd'hui peut-il être comparé, en termes de diffusion d'auteurs et de leur œuvre, à celui que remplissaient les académies du XVII^{ème} siècle ? Le champ littéraire défini par Pierre Bourdieu est français ; les productions littéraires belge et suisse d'expression française constituent-elles des productions périphériques, soumises au *lutétiotropisme* de Francillon ou s'affirment-elles en tant que champs littéraires distincts⁵⁰ ? Passer à la télévision, être une figure médiatique, faire de la promotion serait-il devenu un nouvel *habitus* du champ littéraire contemporain ? Un écrivain peut-il se libérer de ces avances que sont les conditions d'émergence de ses œuvres, comme les forces médiatiques ? La médiatisation est-elle un agent facilitateur ou, au contraire, prohibitif, du parcours de reconnaissance de l'écrivain décrit par Nathalie Heinich et qui aboutit à la reconnaissance de ses pairs ? Quels sont les forces, les agents et les mécanismes qui consacrent un écrivain situé dans un espace fortement médiatisé ?

Questions auxquelles nous ajouterons le défi de Jérôme Meizoz : « quel lien peut-on dessiner entre les conditions de production de l'œuvre et celle-ci ? » (Meizoz, 2004 : 132). Subséquemment, si un écrivain et sa production littéraire sont marqués par le contexte social où vit l'auteur et si la société européenne de la fin du XX^{ème} siècle est fortement marquée par les médias, quel type de relation existe-il entre la médiatisation et la création littéraire contemporaines ? En d'autres termes, l'ordre littéraire serait-il, lui aussi, pré-défini par le contexte médiatique qui l'entoure ? Existe-t-il une corrélation possible entre création littéraire et médiatisation d'un écrivain ? Et si elle existe, comment peut-elle se définir ?

Dès lors, notre étude partira de cette hypothèse : les particularités de la mémoire culturelle et littéraire où s'inscrivent les littératures d'expression française contemporaine, accompagnées, en outre, des forces du champ médiatique de notre société actuelle, influenceraient ou auraient un effet sur les options d'écriture des écrivains, leur choix des contenus thématiques, du style, du genre littéraire et des supports formels de publication. De ce fait, nous nous proposons d'étudier en quelle mesure la création d'un écrivain peut être conditionnée par les forces médiatiques qui gravitent aujourd'hui autour de lui par le

⁵⁰ Pour répondre à cette question, nous devons comparer les conditions de production et de réception des textes.

biais d'une approche comparatiste de trois écrivains paradigmatiques du phénomène de la médiatisation, provenant de champs littéraires et culturels géographiquement distincts : le Français Michel Houellebecq, la Belge Amélie Nothomb et le Suisse romand Jacques Chessex.

Si « la question du contexte est cruciale pour la compréhension des œuvres » (Aron et Viala, 2006 : 100), il est nécessaire de prendre en compte le paysage qui accompagne la vie littéraire de la fin du XXème siècle, dont l'un des traits caractéristiques est la médiatisation des écrivains. Avant d'aborder notre corpus d'auteurs, nous nous attarderons, tout d'abord, à relever la présence d'éléments attestant l'existence actuelle du phénomène de la médiatisation des écrivains. Nous commencerons par en identifier les balises historiques et les manifestations, avant d'analyser les diverses instances en cause. Notre recherche se nourrira de visions critiques les plus actuelles sur le phénomène en étude, afin d'en relever les aspects les plus importants.

« Une légitimité nouvelle du livre et de l'écrivain est fondée sur les impératifs de la publicité, du spectacle médiatique et de la visibilité des auteurs »
(Ducas-Spaës, Sylvie, 2003 : 49)

« Pour que l'embrouillamini soit parfait, la littérature et les médias font assez bon ménage (...). Même la télévision, (...) accusée d'illettrisme, (...) sait accueillir l'écrivain dont elle reconnaît et glorifie le talent. A condition bien-sûr que la parole de l'écrivain dure le temps d'un clip, que le littéraire se colle sur le visage, la 'gueule' que son livre suppose (...), qu'il mette un peu d'humour dans sa désespérance, (...) de la conviction dans ses hésitations et de la sincérité dans ses défauts d'élocution ! Mais en contrepartie, l'auteur médiatisé qui a gagné des lecteurs se doit de légitimer avec docilité le médiateur, en lui garantissant la pérennité de son émission. »
(Evrard, Franck, 1995 : 2)

2. Vues d'ensemble : origines, fonctionnements, effets

2.1. Balises historiques

Alors qu'ils ne cherchaient, auparavant, qu'un pouvoir symbolique, le livre et l'écrivain détiennent, aujourd'hui, un pouvoir commercial promu par des agents médiatiques⁵¹. L'infiltration des médias dans le monde littéraire est un phénomène acquis, comme le témoigne le sociologue des médias, Rémy Rieffel : « le centre de gravité des pratiques culturelles s'est déplacé [durant le dernier quart du XXème siècle] vers le pôle audiovisuel » (Rieffel, 2005 : 355). Il note aussi une « synergie de plus en plus marquée entre les industries de la culture, le secteur de la publicité et le monde des médias. » (*Idem* : 320). L'entrée dans l'ère médiatique a inauguré de nouvelles stratégies de visibilité. Ce

⁵¹ Pour Tzvetan Todorov, par exemple, le pouvoir «symbolique» de la littérature est celui d'élargir notre univers, en incitant le lecteur à imaginer d'autres façons de concevoir et d'organiser notre monde. La littérature a une capacité d'*interaction* entre les hommes et d'enrichissement du monde, par le sens et le beau qu'elle produit. Alain Nadaud, lui, défendait que la littérature «constitue un foyer de résistance d'autant plus dangereux que son ironie ou son esprit critique, et sans avoir l'air de rien, peuvent saper les bases du consensus social.» (Nadaud, 1997 : 101). Bourdieu, de son côté, parlait de «capital symbolique», i.e., le prestige, la renommée, la réputation. De notre point de vue, aujourd'hui, le livre tend à se désacraliser, car de plus en plus dépendant des lois du marché...

phénomène est déjà relevé, par exemple, par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala :

Les médias se sont développés en relation constante avec la littérature, y compris les œuvres les plus classiques, en permettant leur diffusion, mais aussi des adaptations et, en un mot, leur vulgarisation. Mais ils produisent aussi leurs genres propres, dont le feuilleton, d'abord en roman-feuilleton puis sous forme radiophonique et télévisuelle, est le plus répandu. Dans la mesure où les médias modernes constituent les pièces maîtresses du marché de la culture élargie, la littérature restreinte cherche à s'en démarquer. (...) Cette opposition est au principe de la division du champ culturel et elle perdure. Cependant les médias audio-visuels ont aussi leur sphère restreinte, donnant des œuvres exigeantes et diffusant la culture de recherche : chaînes culturelles de radio et de télévision, cinéma d'art et d'essai. (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 363).

Le champ littéraire français n'est pas, comme nous l'avons déjà montré, immuable, puisqu'il est lui-même façonné par des variables historiques et sociales. Ainsi, à la fin du XIX^{ème} siècle, dans les années 1880, le champ se caractérisait par deux types d'opposition : une première entre l'art et l'argent, (conflit du pouvoir) et une seconde, entre l'art « pur » – c'est-à-dire la poésie – et l'art commercial – ou le théâtre. Cette dichotomie de la production littéraire est aussi observée par Julien Gracq, dans son article « Pourquoi la littérature respire mal » où nous pouvons lire :

Il existe sans doute à chaque époque deux littératures simultanées - mais ce sont des littératures qu'on peut appeler sans hésiter la haute et la basse littérature: une littérature de créateurs et une littérature de monnayeurs (...). Ce qui est nouveau depuis plus d'un siècle, c'est l'existence simultanée de deux littératures de qualité -disons d'un côté une littérature de *rupture* (...)- et de l'autre une littérature de tradition ou de continuité. (...) Or, dans cette coexistence qui se prolonge, une règle est violée: la règle historique qui veut que l'apparition de la première annonce à bref délai la mort de la seconde. (Gracq, 1961 :77-78).

Gracq réfute, par la même occasion, la règle fondamentale de l'histoire littéraire : le principe d'évolution chronologique de la littérature, dans le sens de perfectionnement.

Michael Einfalt et Joseph Jurt (Einfalt, M. et Jurt, J., (dir.), 2002) parlent, d'un autre côté, de la bohème fin de siècle, observant déjà une coïncidence entre l'autonomisation et la commercialisation du champ littéraire (ce qu'ils appellent le « *fumisme* »), faisant aussi référence aux Hydropathes, au cabaret Le Chat Noir et à

l'écrivain humoriste Alphonse Allais. Selon eux, le courant littéraire néo-catholique de fin de siècle cherchait à concilier autonomie littéraire, engagement religieux et visée économique.

De plus, selon ces mêmes critiques, la fin du XIX^{ème} siècle donna lieu à une transformation de fond du lectorat : l'espace littéraire commence à être démocratisé, ce qui explique et s'explique, par exemple, avec l'apparition des Bibliothèques de Gare de Louis Hachette⁵². Par voie de conséquence, la production littéraire se divise entre *grande* et *petite* littérature, i.e., une littérature liée au médium-livre (et médium-revue) contre une littérature liée à la presse à grand tirage, ou, encore, une scission entre littérature réservée à une élite culturelle et une littérature destinée au marché, comme le défendit Pierre Bourdieu.

Si nous entreprenions une lecture diachronique du champ littéraire, nous parviendrions à la conclusion apposée par Pascale Casanova, selon laquelle « La structure de l'espace littéraire mondial actuel [fin du XX^{ème} siècle] est (...) plus complexe que celle qui a été décrite pour le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle. (Casanova, 1999 : 234). Selon cette critique,

Il faut ajouter l'apparition et la consolidation (...) d'un pôle commercial de plus en plus puissant qui, avec la transformation des structures commerciales et des stratégies des maisons d'édition, bouleverse non seulement les structures de distribution, mais aussi les choix des livres et même leur contenu. (...) Le best-seller (...) est conforme par son sujet (...) et par sa forme (...) aux attentes et aux exigences du succès commercial. (*Ibidem*).

Elle ajoute, plus loin, que, des années 1920 à aujourd'hui, « on est passé de l'internationalisme à l'import-export commercial » (*Idem* : 237), décrivant ainsi le monde littéraire qui s'industrialise de plus en plus. Du pouvoir symbolique de la littérature, nous sommes passés à un pouvoir commercial, situation résumée par le journaliste Guy Konopnicki en ces termes : « Le règne de la marchandise s'impose après deux siècles et plus d'apothéose littéraire. » (Konopnicki, 2004 : 85) ou, encore, par Jean-Yves Mollier : « On est passé d'une logique de la demande à une logique de l'offre (ce qui est le cas aujourd'hui pour le marché du livre). » (Mollier, 2000 : 2). Cette considération est partagée, de même, par Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré qui questionnent

⁵² Nous reviendrons plus loin à ce phénomène éditorial qu'est le livre de *poche* dans le chapitre 2.3.1.2. *Le livre de poche*.

l'effet de cette transformation de la production littéraire sur la qualité culturelle du livre : « L'industrie du livre (...) permet la multiplication et la variété des imprimés destinés à un public de plus en plus large, en même temps le livre devenu produit -marchandise ne va-t-il pas transformer la lecture en un acte de consommation de moins en moins culturelle ? » (Horellou-Lafarge et Segré, 2003 : 5). Nous pouvons, à ce sujet, ajouter l'observation de Nathalie Heinich : « On est sorti de la simple consommation, engageant le plaisir, le confort ou l'intérêt privé d'individus échangeant des biens sur un marché, à l'appréciation, engageant des positions sur des échelles de valeurs partagées, argumentées, étendues dans l'espace et dans le temps, bref généralisées. » (Heinich, 2000 : 228).

Sous l'emprise des contraintes économiques de la logique marchande et commerciale, l'industrialisation du système éditorial débute dans les années 1850/1860, d'après Jean-Yves Mollier (Mollier, 2000). Rémy Rieffel (Rieffel, 2005) parle encore d'une « industrialisation culturelle », selon la formule de Theodoro Adorno et Max Horkheimer, lesquels dénonçaient, en 1947, l'alliance des industries culturelles, de la publicité et des médias (Adorno et Horkheimer, 1983). En outre, comme nous l'explique Frédéric Barbier (Barbier, 2006), le XXème siècle fut l'époque de plusieurs innovations et miniaturisations technologiques qui surgirent en deux vagues. La première, après la I Guerre Mondiale, fit surgir des inventions comme la télévision en 1923 ; la seconde, avec la II Guerre Mondiale, favorisa, par exemple, les techniques de radiodiffusion. Puis, les années après-guerre donnèrent lieu à une suite de miniaturisations, telles que le transistor, le micro-processeur en 1971 et le micro-ordinateur en 1973. Depuis les années 1980, nous assistons à une troisième vague: la société en ligne avec Internet.

Nous retiendrons aussi le survol historique de la vie littéraire élaboré par Germaine Brée et Édouard Morot-Sir, où la place du phénomène de la médiatisation est relevée :

A partir de 1920 la vie littéraire délaisse salons et cafés, au profit des grandes maisons d'édition, des revues et des collections qu'elles financent ainsi que des prix de plus en plus nombreux (...). Et vers les années soixante, un nouvel élément entre en jeu avec l'apparition à une échelle de masse de la télévision et le grand retentissement que connaissent les émissions littéraires. (Brée et Morot-Sir, 1984 : 37).

L'impact des médias sur la littérature n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, un phénomène qui prit naissance au XXème siècle. En effet, Roger Laufer observe

déjà l'effet des contraintes médiatiques au XIX^{ème} siècle, avec, pour citer un exemple, l'utilisation de la presse par Lamartine, Mallarmé ou Edgar Poe: « le premier impact [des médias] se fait paradoxalement sentir au moment même où la littérature pleinement typographique se constitue au XIX^{ème} siècle avec le reflux de la communication orale. » (Laufer, 1978: 8). Cet auteur ajoute :

A la conception 'artisanale', élitiste ou sectorielle de l'éditeur (les grands fondateurs furent des hommes d'affaires avisés, tels Grasset, Denoël et les frères Gallimard) s'est opposée, dès le XIX^{ème} siècle, la vision industrielle de pionniers et de brasseurs d'affaires (Hachette avec la *Bibliothèque des chemins de fer*, les messageries, Larousse et les dictionnaires). (...) D'un côté, le livre se rapproche de la presse: il serre l'évènement et accepte de disparaître avec lui. (...) L'apparence de continuité simple des générations littéraires, la conception d'un ordre linéaire strict ont été ébranlées par les media et par la publication concurrentielle anarchique et relativement bon marché des livres de poche. (Laufer, *op.cit.*: 32)⁵³.

De même, nous partageons l'opinion de Guy Konopnicki, selon laquelle le XIX^{ème} siècle serait l'époque où surgit l'apport commercial dans la sphère littéraire, engendrant plusieurs instances promotionnelles telles que les agents médiatiques qui, à la longue, augmentèrent leur champ et pouvoir d'action :

Balzac n'a vu que la naissance de l'imprimerie industrielle et de la librairie commerciale (...), la scène d'un grand théâtre parisien ou quelques colonnes dans un journal imprimé! Peu de choses en regard des émissions de télévision et des couvertures de magazines convoitées aujourd'hui par les auteurs et, surtout, les éditeurs. Rien n'a changé depuis Balzac, sinon la taille des entreprises qui règnent sur le marché du livre. (Konopnicki, 2004 : 43).

La prise en compte, de la part de la critique littéraire et des lecteurs, de la vie personnelle et sociale d'un écrivain, de sa biographie, remonterait, en outre, selon l'observation de Jean-Claude Bonnet, au XVIII^{ème} siècle :

À partir de 1750 se met en place le fameux dispositif de 'l'homme et l'œuvre' qui, surtout après Sainte-Beuve, s'imposera comme le principe de la méthode biographique et de l'histoire littéraire.

⁵³ A propos des stratégies adoptées par Denoël, éditeur de nationalité belge, lire Boschetti, 1986 : 520).

Les hommes de lettres du XVIII^{ème} siècle assistent les premiers à cette prolifération des commentaires sur leur personne et à la multiplication de leur image publique. (Bonnet, 1985 : 262).

Par ailleurs, la circulation et promotion de l'image/portrait d'un écrivain n'est pas, non plus, une forme de promotion créée dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. En effet, selon Jean-François Louette (Louette, 2003 : 7), elle remonte au début de la photographie. Elle daterait même du XVI^{ème} siècle, puisque comme nous le signale Hervé Micolet, « Ronsard le premier fit représenter son portrait coiffé de lauriers en frontispice d'un de ses ouvrages. » (Micolet, 2003: 145). Néanmoins, comme d'aucuns pourront le remarquer, l'objectif était différent ; en effet, Ronsard cherchait à être identifié comme faisant partie d'un groupe, le Cercle des Poètes. D'où l'adoption du portrait officiel, symboliquement couronné de lauriers. Aujourd'hui, les portraits des écrivains cherchent plutôt à montrer leur individualité, leur singularité, et leur image est travaillée afin de se démarquer des autres. Ce qui montre une grande évolution de la question de la médiatisation de l'écrivain, du XVI^{ème} siècle à nos jours.

La recherche que nous avons effectuée nous permet de soutenir qu'en France, les années 1950/1960⁵⁴ ont donné plus d'ampleur et de vigueur à la médiatisation des écrivains⁵⁵. Quant à la Belgique et à la Suisse, l'exposition médiatique de leurs auteurs doit passer par Paris, ce que Roger appelle la contrainte du *lutétiotropisme* (Francillon, 1998b : 28), situation sur laquelle nous nous attarderons dans les deux autres parties de notre thèse.

La seconde moitié du XX^{ème} siècle a assisté à la modification du public lecteur et à l'effet des médias qui, dès les années cinquante, comme l'affirme Régis Debray furent marqués par une évolution technique (Debray, 1991 : 69). Ce qui lui permet d'observer que « c'est la première fois dans l'histoire que le temps court d'une génération coïncide avec un changement de médiasphère. (...) La charnière a grincé entre 1960 et 1980. » (Debray, 1992 : 343). Nous sommes aussi arrivés à cette conclusion en prenant compte des

⁵⁴ Notons aussi que Philippe Schuwer data des années 1950/1960 les « premières concentrations en rafales (...) des bouleversements stratégiques [du monde éditorial] qui devaient marquer les décennies soixante-dix/quatre-vingt-dix. » (Schuwer, 1997 : 425).

⁵⁵ Ajoutons ici les observations de Jérôme Meizoz qui soulignent « un nouvel état du champ littéraire contemporain : la médiatisation des auteurs » (Meizoz, 2004 : 202-203) ou celles de Fabrice Thumerel qui parle d'une « restructuration du champ littéraire dans les années 80 » (Thumerel, 2002 :138).

conclusions d' Anna Boschetti, chercheur en sciences sociales à l'ESSE⁵⁶, que nous transcrivons :

Si le public (...) connaît au cours de cette période [années 1950/60] une vigoureuse expansion, il est aussi de plus en plus diversifié, par l'origine sociale et la formation, et moins souvent pourvu de dispositions à la lecture transmises par le milieu familial. Il faut le conquérir. Il faut aussi disputer sa faveur à la presse, au cinéma, à la radio, qui, s'ils sont d'indispensables supports publicitaires pour l'édition et des sources de revenu pour les auteurs, représentent aussi des concurrents redoutables. (Boschetti, 1986: 481).

Si la littérature se dégage des instances traditionnelles et rencontre un nouveau public, c'est surtout grâce à la médiation de la presse, comme le voient bien les journalistes littéraires. (...) L'accès à la publication se démocratise, s'ouvre à des auteurs qui dans l'état antérieur du champ en auraient été exclus, et les carrières deviennent plus rapides. (*Idem* : 491).

[Le pouvoir de la presse] exprime les choix et les intérêts d'une catégorie intellectuelle dont la principale source d'autorité est l'influence qu'elle est censée exercer sur le public. Ainsi cette emprise croissante de la presse sur la littérature tend, en fait, à devenir un contre-pouvoir, capable d'imposer ses propres catégories de jugement aux écrivains eux-mêmes. (*Idem* : 492).

La même spécialiste souligne les corrélations qui commencent à poindre, au milieu du XX^{ème} siècle, entre le monde de la littérature et celui des médias, notamment en ce qui concerne le septième art, la radio et la presse. En effet, l'union entre le cinéma et la littérature fut marquée par des collections comme *Cinario* – où l'on trouvait des scénarios élaborés par des écrivains renommés – , *Cinéma romanesque* – c'est-à-dire des livres écrits à partir de films à succès – ou encore par la création, en 1936, de la société *Synops*, chargée de l'adaptation au cinéma d'œuvres éditées par Gallimard. Quant à la radio, Anna Boschetti nous rappelle la diffusion à la radio, à partir de 1938, de l'émission hebdomadaire *Le Quart d'Heure de la « NRF »*. Enfin, elle ajoute que « De tous les moyens de diffusion, la presse reste, de loin, le plus exploité, le plus naturel. » (Boschetti, *op.cit.* : 503), donnant l'exemple paradigmatique du journal hebdomadaire de Gallimard, *Les Nouvelles Littéraires*.

Le XX^{ème} siècle fut aussi l'époque de la concentration des maisons d'éditions en deux temps, selon l'étude de Jean-Yves Mollier (Mollier, 2000). Dans les années 1950/60,

⁵⁶ Projet « pour un Espace des Sciences Sociales Européen » (cf. <http://www.espaceesse.org/fr/index.php>, page web visitée le 15/05/2007).

Hachette reprend Grasset, Fayard et Stock ; Gallimard reprend la maison Denoël ; tandis que les Presses de la Cité reprennent Plon, Julliard et Perrin. La seconde concentration s'effectue dans les années 1980/90, donnant naissance à deux groupes géants - Hachette Livre et Vivendi Universal Publishing (le groupe de la Cité) – et à quatre entreprises moyennes : Flammarion (fondée en 1875), Albin Michel (1902), Gallimard (1919) et Le Seuil (1935).

Nous retrouvons la référence au phénomène de massification des lecteurs et de l'emprise des médias, dans une autre étude dirigée sur l'ancien programme littéraire télévisé que fut « Lecture pour tous ». L'auteure, Sophie de Closets, situe le début du phénomène à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle:

La promotion du livre à la télévision renforce l'importance de l'image et permet de court-circuiter plus facilement le chemin classique qui menait jusqu'alors à la reconnaissance littéraire. Ainsi l'édition et la promotion du livre basculent-elles dans la consommation de masse au cours des années cinquante et soixante. (Closets, 2004 : 117)⁵⁷.

Ce qui confirme la précision de Julien Gracq qui affirmait déjà, en 1961, qu' « En vingt-cinq ans (...), nous sommes passés de l'époque où les révolutions étaient faites par les passions de masses à celle où elles sont réglées au-dessus de leurs têtes, de leur propre aveu, par d'inaccessibles 'cercles dirigeants'. » (Gracq, 1961 : 38), faisant référence, on s'en doute, aux machinations des maisons d'éditeurs et aux contraintes des médias.

De surcroît, à mi-chemin du XX^{ème} siècle, plusieurs instances qui vont aider à la médiatisation d'un auteur sont apparues. Citons, en matière d'exemples, le fait qu' en 1953, la télévision française lance l'émission *Lectures pour Tous* – émission qui va acheminer et rapprocher des auteurs auprès d'un grand nombre de foyers, même les plus populaires, selon une idéologie de culture de (et pour) la masse. La même année, le 9 février 1953, la maison d'édition Hachette propose, pour la première fois, son format « *Livre de Poche* »⁵⁸. Flammarion lance, en 1958, sa collection *J'ai Lu* ; quatre ans plus tard, les Presses de la Cité éditent les *Presses Pocket*, tandis que Plon propose sa version

⁵⁷ Nous ne pouvons pas oublier, comme nous le rappelle d'ailleurs l'auteure, que la fin des années 1960 fut le théâtre de la grande médiatisation du Nouveau Roman, né en France.

⁵⁸ Le premier roman publié en *poche* par Hachette fut *Koenigsmark*, de Pierre Benoît, roman paru en 1918.

plus élitiste, le *10/18*. Le succès est tel que, le 27 janvier 1963, le Syndicat des Librairies de Paris proclame une « Journée du livre de *poche* ».

Le format de *poche* est une véritable révolution⁵⁹ dans le champ littéraire; nouveau circuit de promotion du livre et de l'auteur, le *poche* démocratise la littérature et modifie les tactiques et les plans mercatiques:

Le livre doit se faire remarquer. (...) La stratégie (...) est la réédition d'œuvres célèbres (...). La couverture est déjà en elle-même une petite affiche publicitaire qui donne au livre un premier pouvoir de séduction. La diffusion large de cette collection, mise également en place dans les kiosques de gare, est déjà une nouveauté, [tout comme] (...) le prix et la visibilité. (Lane et Slama, 1998: 597).

L'édition de *Poche* est véritablement un virage dans l'histoire de l'édition et de la promotion du livre, dont l'avatar majeur fut de démocratiser la littérature et populariser les écrivains qui deviennent accessibles à tous.

Mentionnons, à cet égard, d'autres instances de médiatisation apparues à la même époque. En 1964, le public français a droit à sa seconde chaîne de télévision nationale. Notons aussi que l'introduction de la publicité à la télévision date de 1968⁶⁰. Par ailleurs, contrariant le déclin des revues littéraires de la fin des années 1960, en octobre 1975, paraît le premier numéro de la revue « *Lire* », un magazine composé d'extraits de livres (ce qui fait de cette revue un autre circuit de promotion littéraire). Quatre années plus tard, en mars 1979, les Editions Promodis, éditeur du *Bulletin du livre*, et le Cercle de la Librairie, éditeur de la *Bibliographie de France*, s'associent pour créer une nouvelle société, les Editions professionnelles du livre, qui vont publier, à partir de septembre, deux revues promotionnelles, *Livres Hebdo* et *Livres de France*, substituant les deux publications antérieures. Le 4 septembre 1979, le premier *Livres Hebdo* est lancé sur le marché.

L'ouvrage collectif *Le XXème siècle en littérature* (Darcos, 1989) présente, pareillement, un changement du champ littéraire, daté des années 1960, provoqué par la démocratisation de l'enseignement qui eut, pour conséquence, l'élargissement du public-

⁵⁹ Remarquons, cependant, qu' Yvonne Johannot (Johannot, 1978), qui admet l'idée de culture de *poche* issue des années 1960, met en question cette idée de révolution culturelle, ou de phénomène culturel, puisqu' économiquement, pour cette auteure, il ne s'agit ni d'une innovation ni d'une révolution.

⁶⁰ Le 1^{er} octobre 1968, la chaîne de Régilait inaugura les premiers spots publicitaires à la télévision, sur la première chaîne. La publicité fut introduite sur la deuxième chaîne en janvier 1971.

lecteur et l'augmentation des tirages. La production du livre devient commerciale et à grande échelle, ce qui est une caractéristique des sociétés de consommation. Il est donc logique que, le 13 mai 1974, soit créée la première FNAC, rue de Rennes, à Paris, un espace de 6000 m², où 1310 m² sont réservés à quinze « librairies spécialisées », offrant environ 70 000 titres à ses débuts et 200 000 volumes. (Cf. Johannot, 1978 : 112). La Fnac est, depuis juillet 1994, une filiale du groupe Pinault-Printemps-Redoute (la dénomination sociale de cette entreprise est devenue simplement PPR en 2005⁶¹). Selon l'enquête de Frédéric Barbier (Barbier, 2006 : 312), elle possédait, en 2005, soixante-huit magasins en France et sa présence à l'étranger s'accroît (le Portugal en compte déjà dix-huit en 2010). Ce type de grande surface spécialisée dans les médias est imité par *Virgin*, créée en 1989, puis reprise par Hachette Distribution Service (HDS) en 2001. HDS (aujourd'hui Lagardère Services⁶²) détient aussi les kiosques et boutiques de gare et aéroport Relay (ancien Relais H) et son réseau d'action est très vaste, comme le site alapage.com, la librairie en ligne de Wanadoo.

Apparaissent alors les nouveaux médiateurs du livre que sont les médias et le métier d'écrivain n'est plus le même :

L'écrivain est donc obligé de collaborer étroitement avec ceux qui l'éditent et qui assurent sa promotion. (...) En se mêlant de plus en plus au monde des médias, l'écrivain doit sans cesse jouer, plaquer, s'expliquer. (...) [Les écrivains] vivent [aussi] de ce qui est 'autour' de la littérature: traductions, adaptations, émissions de radio ou de télévision, lectures, critiques, journalisme, politique, etc. Aussi doivent-ils être parisiens⁶³, le plus souvent. (...) Les gens de lettres ont profondément changé de statut social, et les œuvres évoluent pour satisfaire un lecteur moins exigeant mais plus dévorant. (Darcos et al, 1989 : 16).

L'article « La promotion du livre » élaboré par Philippe Lane et Marie-Gabrielle Slama (Lane et Slama, 1998) enrichit nos recherches. Ces deux auteurs estiment que la promotion du livre a évolué, depuis 1945, en trois étapes : de 1945 à 1960, époque de diversification, notamment en ce qui concerne les formes de promotion ; de 1970 à 1980,

⁶¹ Voir le site officiel <http://www.ppr.com/>, page web consultée le 25/05/2011.

⁶² Pour plus d'informations, visiter le site officiel de la compagnie <http://www.lagardere-services.fr/index.php?language=fr>, page web consultée le 25/05/2011. Lire, aussi, Barbier, 2006 : 312.

⁶³ Nous dédierons un chapitre à propos de cette « obligation » que Roger Francillon appelle *lutétiotropisme*, dans la dernière partie de notre thèse.

période de l'essor des médias ; enfin, depuis 1980, la promotion entame un autre cycle, marqué par la rationalisation de la promotion.

Arrêtons-nous, tout d'abord, à cette première étape qui se déroula de 1945 à 1960. A cette époque, où « Il n'y a alors ni analyse de marché, ni recherches organisées de nouveaux marchés » (Lane et Slama, 1998: 596), et où « L'évolution de la promotion tient plus (...) à l'évolution des modes de commercialisation eux-mêmes qu'à celles des livres et de leur contenu » (Lane et Slama, *op.cit.*: 603), la presse influence déjà les ventes des ouvrages littéraires :

La promotion des ouvrages littéraires s'appuie (...) sur une presse quotidienne et hebdomadaire très lue (...). Les critiques littéraires du *Figaro*, du *Monde* ou de *Combat* sont suivies, et celles des hebdomadaires - *Les Nouvelles littéraires*, *Les lettres françaises*, ou *Carrefour* - ont un réel effet stimulant sur les ventes. Les revues ont aussi un fort pouvoir d'influence, notamment *Les Temps Modernes*, *Le Mercure de France*, *La Table Ronde*, *Europe*, *La Revue des Deux Mondes* ou *La revue de Paris*. (Lane et Slama, *op.cit.*: 595).

C'est à cette occasion qu'apparaît la figure de l'attaché(e) de presse, dont le rôle promotionnel est inégalable. A propos de cette profession en plein essor, nous pouvons lire que

Séduire la presse pour mieux atteindre le public devient alors une forme très organisée de promotion. (...) Ce métier plutôt féminin [a] son objectif unique: 'décrocher' un article ou une émission du critique le plus suivi. Et le plus vite possible, son éditeur l'exige: quand le livre sort, la presse doit en parler dans les huit jours. (Lane et Slama, *op.cit.* : 608-609).

Parallèlement, la promotion du livre se sert de nouvelles stratégies et de stratagèmes innovateurs, tels que d'autres formes de divulgation et de supports promotionnels: les encarts publicitaires, l'incidence du bouche à oreille, le libraire qui « fait son autorité » (Lane et Slama, *op.cit.* : 596), les collections de *poche*, les modules de présentation (le tourniquet), les catalogues semestriels, les signets ou des sacs en plastique personnalisés, etc. . Selon les auteurs de l'article, en 1963, la P.L.V. (Publicité sur le Lieu de Vente) prouve déjà son efficacité: les livres présentés sur les tourniquets enregistrent des ventes de 15 à 20% supérieures à ceux placés dans les rayons. En décembre 1967, apparaissent aussi les premiers « jukebox » littéraires qui permettent d'entendre la voix de

l'auteur parler de son livre. Puis, dans les années 1970, les maisons d'édition organisent des voyages de presse dans les lieux décrits dans les œuvres d'un écrivain. Par ailleurs, même les différentes formes de distribution alors d'usage, comme la vente par courtage, c'est-à-dire, porte à porte, ou par fascicules, dans la presse, voient les médias les substituer, notamment les radios commerciales qui font la publicité de plusieurs livres.

L'association de la littérature aux médias, notamment en ce qui concerne les opérations promotionnelles, et la *starisation* des écrivains forment leurs premières esquisses, comme l'affirment Lane et Slama :

Dans les années cinquante, les prémices de ce que sera la promotion sur le lieu de vente apparaissent déjà; des éditeurs tels que Plon, Stock, Gallimard ou Albin Michel publient des petits bulletins d'information envoyés aux libraires et destinés au public. (...) Bernard. Grasset (...) lance des auteurs comme on lance des 'vedettes'. (...) Ce sera le cas de Françoise Sagan en 1954. (Lane et Slama, *op. cit.* : 596).

De ce fait, il se serait dessiné, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, une recette/formule pour le succès littéraire, laquelle est ainsi décrite par Olivier Boura : « Images, vedettariat (éphémère, le plus souvent), argent facile, loterie, tentation (d'écrire pour l'argent et le vedettariat), scandales : une formule, au cours des années 30, se rode, promise au succès. » (Boura, 2003: 153). Cette formule ne serait-elle pas la même qu'aujourd'hui ?

En outre, les années 1950 assistaient déjà à l'intromission du monde publicitaire dans le champ littéraire, comme nous le font remarquer Lane et Slama, avec, notamment, l'apparition d'une « campagne de propagande collective en faveur du livre » (Lane et Slama, 1998: 605). Notons que ces campagnes de propagande seront financées par le Ministère de la Culture dans les années 1980 et que dans les années 1990, elles seront suivies d'autres campagnes de promotion du livre, telles que «Fureur de Lire», «Le Temps des livres» ou «Un livre est unique. Son prix aussi».

Soulignons, aussi, le cas particulier de Gaston Gallimard, une figure imposante dans le monde de l'édition. Le journaliste Guy Konopnicki parle même de son génie :

Le génie de Gallimard, dans les années cinquante et soixante, c'était de réunir des frères ennemis, tels Jean Paulhan et Raymond Queneau, de se couvrir à gauche, par Aragon, de s'ouvrir à Jean-Paul Sartre et à Simone de Beauvoir, tout en rééditant Louis-Ferdinand Céline. Gallimard était alors, à

tout point de vue, le premier des éditeurs littéraires, il était en force à l'académie Goncourt, créait les premières collections de *poche* en association avec Hachette, assurait ses revenus par la Série Noire et par la Pléiade. (Konopnicki, 2004 :21).

En 1972, Gaston Gallimard entreprit une grande opération stratégique pour le marketing de sa collection Folio, en utilisant « des campagnes spectaculaires d'affichage dans le métro parisien » (Lane et Slama, 1998: 602). Cependant, selon Olivier Boura⁶⁴, *Le Diable au corps* de l'écrivain Raymond Radiguet, publié par Bernard Grasset en 1923, fut le premier livre à être soumis à une promotion médiatique (utilisant, par exemple, un petit film publicitaire qui passait au cinéma, montrant « le plus jeune romancier de France, M. Raymond Radiguet » signant son contrat chez Grasset)⁶⁵. En effet, avant le lancement du livre en mars 1923, cet éditeur orchestra une savante campagne publicitaire. Le 31 janvier, la presse reçoit un communiqué anonyme où est annoncée la publication d' « un auteur de dix-huit ans » prédisant le succès de son livre. Ensuite, Grasset envoie des photographies de « l'enfant prodige » aux journaux, pendant que le film publicitaire passe au cinéma. A cet égard, pour Régis Debray, l'introduction du monde publicitaire dans le champ littéraire fut amorcée par l'éditeur Grasset : « Grasset s'était signalé dès ses débuts par la mise en place d'un système de promotion, dont il fut l'inventeur sur le marché littéraire: publicité verbale et mondaine, publicité de presse et payée, démarchage et affichage. Jusqu'alors le succès d'un auteur n'était confié qu'à ses livres. » (Debray, 1979 : 98).

Boura et Debray omettent cependant le fait que, quatre ans auparavant, en 1919, Albin Michel utilisa déjà la « réclame » pour la sortie de *L'Atlantide* de Pierre Benoît⁶⁶, (*sic* Assouline, 1984 : 175) et pour *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès⁶⁷, tandis que Grasset lui-même opéra de façon similaire en 1921, avec une nouvelle édition de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, obtenant déjà un succès commercial considérable.

⁶⁴ Cf. Boura, 2003 : 88.

⁶⁵ Lire, à ce propos, les observations de Hubert Nyssen (Nyssen, 1993 : 92).

⁶⁶ Le lancement publicitaire consista à réserver tous les bandeaux en tête de journal avec ces mots : « Regardez cet homme. Demain, il sera célèbre. ». Ce roman reçut le Grand Prix du roman de l'Académie française, dépassa les 650 000 exemplaires et eut droit à six adaptations au cinéma. Pierre Benoit, toujours fidèle à Albin Michel, fut élu à l'Académie française le 11 juin 1931.

⁶⁷ *Les Croix de bois*, de Roland Dorgelès, figure dans la sélection finale du Goncourt 1919, attribué à Marcel Proust. Albin Michel fait composer une bande portant en gros caractères « Prix Goncourt », et en plus petits, en dessous, « 4 voix sur 10 ». Gallimard attaque en justice et gagne. Pourtant, le roman, lauréat du prix Fémina, connaît un grand succès de librairie (à ce jour, plus de 1,1 million d'exemplaires vendus). » (Cf. <http://www.albin-michel.fr/editions.php>, page web visitée le 31/05/2009).

Plusieurs auteurs viennent appuyer toutes ces considérations, en soulignant le fait que le monde littéraire entre dans une nouvelle ère à partir des années 1980, ce qui vient corroborer notre perspective historique du phénomène de la médiatisation des lettres. Cette thèse est défendue, par exemple, par Pierre Jourde, dans son essai *La littérature sans estomac*. En effet, l'auteur observe un «égarement actuel des repères » et que

Le paysage littéraire est devenu incertain. Les nouveaux romanciers se sont mis sur le tard à l'autobiographie. (...) L'avant-garde s'est en partie reconvertie dans le commerce et le pouvoir. (...) L'activité littéraire s'est atomisée. (...) [Même si] Cette individualisation n'est pas forcément mauvaise. (Jourde, 2002 : 12-13).

Plus loin, Pierre Jourde souligne le fait que la fin du XXème siècle n'a plus assisté à aucune polémique littéraire et que la critique s'est peu à peu endormie :

La polémique a disparu à peu près complètement de la vie culturelle française. (...) Depuis trente ans, rien, ou presque. Des empoignades télévisées sans contenu. (...) [Il existe] le refus de toute attaque portée à une œuvre littéraire, comme si, quelle que soit sa qualité, elle était à protéger en tant qu'objet culturel ; le fait qu'on ne puisse pas toucher à un livre illustre la pensée gélatineuse contemporaine : tout est sympathique. (Jourde, *op.cit.* : 23-24).

De son côté, Régis Debray, dans son étude sociale des intellectuels en France intitulée *Le pouvoir intellectuel en France* (Debray, 1979) soutient que l'intelligentsia française contemporaine s'étend, chronologiquement, sur trois étapes (les « trois âges ou trois cycles ») : le cycle universitaire (de 1880 à 1930), le cycle de l'édition (de 1930 à 1968), puis, à partir de 1968, commence le cycle des médias, comme ce passage le justifie :

La tribune d'où la parole retentit le plus fort et porte le plus loin (...) tel est le lieu du pouvoir; (...) vous pouvez être sûr d'y trouver les 'grands intellectuels' du moment. Les plus en vue et les plus écoutés, car ce lieu combine la visibilité sociale la plus élevée à la meilleure résonance. C'était en 1680 la chaire du prédicateur; en 1750, la scène du théâtre; en 1850 l'estrade du professeur; en 1890 le barreau de l'avocat; en 1930, la une d'un quotidien; en 1960, la rédaction en chef d'un news-magazine; en 1980 la production d'une émission de télévision. (Debray, 1979: 191).

Les nouveaux médiateurs sont, par conséquent, les médias, lesquels provoquent une nouvelle configuration du champ littéraire à partir de la seconde moitié du XXème

siècle et entraînent des changements au sein même de la posture des auteurs. Xavier Darcos, nous l'avons vu, souligne d'ailleurs le fait que « L'écrivain est donc obligé de collaborer étroitement avec ceux qui l'éditionnent et qui assurent sa promotion. (...) En se mêlant de plus en plus au monde des médias, l'écrivain doit sans cesse jouter, plaire, s'expliquer. » (Darcos et al, 1989 :16). Le métier d'écrivain n'est plus le même. *Nolens, volens*, le rôle et la profession des écrivains changent, comme nous le démontrerons dans notre prochain chapitre.

Régis Debray partage cette opinion, comme nous avons pu le confirmer dans son *Cours de Médiologie générale*, publié en 1991. Voulant faire un constat du panorama littéraire contemporain, force lui est d'avouer que la médiatisation des écrivains – ou « *starisation* » est un phénomène observable :

Il n'y a jamais eu autant de titres en librairie (en France, vingt mille nouveautés par an) et des tirages aussi colossaux. Mais le lectorat diminue sans cesse, et l'*aura* du livre (...) s'est reportée sur son auteur, fugacement, mais 'réellement', puisque c'est lui qu'on voit à la télé. Dévalorisation de l'écrit, starisation de l'écrivain. (Debray, 1991 :286).

Cette idée de « starisation » d'un écrivain nous ramène à la définition de « célébrité ». Il existe un dossier publié dans la revue *Les mots du cercle* qui tente de définir ce concept et soulève plusieurs questions :

La célébrité est à la fois le fait d'un individu, mais aussi, tout autant, du groupe qui l'élit (...). Une célébrité est (...) quelqu'un que ses qualités ou ses actions exceptionnelles ont distingué de ses congénères. (...) Est célèbre celui qui a réalisé un exploit hors du commun (...) qu'il est le seul à pouvoir réaliser. (...) Mais cette caractéristique n'est pas suffisante. (...) Il existe en effet des célébrités qui ne sont ni humaines ni héroïques, des œuvres ou des lieux célèbres. (...) Si la renommée est publicité, elle est donc dépendance, ce qui explique sa nature artificielle (on peut 'fabriquer' la célébrité). (...) Aux yeux de qui devient-on et reste-t-on un écrivain célèbre? À quel titre entre-t-on dans la postérité? Une célébrité est-elle nécessairement un classique? (...) Peut-on être un classique de son vivant ? Quel public déciderait? Sur quels critères?⁶⁸

⁶⁸ http://www.cercle-enseignement.com/PDF/Dossiers_mots/dossierthema_24.pdf, page consultée le 29/09/2005, qui se reporte à « La Célébrité », *Les mots du cercle*, n°24, Gallimard, s.d.. Nous avons déjà mentionné ce dossier thématique au début de notre thèse.

Les médias sont devenus de véritables vecteurs de renommée culturelle et, par extension, de célébrité littéraire. De son côté, l'économiste Françoise Benhamou remarque que

le rythme de passage dans les médias est un instrument de mesure de la gloire. Le monde des célébrités s'exprime par les moyens de communication de masse, meilleurs véhicules de la fabrication des stars et de l'entretien de la renommée... En offrant des jugements certifiés, ces médias construisent les réputations; leurs sélections s'autorenforcent. (Benhamou, 2002:110).

Il existe, néanmoins, des prises de position contre le *statu quo* littéraire, comme c'est le cas de Julien Gracq qui, tel que nous l'avons déjà vu, fut contre les médias et la médiatisation des écrivains (*cf.* Gracq, 1961). Rappelons que cet auteur refusa d'être imprimé en livre de *poche*, rejeta le Prix Goncourt en 1951, s'insurgeant contre les médias, les critiques et les jurys qui contribuent, à ses yeux, à une confusion entre la littérature et le commerce.

Enfin, d'une manière beaucoup plus générale, dans leur *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala déposent leur bilan sur la situation contemporaine du marché littéraire de langue française :

Le marché littéraire se trouve divisé non seulement en deux sphères [une de production restreinte et une autre de production commerciale] mais aussi en domaines de plus en plus spécialisés. L'apparition de nouveaux médias contribue à développer certains de ces domaines (ainsi le roman policier et le film ou la TV). À quelques détails près, cette situation prévaut jusqu'à l'époque actuelle en France. Mais il en va autrement dans les autres pays francophones. Si pour les régions développées, Belgique francophone, Canada français et Suisse romande, se met en place dès le XIX^{ème} siècle, à des degrés divers d'autonomie, un marché national propre et inégalement subordonné au marché français, dans les colonies (puis ex-colonies) françaises, l'inexistence de marchés nationaux impose l'emprise de l'édition métropolitaine. (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 353).

2.2. Manifestations du phénomène

Déjà, dans les années 1960, comme nous l'avons démontré plus haut, Julien Gracq atteste la manifestation, de son temps, de la médiatisation des écrivains, avec son article «La Littérature à l'estomac»

L'écrivain français se donne à lui-même l'impression d'exister bien moins dans la mesure où on le lit que dans la mesure où 'on en parle'. Il lui faut sans cesse relancer la presse prompte à s'endormir (et moins la critique encore que les *échos*, qui sont la récompense suprême) il faut tenir les langues en haleine. Un anxieux, un essoufflé 'Je suis là! ... J'y suis - J'y suis toujours!' est parfois ce qui s'exprime de plus pathétique, pour l'œil un peu prévenu au travers des pages de tel romancier en renom, auxquelles on se prend distraitement à souhaiter tout à coup que la poussière soit légère: ce n'est rien toutefois, ou du moins ce n'est pas forcément qu'il n'ait plus rien à nous dire; mais c'est son *livre annuel*: il s'agit à nouveau de donner le branle, d'empêcher qu'il y ait prescription. (Gracq, 1961: 24).

Voilà pourquoi Julien Gracq se plaint d'une littérature contemporaine construite de façon industrielle, destinée à être mâchée par un public lecteur « domestiqué » par les médias :

Tout d'abord le fait qu'un nom, ou une œuvre 'importante' de ce temps (...) se propose à moi au hasard de la conversation dix fois par jour, (...) ce seul fait m'impose à la fin, en dépit que j'en aie, tout au moins le sentiment aigu de son existence: il doit y avoir là quelque chose de comestible, puisque dix fois par jour on se met en posture de faire *comme si j'en mangeais*. C'est sur un certain plan, un signe de grande réussite pour un écrivain que de faire jouer à son endroit dans le public, à force de répéter une excitation même très faible, ce *réflexe conditionné*. (...) L'écrivain dispose aujourd'hui de mille manières de se manifester qui portent souvent infiniment plus loin que ses livres, il se trouve que sa *mise en place* gagne infiniment en rapidité à emprunter d'autres voies que la lente pénétration, la lente digestion d'une œuvre écrite par un public que la faim ne dévore pas toujours. (Gracq, *op.cit.*: 25 et 46).

De ce fait, selon le même critique, la notion de valeur littéraire d'un ouvrage ou d'un écrivain se transforme, et s'accroche de plus en plus à la notion de *médiatisme*, soumise aux préférences du public-lecteur. Il nous semble que ce que Julien Gracq veut nous faire comprendre est que les temps ont changé et qu'aujourd'hui, un écrivain doit être plus connu (à savoir, vu et entendu) que lu :

Ce qui fait pour nous qu'une œuvre 'compte' (...) c'est parfois - (...) c'est aussi - le nombre de voix qu'elle totalise. (...) Un écrivain français jouit par rapport au public de deux spécifications parfois vastement différentes: il a une *situation* et une *audience*. . (...) En ce milieu de siècle, la circulation

fiduciaire⁶⁹ des 'valeurs littéraires' commence à dépasser exagérément l'encaisse, (...) les opinions émises (ou répétées) sur les ouvrages de l'esprit ne sont plus fondées sur le contact direct et intime avec l'œuvre que dans une très minime proportion. (Gracq, *op.cit.*: 27 et 33).

Par ailleurs, Julien Gracq condamne une autre conséquence de l'emprise des médias sur le monde littéraire. Ceux-ci deviennent de plus en plus les médiateurs entre le livre et le lecteur, en publiant, comme le fait, par exemple, la presse, plusieurs articles et images consacrés à une œuvre et son auteur. Si le lecteur prend connaissance du contenu du livre (voir pire, son interprétation) dans les médias, quelles raisons aurait-il pour se procurer l'œuvre et la lire ? Comme l'observe Olivier Boura, « Ce que décrit (...) Julien Gracq, c'est un monde où le contact du public avec les œuvres a cessé d'être immédiat, se fait désormais par la médiation de spécialistes chargés de l'éclairer. ». (Boura, 2003 : 187). Gracq lance cette invective :

L'écart entre la réputation faite à un auteur et la somme de ferveur réelle et éclairée qu'on lui voue traduit simplement, si l'on veut, ce fait d'observation courante: c'est que dès qu'il s'agit de littérature, il y a en France plus de gens qu'ailleurs pour 'réciter le journal'. (...) Une grande, une très grande partie du public *cultivé* d'aujourd'hui se tient 'au courant' des derniers progrès de la littérature actuelle à peu près de la même manière qu'il se tient 'au courant' des progrès de la science atomique: ce sont là des choses qui échappent l'une et l'autre à l'appréhension directe, choses dont on a des nouvelles par les journaux. (...) Quel 'message' peut bien transmettre un écrivain à qui ne l'écoute pas, ne le lit pas, et ne perçoit plus de lui à la limite, (...) que cet espèce d'appel de trompe monotone: les syllabes de son nom (...) qui lui font dresser l'oreille ? (Gracq, *op.cit.* : 33, 37 et 43).

Plus loin, le critique dénonce de manière sulfureuse le « tintamarre » médiatique ou « bruit de fond » qui accompagne un écrivain, en énonçant plusieurs stratagèmes utilisés par les médias qui agissent comme des procédés de médiatisation de l'écrivain, voir même comme instances de consécration littéraire:

C'est que le moyen de diffusion aujourd'hui presque artisanal qu'est devenue l'imprimerie, comme un poste émetteur trop faible, se trouve relayé bon gré mal gré par un luxe de moyens mécaniques à la fois *simplifiants* et *grossissants*, à la limite de portée desquels quelque chose de la voix de l'écrivain parvient à la foule, mais lui parvient à peu près comme l'éruption indistincte de ces haut-parleurs

⁶⁹ Rappelons que fiduciaire se dit de valeurs fictives, fondées sur la confiance accordée à celui qui les émet.

qui glapissent sur le tintamarre d'une fête foraine, - comme un *bruit de fond*. On pourrait (...) tenter de délimiter ces zones du *spectre infra-littéraire*: rouge du public des ventes, braderies, congrès, vernissages, expositions, 'rencontres', signatures et autres 'manifestations littéraires' – jaune des 'condensés' et des digests – vert des magazines et journaux du dimanche: la littérature attrayante, mise en farces et attrapes, en 'comic stripes' – bleu du cinéma – violet enfin (...) de la radio. (...) [La promotion devient] une espèce d'automatisme de répétition: grosseur des caractères dans les journaux, fréquence des photographies, manchettes des revues, 'présidium' de congrès d'écrivains, comme une salle de distribution de prix, 'ventes' littéraires publiques, dont on diffuse les chiffres, apposition de noms au bas de manifestes⁷⁰, grandes orgues radiophoniques, séances de *signatures*. (...) Le grand public, par un entraînement inconscient, exige de nos jours comme une *preuve* cette transmutation bizarre du qualitatif en quantitatif, qui fait que l'écrivain aujourd'hui se doit de représenter, comme on dit, une *surface*, avant même parfois d'avoir un talent. (Gracq, op. cit: 43 et 47).

Une décennie plus tard, dans les années 1970, l'éditeur Robert Laffont témoigne de l'emprise des médias sur le monde littéraire, invoquant « l'influence déterminante des médias, particulièrement de la télévision et de la radio, dans la promotion d'un livre. (...) La personnalité de l'auteur et son aisance d'élocution constituent un élément de poids dans le choix de ces médias et donc dans l'atteinte du public. »⁷¹.

En 1984, Pierre Assouline publia aux éditions du Seuil son étude *Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française*, une biographie de l'éditeur français qui commence en 1900 et se termine en 1966, établissant, encore, un parallèle avec la vie de l'éditeur Grasset. Plusieurs remarques de l'auteur, liées au phénomène de la médiatisation, ont mérité notre attention. Ce phénomène définissant le début du XXème siècle est tout d'abord décrit comme suit :

Editer un livre [au début du XXème siècle] consiste alors la plupart du temps à le faire imprimer, à passer une annonce dans le vieux *Journal des libraires*, à envoyer des exemplaires dédiés à quelques personnalités influentes de la presse, de la politique et même de la littérature, et à attendre les commandes. La réputation d'un roman se fait surtout dans les salons littéraires (...). On s'y réunit

⁷⁰ Notons, à ce propos, qu'Amélie Nothomb est signataire de plusieurs manifestes, comme nous le démontrerons dans le chapitre dédié aux conditions d'émergence de cette auteure, dans la seconde partie de notre thèse.

⁷¹ LAFFONT, Robert (1977), *Vient de paraître*, bulletin d'information des éditions Robert Laffont, n°167, janvier 1977 (*apud* Bourdieu, 1992b : 244).

pour bavarder, réciter des poèmes, jouer, se tester les uns les autres, être présenté, être vu ou, mieux, être reconnu. Ainsi va le commerce des lettres. (Assouline, 1984: 46-47)⁷².

Puis, nous trouvons la mention du jeu médiatique qu’encourent les campagnes publicitaires comme la « réclame » utilisée en 1919 par Albin Michel pour la sortie de *L’Atlantide* de Pierre Benoît ou la publicité littéraire de Grasset pour lancer, en 1923, Raymond Radiguet, alors âgé de dix-sept ans, et son roman *Le Diable au corps* (Assouline, *op.cit.*:174-175), campagnes fortement contestées par leur pairs, comme Georges Duhamel.

Enfin, Pierre Assouline souligne l’année 1953 comme étant la date de « l’introduction de marketing dans l’édition », du matraquage publicitaire et de la « concentration » des maisons d’édition:

1953 est vraiment une date charnière, pour Gallimard, mais aussi pour toute la profession en raison de motifs structurels. D’une part, on assiste (...) à l’introduction du marketing dans l’édition : certains, considérant que le livre est un produit comme un autre, entreprennent non seulement de le lancer mais de le ‘fabriquer’ comme tel. En fonction d’études de marché, au gré des goûts et de l’attente supposés du public. D’autre part, on voit déjà sourdre le phénomène qui bouleversera l’édition dix ans plus tard : la concentration. Grasset, Fayard et Stock seront absorbés par Hachette ; Plon et Julliard se réfugieront aux Presses de la Cité tandis que Gallimard se penchera avec sympathie et intérêt sur le sort de Denoël, la Table ronde et le Mercure de France. (Assouline, *op.cit.*: 469).

A propos de la médiatisation de l’écrivain, de l’écho de son nom, Assouline, ancien chef de rédaction de *Lire*, se penche aussi sur le désir de paraître – et non plus de publier – des auteurs, comme l’expliquait Jean Guéhenno : « L’espèce de l’homme de lettres n’est pas une des plus grandes espèces humaines. Incapable de vivre longtemps caché, il vendrait son âme pour que son nom *paraisse*. »⁷³. Donnant suite à cette idée, Pierre Assouline ajoute que « Dans le monde des lettres, des revues et de la presse littéraire, le principe cartésien par excellence a été adapté : je signe donc j’existe. Il s’agit avant tout de paraître, dans les deux sens du terme. » (*Ibidem*).

Dans la même année qui assista au lancement de cette biographie de Gaston Gallimard, Germaine Brée et Edouard Morot-Sir publient le neuvième et dernier volume

⁷² Le «commerce des lettres » est parfois une thématique présente dans des récits de fiction, comme *Les faux-monnayeurs* d’André Gide (Gide, 1925) ou son *Journal (1887-1950)*.

⁷³ GUÉHENNO, Jean (1947), *Journal des années noires*, Paris, Gallimard (*apud* Assouline, *op.cit.* : 333).

de *Littérature française* : « Du surréalisme à l'empire de la critique ». Dans leur préface, les deux auteurs datent l'incursion dans le monde de la littérature de nouvelles technologies, telles que les médias, à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle : « A partir de 1952, (...) de plus en plus affectée par les technologies nouvelles : télévision, vidéo, sondages, comme par la transformation du marché et de la production du livre, la vie littéraire reprend dans un grand foisonnement de tendances et à un rythme accéléré. » (Brée et Morot-Sir, 1984 : 8-9).

Une des tendances est, justement, une mutation sans précédent, liée aux médias. Ceux-ci en viendraient à influencer les options d'écriture :

Les médias (la radio, et la télévision, les affiches publicitaires, les journaux et les magazines) manipulent les mots, et leur puissance d'action sur les masses est indéniable, alarmante même. Mais elle est liée à la transmission d'un message, donc à une syntaxe et à un sens qui doivent être immédiatement saisis. L'écrivain ne peut se passer de structures plus complexes. Lorsque, cherchant à renouveler son 'matériau', il introduit par exemple dans son texte des éléments nouveaux – extraits de journaux, affiches publicitaires, émissions radiophoniques, procédés de collage – il rompt l'enchaînement du discours, s'attaquant à la syntaxe même. (Brée et Morot-Sir, *op.cit.* : 57).

La profonde liaison qui rapproche le monde de l'édition littéraire et le monde médiatique est un état de fait décrit par Jean-Marie Bouvaist dans son livre *Pratiques et métiers de l'édition*, paru en 1991. En effet, selon cet universitaire, « Aujourd'hui encore reste prépondérant (...) le travail d'information, de séduction et de persuasion mené auprès des journalistes, critiques et chroniqueurs de la presse écrite, radiophonique et télévisuelle, par le service de presse et par l'auteur lui-même, devenant son propre attaché de presse. » (Bouvaist, 1991:173). Il cite, à ce propos, un sondage CSA-Télérama datant de janvier 1989 qui « classait dans l'ordre suivant l'élément déterminant dans l'achat d'un livre: 1) le conseil d'un ami (82%); 2) un article dans un hebdomadaire ou une revue (75%); 3) l'émission *Apostrophes*, disparue depuis (67%). » (Bouvaist, *op.cit.*: 174, note 1).

Ainsi, les stratégies commerciales du monde littéraire prennent un nouveau visage et s'adaptent de plus en plus au phénomène de la médiatisation. D'où l'importance du service de presse qui devient primordial : avant la sortie du livre, les critiques littéraires reçoivent maintenant le « vient-de-paraître » (substituant l'ancien « prière d'insérer » (résumé)) qui consiste en « des fiches techniques ou de véritables dossiers avec biographie, ou même interview de l'auteur, extraits, lettres de leaders d'opinion, etc. » (Bouvaist,

op.cit.:177). Bouvaist retient aussi «quelques expériences intéressantes de cassettes sonores ou de vidéocassettes (proches des techniques de promotion réalisées dans le show-business avec les vidéoclips) présentant auteur et livre dans le cadre d'un entretien entre l'auteur et un journaliste. » (*Ibidem*). Les appels téléphoniques dirigés aux médias, avant la sortie d'un livre, sont aussi une pratique de plus en plus utilisée⁷⁴. Tout comme la nécessité de contacts avec plusieurs médias qui ne sont pas spécialement dédiés à la littérature (ce qui tend à *populariser* la littérature, en la détrônant de son statut élitiste), une habitude qui s'intensifie ces derniers temps:

Il faut sortir des pages spécialisées des quotidiens et hebdomadaires pour être dans d'autres rubriques (...) pour être en première page, dans un éditorial peut-être. Il est utile d'être cité par les échetiers. Il faut également pénétrer les magazines à grand tirage et abandonner France-Culture pour Inter et les radios périphériques, ne pas négliger les 'petites' radios, effectuer toute une série de démarches pour obtenir des interviews aux heures de grande écoute, éveiller l'attention de magazines spécialisés dans toute autre chose que le livre (Bouvaist, *op.cit.* : 179).

Sans oublier les autres formes de promotion que sont, par exemple, la couverture du livre ou les collections – comme *La Pléiade* ou les « Cahiers » de l'Herne –, les enjeux publicitaires se multiplient et le pourcentage de l'utilisation de la publicité comme instance de promotion d'un écrivain et de son œuvre s'agrandit :

Noyée dans les frais généraux, la publicité n'est pas isolée dans les composantes du prix de revient présenté par la *Monographie de l'édition* en 1973. Elle apparaît dans des exemples de comptes d'exploitation analysés par François Rouet en 1977: 5% du prix public hors taxe pour une entreprise de littérature générale, 2% pour le département livres d'art d'une autre maison, 2% pour les livres de grande diffusion d'un groupe. (Bouvaist, *op.cit.* : 185).

Pour cette affirmation, Bouvaist s'est appuyé sur les chiffres de la SECODIP (Société d'Études de la Consommation, Distribution et Publicité qui mesure les dépenses effectuées par les éditeurs sur les principaux supports de publicité). Il résume plus loin le bilan des dépenses et des stratégies publicitaires :

⁷⁴ Lire, à ce propos, Bouvaist, 1991: 178.

En général, la publicité sur les grands médias consomme pour ce type de production [de grande diffusion, comme, par exemple, la série *J'ai Lu*] de 60 à 70% des budgets, le reste va au soutien du réseau de vente par du matériel de PLV [Publicité sur le Lieu de Vente], avec des affichettes, des présentoirs, des tourniquets, des meubles, des panneaux pour les vitrines, pour les têtes de gondole [i.e. l'emplacement le plus visible du présentoir], des autocollants. Il s'agit de conduire l'acheteur vers le produit dont il a lu ou entendu les messages publicitaires. Mais il y a aussi les concours, les jeux radiophoniques ou des opérations comme celle qu'avait montée Harlequin à ses débuts en France : un livre Harlequin comme cadeau dans les barils d'une grande marque de lessive [!]. (Bouvaist, *op.cit.* : 192-193).

En fait, les investissements au sein de la publicité sont, eux aussi, conditionnés par les forces médiatiques et les éditeurs ne peuvent plus se passer des médias :

Mais les véritables investissements publicitaires ne viendront que si le livre recueille, grâce à la presse écrite et aux libraires, au moins un début de succès. 'Le seul problème, disait il y a quelques années Jean-Claude Lattès, est d'arriver à faire parler d'un livre pour que les médias en parlent.'. C'est l'effet boule de neige qui est recherché. (Bouvaist, *op.cit.* :188).

C'est ainsi qu'apparaît, dans la seconde moitié du XXème siècle, une toute nouvelle tactique éditoriale visant à promouvoir une œuvre : le *media-planning*⁷⁵, qui concentre les stratégies calendarisées de promotion médiatique d'un livre.

Il est vrai que, dû à la crise économique de l'époque, les années 1990 ont assisté à une réduction de la publicité dans le monde du livre. Toutefois, le soutien promotionnel des pouvoirs publics français est omniprésent, comme le prouve l'action La Fureur de lire (puis Le Temps des livres) lancée par Jack Lang. D'autres formes de promotion médiatique sont alors adoptées, telles que les prix littéraires, les Salons du Livre ou la rencontre d'écrivains avec ses lecteurs dans les écoles, à la Fnac:

Cette manifestation [i.e. La Fureur de lire], ainsi que le Salon du livre de Paris organisé chaque année au printemps, constituent des temps particulièrement forts dans l'année, qui permettent à l'ensemble des médias d'organiser dossiers et émissions autour du livre, participant ainsi activement à sa promotion. (...) Il est aujourd'hui fréquent que des écrivains aillent à la rencontre des lecteurs dans des lieux où cela était inimaginable il y a des décennies: les établissements scolaires comme les prisons. (Lane et Slama, 1998 : 621).

⁷⁵ Cf. Bouvaist, 1991: 191.

Conséquemment, comme nous l'annoncions à la fin du chapitre antérieur, l'écrivain se voit attribué un nouveau rôle, celui de « sixième roue du carrosse », pour reprendre l'expression de Françoise Xenakis (Xenakis, 1975)⁷⁶, mais qui lui exige une nouvelle performance : être médiatique !

Certains écrivains sont réticents à jouer les vedettes de 'l'édition spectacle', 'à se comporter comme des vedettes de cinéma', à ce qu'on s'intéresse davantage à leur vie qu'à leur œuvre; d'autres au contraire se laissent aller à des manifestations de mégalomanie qui ne servent ni leur œuvre ni leur personne. Beaucoup sont passés maîtres dans l'utilisation des médias et n'aiment guère déléguer la promotion de leur œuvre auprès des journalistes. (...) On a pu mesurer le partage du temps de travail de certains auteurs en marche vers le vedettariat: 65% pour la promotion, 25% pour le travail 'administratif', 10% pour l'écriture. (Bouvaist, 1991: 179).

Voilà pourquoi nous pouvons affirmer que, outre les médias, l'autre agent de promotion du livre est son propre auteur, comme l'indique Joëlle Faure, attachée de presse des éditions Casterman : « C'est là qu'intervient le troisième partenaire : l'auteur. »⁷⁷ Et Jean-Marie Bouvaist de conclure: « C'est donc bien le réseau libraire et le public qui ont lancé le livre avec l'appui de l'auteur, parfait connaisseur des mécanismes propres à chaque média.» (Bouvaist, 1991: 191). Un écrivain se doit alors d'être *médiatique*, ou, comme le qualifie Jean-Marie Bouvaist, d'être porteur de «télégenie» s'il veut être un auteur à succès:

La maison d'édition sélectionne elle-même (...) les nouveaux titres sur lesquels seront concentrés et les énergies et les budgets. La sélection s'effectue en tenant compte de la notoriété de l'auteur, des courants de mode, de l'actualité, de la valeur de l'ouvrage certes, mais aussi de la télégenie de l'auteur et de ses relations dans les médias. (Bouvaist, *op.cit.* : 190).

Le nouvel enjeu des écrivains contemporains est celui de *se faire connaître* et Anna Boschetti fit le relevé des stratagèmes utilisés par les auteurs⁷⁸ afin d'y aboutir :

⁷⁶ Dans son essai *L'Écrivain ou la sixième roue du carrosse*, Françoise Xenakis nous explique aussi que le service de presse, dans une maison d'édition, n'est qu'un rouage d'une énorme machinerie.

⁷⁷ FAURE, Joëlle, « La course à l'info » in *L'Attaché de presse*, Celse, Chotard et associés, s.d. (*apud* Bouvaist, 1991:185).

⁷⁸ Notons que les auteurs visés par Anna Boschetti appartiennent aux avant-gardes.

Le goût de la provocation et de la transgression, les secrets de la surprise et du scandale, l'art de la mise en scène de soi-même et de ses propres œuvres. (...) Manifestes, tracts, procès publics aux grands hommes, insultes à la limite de la diffamation, enquêtes, conférences, manifestations dans la rue, offenses aux institutions, communiqués à la presse, expositions, collages et rapprochements sacrilèges. (Boschetti, 1986 :512).

Impossible de ne pas associer Michel Houellebecq, Amélie Nothomb ou Jacques Chessex à ces stratégies, que chacun manie, pourtant, à sa façon... Par exemple, traditionnellement, la photo de l'auteur apparaissait au dos du livre ; aujourd'hui, elle s'affiche de plus en plus sur la couverture, comme nous pouvons le voir dans les romans d'Amélie Nothomb.

Ce nouveau visage du monde littéraire a aussi ses zones d'ombre. En effet, la médiatisation d'un auteur peut agir comme une force castratrice de sa créativité littéraire, comme nous l'avons déjà vu dans notre première partie. Force est à Jean-Marie Bouvaist de conclure qu'un inconvénient de l'usage des médias et de la construction d'une image d'un auteur est le risque «d'uniformisation et d'usure de la créativité » (Bouvaist, 1991: 195). De plus « De l'uniformisation de la demande des marchés au contrôle des esprits, certains peuvent craindre le pire. D'autant que l'on sait bien que ce n'est pas la demande qui détermine l'offre mais, dans la majorité des cas, le contraire. » (*Idem* : 196).

Mais est-ce bien le cas ? En effet, il est indéniable que les médias ont une force d'influence inégalable et qu'ils ont, selon Roland Cayrol, des « effets perceptibles sur les attitudes et les comportements ». (Cayrol, 1991 : 421). L'influence, pour ne citer qu'un exemple, d'un journal « est impondérable, mais immense, proportionnée à la force de persuasion du journaliste et au nombre de lecteurs »⁷⁹. Cependant, cette incidence est réciproque, ce qui nous permet d'avancer qu'un média agit sur son public mais que celui-ci façonne le premier, selon ses horizons d'attente.⁸⁰

Pierre Bourdieu, de son côté, rappelait, dans son étude *Les règles de l'art*, publiée en 1992, que la littérature était alors déjà sous l'emprise des médias – qui contrôlent « les instruments de production et de diffusion spécifiques » (Bourdieu, 1992b : 551) – et du médiatisme : « Il n'est rien qui divise plus clairement les producteurs culturels que la

⁷⁹ Pape Paul VI, le 2 mai 1963, *apud* Cayrol, 1991: 424.

⁸⁰ Roland Cayrol notait, à ce propos qu' « il faut se rendre compte que le message de l'émetteur vers le récepteur n'est pas à sens unique, mais qu'il y a aussi un *feedback*, une influence du récepteur sur l'émetteur.»

relation qu'ils entretiennent avec le *succès commercial* ou mondain (et les moyens de l'obtenir, comme par exemple, aujourd'hui, la soumission à la presse ou aux moyens de communication modernes) » (Bourdieu, *op.cit.* : 357). Le sociologue renchérit : « On peut en effet poser en loi générale que les producteurs culturels sont (...) enclins à se soumettre aux sollicitations des pouvoirs externes (qu'il s'agisse (...) des pouvoirs économiques ou, comme aujourd'hui, du journalisme) » (Bourdieu, *op.cit.* : 461). Retenons cette conclusion:

Une part de plus en plus importante de la production culturelle – lorsqu'elle ne provient pas de gens qui, travaillant dans les médias, sont assurés d'avoir l'appui des médias – est définie dans sa date de parution, son titre, son format, son volume, son contenu et son style de manière à combler les attentes des journalistes qui la feront exister en parlant d'elle. (Bourdieu, *op.cit.* : 556).

En 2001, les réflexions de Gérard Fabre, dans son *Pour une sociologie du procès littéraire*, portant sur le processus d'écriture-lecture relèvent aussi des indices du phénomène contemporain : la liaison entre média et littérature. Selon lui, c'est le médiatisme qui a relancé, à la fin du XX^{ème} siècle, le roman de Jean Giono *Le hussard sur le toit* et le *Colonel Chabert* d'Honoré de Balzac :

Les médias jouent de nos jours un rôle de caisse de résonance et influent autant que l'institution scolaire sur le choix des lecteurs. (...) Ainsi les rééditions et le chiffre de vente d'un ouvrage comme *Le hussard sur le toit* témoignent d'un succès actuel quasiment inespéré, si l'on se tient au fait que ce livre est considéré comme l'un des plus arides de Jean Giono. Ce succès est étroitement lié à la campagne de presse consécutive à son adaptation cinématographique. De même, la récente version cinématographique du *Colonel Chabert*, l'œuvre de Balzac, a suscité, conjointement à son traitement journalistique, un regain d'intérêt pour ce roman, et donc une extension de son lectorat. (Fabre, 2001 : 175).

Dix ans après la publication de *Les règles de l'art*, Michael Einfalt et Joseph Jurt dirigent une étude sur le champ littéraire français du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Plusieurs de ses chercheurs se rejoignent dans l'idée de l'influence actuelle des médias dans le champ littéraire.

Prenons l'exemple de l'étude de Marie Cardinal et Annie Leclerc, qui explique qu'aujourd'hui la presse parlant de livres pousse le public à les lire : « C'est que les

(Cayrol, 1991 :427).

lecteurs, qu'ils en soient conscients ou non conscients, sont conditionnés par des directeurs de lecture et des médias qui sont souvent terriblement sectaires, péremptaires, intéressés et rétrogrades »⁸¹. Un autre chercheur parle de la pression économique et médiatique exercée sur le champ littéraire, faisant référence au « conformisme social et politique du champ littéraire établi, de plus en plus dépendant de la presse et de l'édition commerciale, donc du goût moyen et bourgeois » (Charle, 2002 : 261-262). Cette dépendance de la presse fut, d'ailleurs, déjà vécue et utilisée à son profit par Emile Zola : « La situation sociale d'un aspirant écrivain en quête d'une carrière d'appui dans le journalisme populaire, extraordinaire « levier », selon sa propre expression [de Zola], lui faisant entrevoir la possibilité d'atteindre au double but qu'il se fixe, celui de [se] faire connaître et d'augmenter [ses] rentes. »⁸².

Dans le même ouvrage dirigé par Einfalt et Jurt, nous retiendrons aussi une analyse centrée sur l'écrivain belge Jacqueline Harpman, effectuée par Jeannine Paque. Dans son article, celle-ci explique la reconnaissance de cette romancière, dès les années 1960, par des instances de légitimation telles que les médias ou les prix littéraires :

Selon les critères externes, son œuvre jouit d'une légitimation double : en témoignent, dans le champ littéraire, une réception notable dans la presse spécialisée et deux prix de consécration à deux pôles distants de sa carrière ; dans la sphère de la grande diffusion, une reconnaissance populaire et des prix décernés par des groupes de lecteurs ou lectrices. (Paque, 2002 : 163)

Les années 1970-1980 correspondent à une troisième étape de la promotion du livre, marquée par l'essor des médias et de la grande distribution, selon une étude de Philippe Lane et Marie-Gabrielle Slama (Lane et Slama, 1998). En effet, nous pouvons trouver, dans cette décennie, plusieurs manifestations de la médiatisation de la littérature, que la généralisation des grandes surfaces vient soutenir : « Le développement de l'impact de la radio, et particulièrement de la télévision, va directement affecter la promotion du livre. (...) La promotion passe aussi par la présence du livre à la télévision, dans le cadre d'émissions spécialisées ou non. » (Lane et Slama, 1998: 609 et 614).

⁸¹ CARDINAL, Marie et LECLERC, Annie (1977), *Autrement dit*, Paris, Grasset, *apud* Einfalt et Jurt, 2002:150.

⁸² BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina et LAVIELLE, Véronique (1993), *Dictionnaire d'Emile Zola*, Paris, Laffont, Coll. « Bouquins », *apud* Einfalt et Jurt, 2002: 37.

En France, la seconde moitié du XX^{ème} siècle vit surgir plusieurs émissions littéraires télévisuelles de poids. Après l'émission pionnière *Lectures pour Tous* (le seul programme littéraire de l'unique chaîne de télévision, en 1953), ou le magazine *Italiques* (1971-1974, présenté par Marc Gilbert), l'émission-phare du monde littéraire surgit en 1975: *Apostrophes*, amorçant l'effet Pivot⁸³. Les années 1990 donnèrent lieu à d'autres programmes littéraires (*Ex-Libris*, puis *Vol de nuit* présentés par Patrick Poivre d'Arvor ; *Campus* avec Guillaume Durand ; *Le cercle de minuit*, présenté par Michel Field, Laure Adler et Olivier Minne) et à d'autres formats, tels que *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ?* ou *Un livre, un jour*. Cependant, comme le témoignent Lane et Slama, « Aucune [chaîne] n'a véritablement accordé de place de choix aux émissions littéraires, faute d'audience assurée. » (Lane et Slama, *op.cit.* : 614). Et pourtant, paradoxalement, « Un livre présenté sur le petit écran a toutes les chances de provoquer des pulsions d'achat. » (*Ibidem*)⁸⁴.

D'autres outils de promotion sont adoptés, comme les listes de best-sellers que l'on retrouve dans la presse (ex : *Livres Hebdo*, *L'Express* ou *Le Point*)⁸⁵. A ce propos, relevons le commentaire de Rémy Rieffel:

Le consommateur a besoin d'avoir confiance et, dans ce but, se réfère très souvent aux avis d'experts et aux résultats de palmarès. (...) Ces dispositifs servent à établir les vedettes reconnues et à intensifier leur succès. Les médias (...) relaient ces classements, en amplifient l'écho, voire les produisent quelquefois eux-mêmes. La légitimité d'une œuvre ou d'un artiste passe de plus en plus par le marché et, à ce titre, la presse aussi bien que l'audiovisuel jouent un rôle déterminant. (Rieffel, 2005 : 336).

D'un point de vue plus global, le monde littéraire actuel est alléché par toute une série de best-sellers internationaux. En effet, comme l'observe Frédéric Barbier, « la mondialisation autorise des 'sorties mondiales' qui deviennent aussi des évènements médiatiques et dont un modèle accompli est donné par la série des aventures de *Harry*

⁸³ « [Bernard Pivot] a proprement créé des réputations et contribué à élargir le public de grands auteurs. (...) Il a élargi le cercle des lecteurs de ses invités les plus habituels. (...) Si elle prend le risque de sacrer l'écrivain au détriment de l'écriture, l'émission [*Apostrophes*] a le mérite d'inscrire sans complexe le livre dans le quotidien du téléspectateur. [Cette] émission littéraire reste un guide pour beaucoup et offre une promotion indispensable à une industrie du livre en difficulté. » (Jeanneney, 1999: 320, et 419-420).

⁸⁴ Nous reviendrons sur les émissions littéraires télévisées dans le prochain chapitre portant sur la télévision, en tant qu'instance de médiatisation littéraire.

⁸⁵ En France, les premières listes des meilleures ventes de livres datent d'avril 1955, dans *L'Express*.

Potter (...). Le phénomène est le même, plus récemment, avec le *Da Vinci Code*. » (Barbier, 2006 : 310).

Nos recherches nous ont aussi amenée à lire le mémoire de DEA en Histoire de Sophie de Closets, publié en 2004, portant sur la première émission télévisée sur la littérature, diffusée alors sur l'unique chaîne française : *Lectures pour Tous*. Cette émission fut un programme d'actualité littéraire dirigé, pendant quinze ans, de 1953 à 1968, par Pierre Desprauges et Pierre Dumayet, réalisé par Jean Prat, avec les chroniques de Max-Pol Fouchet et, de temps en temps, de Nicole Vedrès.

Ce fut une marque dans l'histoire du champ littéraire qui obligea les écrivains à se munir de nouvelles tactiques et de jouer une nouvelle performance : être médiatique et télégénique. En effet, selon Sophie de Closets,

réussir sa prestation à la télévision devient progressivement une obligation professionnelle pour les écrivains. Ils se voient contraints d'assurer personnellement la promotion de leur ouvrage. Jusqu'à *Lectures pour tous*, il leur suffit de donner quelques interviews à la presse ou à la radio. (...) Avec la télévision, l'écrivain devient une vedette et un représentant du commerce. (...) Or, la prestation de l'écrivain face à un des Pierre pèse beaucoup dans la carrière du livre présenté, mais plus largement, donne au public une image déterminante. (Closets, 2004 : 112).

Voilà pourquoi nous citerons plusieurs réactions critiques à propos des effets et de l'influence de cette émission télévisée, prélevées par Sophie de Closets. Un auteur de best-sellers, tel que Pierre Daninos, lance cette boutade, en pleine émission : « l'important, ce n'est pas tant d'écrire un bon livre, c'est d'être bon à *Lectures pour tous*... » (*Lectures pour tous*, 01/11/1961). Guillaume Hanoteau, critique au magazine *Télé 7 Jours* suggère même aux écrivains « qu'ils négligent leur style, mais qu'ils soignent leur physique. »⁸⁶. Ajoutons, de notre côté, cet extrait de *La maison de papier* de Françoise Mallet-Joris qui nous raconte des aléas de sa vie de professionnelle des lettres : « Un auteur fou vient me rendre visite. (...) Le manuscrit n'est pas nul. – Tu imagines ce type à *Lecture pour tous* ? dis-je lâchement. – On ne peut pas décider d'un manuscrit en pensant à *Lecture pour tous*, dit Jacques. » (Mallet-Joris, 1970 : 162).

Un des cas illustratifs de l'avantage, pour les écrivains, de leur exposition médiatique dans cette émission, est le retour, en 1957, de Louis-Ferdinand Céline sur la

scène des auteurs à succès. Et ce, grâce à deux interviews données aux médias : une au journal *L'Express*, le 14 juin 1957 et une autre à l'émission *Lectures pour tous* du 17 juillet 1957. Après ces deux médiatisations de l'auteur, la critique se penche de nouveau sur Céline et les ventes de son dernier livre explosent. Voilà pourquoi nous souscrivons l'historienne, Sophie de Closets, dans sa conclusion : « C'est bien une résurrection télévisuelle qu'opère l'émission sur un écrivain qui avait disparu pendant une dizaine d'années de la scène éditoriale, littéraire et médiatique. » (Closets, 2004 : 96).

Comme nous avons pu le constater au long de ce chapitre, plusieurs données attestent l'existence effective de l'incursion des médias dans l'espace littéraire français. Un phénomène dont nous pouvons dater l'émergence aux alentours des années 1950-1960, à la lueur des indices, des repères et des balises historiques répertoriés. Attardons-nous, par la suite, à l'analyse des instances et des instruments médiatiques qui entrent en jeu.

2.3. Les instances de médiatisation

Yvonne Johannot affirmait, dans sa monographie dédiée au phénomène du livre de poche, que : « le livre *est* le message, adressé directement de l'auteur au lecteur, sans qu'interviennent une pluralité d'émetteurs et une complexité du canal-médium. » (Johannot, 1978 : 134). Or, tout en sachant que le livre est un médium traditionnel, cette assertion nous semble tout à fait erronée, puisque, entre le livre et son lecteur, s'interpose une multitude d'instances de transmission médiatiques qui véhiculent aussi bien le contenu du livre, comme, de plus en plus aujourd'hui, la figure de son auteur.

L'historien Georges Duby remarquait que, dans les sociétés antiques, la littérature était transmise oralement et que la réception de l'œuvre se faisait surtout par l'ouïe et, éventuellement, par la vue⁸⁷. Ce genre de *véhiculation* de la culture littéraire n'est-il pas celui qui s'impose de plus en plus, de nos jours, celui qui s'appuie sur des canaux et des instances de médiation audiovisuelles tels que la télévision, la radio, le cinéma, l'Internet ?

Lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est un écrivain médiatisé, le sens commun s'en remet à simplifier les critères de catégorisation et à dire qu'un écrivain médiatisé est, tout

⁸⁶ HANOTEAU, Guillaume (1960), «Lectures pour tous» in *Télé 7 Jours*, n° 13, 18 juin 1960, p. 58.

naturellement, celui qui apparaît dans les médias. Toutefois, la reconnaissance du statut de tel écrivain ne s'en remet pas uniquement, aujourd'hui, aux divers organes de communication sociale que sont la presse, la télévision ou la radio. Sans parler du fait que la définition d'un mass-media est encore difficile à donner, comme l'observe Yvonne Johannot :

Définir les *mass media* n'est pas si simple ; c'est sans doute un terme passe-partout, aux frontières assez floues. Il paraît cependant correspondre à une certaine réalité de la transmission de l'information allant d'un émetteur, à travers un canal, à de très nombreux récepteurs, appelés d'un terme vague, lui aussi, le public. (Johannot, 1978 : 133).

Rémy Rieffel, s'est penché sur la question *Que sont les médias ?*, titre de son essai publié en 2005. Selon lui, lorsque l'on parle de médias, il s'agit de faire la différence entre supports, types de producteurs et diffuseurs de messages médiatiques. En outre, il préfère parler de l'influence des médias et non de leur pouvoir, dans la mesure où « l'influence ne repose pas sur une obligation contraignante, sur une volonté de coercition, mais sur une forme de persuasion, de séduction ou suggestion des individus. » (Rieffel, 2005 : 17). Enfin, il est important de prendre en compte la « configuration médiatique », puisque l'environnement dans lequel se trouvent les médias agit sur leur pouvoir d'influence : « Ils sont pris en charge par des acteurs et par des groupes sociaux qui les organisent, qui les développent et qui s'en servent avec plus ou moins de bonheur et d'efficacité. » (Rieffel, 2005 : 20-21). C'est ainsi que Rémy Rieffel présente sa définition des médias, d'où nous partirons:

Les médias doivent être conçus, dans un premier temps, comme un ensemble de techniques de production et de transmission de messages à l'aide d'un canal, d'un support (journal papier, ondes hertziennes, câble, etc.) vers un terminal (récepteur, écran) ainsi que comme le produit proprement dit de cette technique (journaux, livres, émissions) ; dans un second temps, comme une organisation économique, sociale et symbolique (avec ses modalités de fonctionnement, ses acteurs sociaux multiples) qui traite ces messages et qui donne lieu à des usages variés. Une telle approche a le mérite de ne pas s'attacher uniquement à l'émission des messages ou à l'interface avec l'utilisateur, mais de prendre en compte l'ensemble du processus depuis l'émetteur jusqu'au récepteur. Les médias ont par conséquent une dimension à la fois technique (matériels) et sociale (représentations)

⁸⁷ *Apud* Barthes et Pillaudin (ed), 1974 : 79.

qui évolue en fonction du temps, de l'espace et des groupes sociaux qui s'en servent. (Rieffel, 2005 : 30-31).

La recette idéale pour que s'effectue le sacre de l'écrivain est la stratégie du succès décrite par Alain Viala : en complément du succès public, il est souhaitable que vienne s'ajouter la consécration par les institutions dites littéraires, l'écrivain étant ainsi reconnu par ses pairs. Ce qui rejoint l'idée des quatre cercles de reconnaissance de Nathalie Heinich déjà abordée dans cette thèse, notamment dans le chapitre dédié aux disciples de Bourdieu. L'écrivain qui a déjà gagné le pari de la notoriété sera alors digne d'accéder à la postérité, conjuguant enfin les notions de valeur marchande et valeur de création, popularité et reconnaissance.

Les médias, alliés aux impératifs de la logique commerciale et aux règles du spectacle audiovisuel, ont modifié les formes traditionnelles de légitimation et de consécration littéraires. Alain Viala proposait plusieurs instances de jugement et de légitimation littéraires – telles que les académies littéraires, le mécénat, les droits d'auteur (Viala, 1985). Comme le défend Roger Francillon, le repérage des écrivains contemporains est fait « par le biais des institutions qui façonnent chaque jour le champ littéraire » (Francillon, 1998b: 21), à savoir les éditeurs, les auteurs, les prix, les revues, les études, les éditions critiques, les anthologies, les manifestes, les associations d'écrivains, la critique journalistique et les commentaires universitaires.

Nous retiendrons aussi le concept de réseau dont l'importance fut soulignée par Paul Aron et Alain Viala (Aron et Viala, 2006), que se soit dans les pratiques d'institutions de la vie littéraire (académies, cénacles, mécènes, critique, prix...) que supralittéraire (école, édition, ministère de la culture, bibliothèque...). Le réseau, selon la définition de Björn-Olav Dozo et Bibiane Fréché, est « l'ensemble complexe des relations qui s'établissent, au sein d'un espace culturel et social donné, entre divers acteurs, groupes ou institutions, relations qui assurent en outre l'unité et la cohérence de cet espace. » (Dozo et Fréché, 2006: 86). Le réseau littéraire, espace de soutien mutuel (entre écrivains, éditeurs, critiques, par exemple) est attaché, nous le verrons, à la médiatisation d'un auteur et à la diffusion de son livre. En effet, il explique, parfois, le succès d'un écrivain ou, à l'inverse, sa chute.

Tel que notre recherche nous l'a fait constater, les instances de médiatisation actuelles permettant à l'écrivain contemporain d'atteindre au succès littéraire et, qui sait, à

la pérennité, sont beaucoup plus nombreuses et variées que les simples organes de communication sociale que sont la presse, la télévision ou la radio. Elles ont aussi un champ d'action beaucoup plus élargi que ce que l'on pourrait croire, le point commun étant le fait que ces moyens de distinction de l'auteur, agissant comme des véhicules de divulgation audiovisuelle et promotionnelle, permettent à l'écrivain de jouir d'une notoriété sur la place publique.

2.3.1. Le monde éditorial

2.3.1.1. Contextualisations

Le monde éditorial, et toutes les instances dont il se compose, acquiert ici une importance fondamentale, si l'on pense à son rôle joué dans la circulation du livre. Il faudra alors observer les politiques qui le régissent, de même que les mécanismes d'intervention que ces politiques déploient à des moments donnés, afin de comprendre les mutations qu'elles encourent dans l'histoire du champ littéraire. En effet, nous pensons, comme Yvonne Johannot, que

l'édition a toujours une signification culturelle ; à la lumière de son histoire, on peut discerner un sens qui déborde largement le cadre de sa fonction économique qui est de gérer la production et la diffusion des livres. (...) Elle est un intermédiaire, à la fois dotée de beaucoup de pouvoirs, et soumise aux fortes contraintes idéologiques et économiques de la société qui l'entoure. A travers ses pratiques, ses problèmes, ses lacunes, se joue le sort de la circulation (et de la non-circulation) des idées matérialisées dans le livre. (Johannot, 1978 : 9).

L'historien de la culture Jean-Yves Mollier situe la naissance de l'éditeur au début du XIX^{ème} siècle, en Allemagne, en Grande-Bretagne et en France, la notion d'éditeur pouvant être datée aux alentours de 1830, se démarquant du marchand libraire de l'Ancien Régime :

Sous l'Ancien Régime, le libraire est un négociant ; l'éditeur moderne est toujours négociant, il gagne de l'argent mais il a aussi un projet intellectuel. Il ne se contente pas d'écouter l'auteur mais

impose sa vision du livre. En 1835, la notion d'éditeur apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, la même année, la *Revue de Paris* publie un texte sur l'éditeur ainsi que *Les Français peints par eux-mêmes* où il devient un type social. (Mollier, 2000 : 2)

Selon Mollier, de part l'industrialisation du système éditorial, « on est passé d'une logique de la demande à une logique de l'offre (ce qui est le cas aujourd'hui pour le marché du livre).» (*Ibidem*)⁸⁸. Cette industrialisation impliqua une mutation des fonctions et des charges de l'éditeur, lesquelles deviennent de plus en plus spécialisées. L'éditeur intervient dans plusieurs secteurs qui ne lui étaient pas incombés auparavant, comme nous pouvons le lire dans un ouvrage collectif dédié à « La diffusion du livre » :

A la conception 'artisanale', élitiste ou sectorielle de l'éditeur (les grands fondateurs furent des hommes d'affaires avisés, tels Grasset, Denoël et les frères Gallimard) s'est opposée, dès le XIX^{ème} siècle, la vision industrielle de pionniers et de brasseurs d'affaires (...). La spécialisation du rôle de l'éditeur n'a fait que croître. (...) Edition et distribution sont les fonctions complémentaires et pourtant contradictoires, caractéristiques de la consommation de masse. (Laufer et al, 1978 : 32).

L'éditeur (dont la profession consiste à trier parmi l'offre de manuscrits proposés, à faire des choix, à élaborer des politiques éditoriales) a, selon Jean-Yves Mollier, un pouvoir et un « projet intellectuel, il prévoit les marchés à venir, les goûts du public. (...) Il ne se contente pas d'écouter l'auteur mais impose sa vision du livre. » (Mollier, 2000 : 2)⁸⁹. Hubert Nyssen relance la discussion : en rappelant les trois rôles de l'éditeur selon Escarpit, à savoir *choisir, fabriquer* et *distribuer*, il observe qu'à ceux-ci « s'oppose une réalité plus complexe. » (Nyssen, 1993 : 18). En effet, de nos jours, l'éditeur doit

⁸⁸ Le critique Jean-François Patricola observe : « Il s'agit à présent non plus d'édition, mais de marché de l'art » (Patricola, 2005 : 48). Une situation typique d' « un monde où le succès, qui est aussi l'argent du pain, dépend des ventes donc de la publicité (...) [comme] la noble critique des confrères sur les ondes et les canaux hertziens » (Patricola, 2005 : 90).

⁸⁹ Encore à propos du pouvoir de l'éditeur, Jean-Yves Mollier s'explique : « Les écrivains découvraient avec horreur que le champ littéraire était une arène plus impitoyable encore que celle de la politique et que les maîtres du jeu étaient, si ce n'est incultes, du moins tout sauf leurs égaux sur le plan littéraire. La République des Lettres avait cédé la place à un marigot et chacun faisait l'expérience amère que 'le sacre de l'écrivain' était un leurre qui masquait mal la prise de pouvoir des éditeurs sur cet univers censé régi par ses propres lois. » (Mollier, 2005a : 68). Il rejoint ainsi la constatation de Konopnicki, qui dénonce l'anéantissement de la République des Lettres, cette communauté virtuelle de lettrés, dépassant toutes frontières et idéalisée depuis la Renaissance : « Autant dire que notre belle République des Lettres se suicide doucement, en se laissant annexer par des empires économiques. Un temps s'achève. L'écrivain, qui au long du XX^{ème} siècle, se croyait phare de la société, ne sera plus qu'un concepteur au service des marchands » (Konopnicki, 2004 : 127).

rechercher l'équilibre entre la valeur littéraire et la rentabilité commerciale d'un ouvrage à publier⁹⁰, subissant toutes les contraintes des champs littéraire, économique et médiatique de notre temps. Voilà pourquoi Fabrice Thumerel qualifie les éditeurs comme des « personnages doubles » comme le fit Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1992b : 6), « à la fois lettrés passionnés et gestionnaires avisés. » (Thumerel, 2002 : 58).⁹¹

Le métier d'éditeur est, de la sorte, complexe et prévoit plusieurs fonctions, telles que celles énumérées dans l'ouvrage collectif « La diffusion du livre » (Laufer et al, 1978), à savoir, sélectionner les manuscrits à publier; superviser la conception de la maquette du livre; confier la production des exemplaires à l'imprimerie ; fixer le prix de vente et, finalement, diffuser le livre ainsi conçu.

Etant donné l'objet d'étude de notre thèse, cette dernière fonction mérite que nous lui portions plus d'intérêt, puisqu'il s'agit de celle qui aura le plus recours aux médias, comme le soulignait déjà Régis Debray : « De plus en plus, le rendement d'une entreprise d'édition dépendra directement du nombre des media sous contrôle (influçables ou 'contactables'). » (Debray, 1979 : 227). Subséquemment,

L'éditeur doit être sensible à la demande du public et trouver à la satisfaire. D'où des choix (...) dont les limites bougent sans cesse: des nécessités de tous ordres obligent l'entrepreneur à transiger entre son propre goût et le goût du temps. (...) La marge de liberté de l'éditeur est fonction de l'estimation des risques qu'il peut prendre dans le contexte économique, politique et culturel où il est enfermé. Peu de professions sont aussi dépendantes des institutions et des idées du moment. (Laufer et al, 1978: 33).

En effet, après 1968, l'éditeur change de mentalité, adhérant de plus en plus à la mobilité et se transformant en « chasseur de tête » (Schuwer, 1998: 430).

⁹⁰ Cf., à ce propos, le témoignage sarcastique de Céline qui compare le travail de Denoël (son premier éditeur), lequel respectait, à ses yeux, le travail des écrivains, à celui de Brottin Achille (de Gallimard, sa seconde maison d'édition) qui, par contre, ne s'en remettait qu'aux gains commerciaux (Céline (1957), *D'un Château l'autre*, Paris, Gallimard « Folio », pp.20-21).

⁹¹ Pour plus d'approfondissements, lire l'étude de l'espace éditorial menée par Fabrice Thumerel *Le champ littéraire français au XXème siècle, Éléments pour une sociologie de la littérature* (Thumerel, 2002), basée sur seize variables : « nombre d'auteurs et de titres au catalogue, nombre de publication par an, édition de revues, tirages moyens et livres ayant fait l'objet de cessions de droits à l'étranger ou pour l'adaptation cinématographique (poids sur le marché); composition du personnel, caractéristiques de la production et pratiques éditoriales (propriétés positionnelles); capital symbolique acquis par l'éditeur, capital symbolique accumulé (...), prix honorifiques secondaires et nombre de manuscrits reçus (capital symbolique). » (*idem*: 154).

L'industrie éditoriale des années 1960 assista, par exemple, à l'impact de l'éditeur Sven Nielsen⁹², lequel, à sa mort en 1976, se vit ainsi jugé par *Le Monde*: « Il restera comme une des figures représentatives du mouvement d'industrialisation qui, pour le meilleur ou pour le pire, s'est emparé de l'édition française dans les années soixante. » (*apud* Schuwer, *op.cit.* : 426). Nielsen fonda, en 1947, les Presses de la Cité, devenues un groupe éditorial important. En 1962, comme nous l'avons déjà mentionné, celles-ci inaugurent la collection de livres de *poche* Presses-Pocket. En avril 1965, Sven Nielsen reprend la majorité des éditions Plon (avec sa collection 10/18, créée en 1962), des éditions du Rocher et de Julliard. Avec ces acquisitions, le groupe de Sven Nielsen est alors devenu le deuxième éditeur français derrière Hachette, diversifié dans la littérature, les sciences humaines et la jeunesse. En avril 1969, Nielsen s'associe avec le groupe Bertelsmann pour lancer, sur le modèle allemand, un club de livres, baptisé *France Loisirs*, qui connaîtra un succès rapide.

Dans les années 1970, avec la pression des contraintes de la rentabilité financière, la figure du contrôleur de gestion apparaît, centralisant toutes les données économiques :

Chaque éditeur se rappelle que telle ou telle catégorie de livre était censée devenir invendable au-delà de x dizaines de francs. Or un soudain best-seller démentait cette loi et incitait à dépasser ces seuils dits fatidiques. (...) Le contrôleur de gestion (...) établissait une 'photographie' en temps réel des résultats, de la rentabilité des ouvrages et des collections... et jugeait des ratios des éditeurs. (...) [II] participa désormais aux réunions éditoriales (...) [anticipait] sur les ventes réelles. (...) Un contrôleur de gestion émettant soudain des hypothèses plus pessimistes (...) peut parfois infléchir le destin d'un projet. (Schuwer, 1998: 431).

Subséquentement, les éditeurs ont dû assumer une nouvelle responsabilité, devenir « chefs de produits », ce qui eut pour effet que « la gestion prit le pas sur la création » (Schuwer, *op.cit.* : 432). La production commerciale des biens culturels prit le pas sur la production restreinte : « La recherche d'une rentabilité optimale condamna la survie des ouvrages de vente très lente. (...) Une pratique qui tendit à se généraliser dans les maisons d'édition.» (Schuwer, *op.cit.* : 435).

⁹² Lire, à cet égard, Jean-Yves Mollier (Mollier, 2000) et Guy Konopnicki (Konopnicki, 2004).

En outre, ces mêmes années 1970 furent témoins de l'internationalisation de l'édition en accéléré, avec, notamment, les foires internationales du livre, comme la Foire de Francfort. A l'inverse, la croissance de la production éditoriale freina à partir de 1974, en conséquence de la crise du pétrole, provoquant, par la même occasion, l'arrêt des concentrations d'éditeurs. A la même époque, précisément, Robert Laffont, lui-même, nous fait part de son métier d'éditeur dans son livre *Editeur, un homme et son métier*, publié aux Editions Robert Laffont en 1974, soulignant, dans son témoignage, l'emprise croissante des forces médiatiques dans le champ éditorial :

Je pense qu'on assiste aux dernières années des grandes maisons d'édition uniquement cantonnées dans la production de livres. (...) Je pense seulement que le livre va cesser d'être le véhicule privilégié de transmission d'une œuvre. L'éditeur de livres ne pourra plus arguer de son rôle de découvreur pour participer aux chances de réussite dans d'autres circuits qui se révéleront beaucoup plus importants, comme la télévision et l'audio-visuel. (...) Il sera amené à s'engager de plus en plus dans ce qui lui paraît être encore aujourd'hui des métiers annexes et qui se révéleront pourtant demain un des rouages essentiels de sa firme. (*apud* Laufer et al, 1978 : 36-37).

Voilà le portrait d'une époque qui n'est pas si éloignée, où, selon le même éditeur, «la liberté d'éditer se heurtait à d'imprévisibles pièges économiques et (...) la fidélité de nombreux auteurs relevait d'un mythe. » (*apud* Schuwer, 1998: 435). Notons, de même, que, dans ce même ouvrage, Robert Laffont dirige plusieurs critiques aux prix littéraires, étant « l'un des premiers éditeurs à dénoncer au grand jour les prix littéraires qui reposent sur un réseau de complicités et à contester le sérieux des membres de jury.» (Schuwer, *op.cit.* : 436).

Les années suivantes connurent l'essor des éditeurs institutionnels (des Universités) et la publication d'ouvrages sur le monde de l'édition. En 1976, sont publiées deux critiques de l'édition commerciale qui commencent à dévoiler et faire transparaître ses torts : *La bataille du livre* des sociologues Antoine Spire et Alain Viala et le *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains*. A ceci s'ajoute le numéro spécial de *Nef (Nouvelle Equipe Française)* intitulé « Faut-il brûler les livres » qui, dans un mélange de conformisme et de revendication, parle aussi de la condition de l'écrivain et de la censure. D'autres observations sévères du monde de l'édition surgissent, dont le pamphlet contre le système éditorial *Ecrire* de l'écrivain éditeur Jean Guénot , démontant « les

engagements et les pièges des contrats d'édition, et [qui] (...) prodiguait les plus réalistes conseils à tout écrivain en puissance. » (Schuwer, *op.cit.* : 438). Citons encore *Le pouvoir intellectuel en France* de Régis Debray, œuvre déjà commentée dans notre étude, et où nous pouvons lire, entre autre, que « Les diffuseurs déterminent non seulement le volume mais la nature de la production » (Debray, :1979 : 89) D'ailleurs, dans cet ouvrage,

Les écrivains (...) obsédés (...) par la puissance de la médiatisation, n'étaient pas épargnés. [Debray dénonce] la best-sellerisation (souvent pur produit de la télévision) (...). Chez les auteurs le besoin de paraître l'emporte sur le désir de créer. Si le mal n'est pas nouveau, on croit, à la fin des années soixante-dix, qu'il a atteint son apogée. (Schuwer, 1998 : 438).

Dans le tournant des années 1970/1980, la production éditoriale tend à se diversifier et à s'éloigner de l'édition exclusive d'œuvres dites littéraires. Des biographies commandées ou des livres-reportages de journalistes sont lancés sur le marché, ce qui nous prouve que le champ médiatique et la production d'œuvres de diffusion populaire font irruption et s'imposent dans la littérature. Par voie de conséquence, au long des années 1980, l'édition s'ouvre à l'audiovisuel. Certains parlent même de « reproculture », c'est-à-dire de culte du stéréotype ou des livres produits de la télévision⁹³. C'est à cette époque que Bernard Pivot laisse son empreinte avec ses émissions littéraires télévisuelles⁹⁴.

⁹³ Cf. Schuwer, 1998 : 445.

⁹⁴ Le bilan posé par Philippe Schuwer ne manque pas d'étonner son lecteur: « le lancement de plusieurs chaînes et de plus nombreuses émissions télévisées en faveur du livre (...) n'ont guère amplifié les ventes.» (Schuwer, *op.cit.* : 447). En effet, lisons ce compte-rendu d'une enquête menée par Jean-Michel Bénard : « La télé fait-elle vendre des livres ? A l'occasion du Salon du livre qui s'ouvre aujourd'hui à Paris, Livres Hebdo a posé la question aux libraires. Sans surprise, loin devant la presse et la radio, c'est la télé qui motive le plus les achats d'ouvrages. Pour 26 % des sondés, 'Tout le monde en parle' (France 2) de Thierry Ardisson est le plus influent. 18 % estiment qu' 'On ne peut pas plaire à tout le monde' (France 3) de Marc-Olivier Fogiel a un véritable effet sur la consommation littéraire. Unique émission 100 % culturelle à tirer son épingle du jeu : 'Vol de Nuit' (TF1) de Patrick Poivre d'Arvor. En fin de classement se bousculent 'Campus' (France 2), 'Un livre, un jour' (France 3) et 'Le bateau livre' (France 5). Malgré les exigences d'exclusivités de Michel Drucker, 'Vivement Dimanche' (France 2) affole peu les ventes. Reste que le label 'Vu à la télé' marche à plein. 'Après le passage de Bertrand Delanoë chez nous, son livre s'écoulait à 1 500 exemplaires par jour, explique Delphine Cantelli, programmatrice d' 'ONPP'. Même chose pour Hervé Chabalier, Alice Donna ou Vincent Mc Doom. En moyenne 25 % de ventes en plus.'. Un bonus qui ne profite qu'à quelques-uns. 'Il est de plus en plus difficile de faire découvrir un inconnu et, a fortiori, d'espérer le voir sur un plateau télé', déplore Claire Cauvin de Calmann-Lévy. Quid alors des écrivains, des vrais ? Ils doivent se contenter des miettes en troisième partie de soirée. A moins d'épouser les règles du cirque cathodique, à l'instar de Christine Angot. Chacun de ses livres se solde par une salve d'apparitions télé. Face caméra, l'auteur des *Désaxés* s'empoigne avec les animateurs et menace de quitter le plateau. Audience assurée et éditeur satisfait. Ecrivains 'spectaculaires' exceptés, seuls les confessions et docs chocs permettent de décrocher un ticket pour les talk-shows tendance. 'On privilégie toujours la force du récit, reconnaît Delphine Cantelli. Ou la

Parallèlement, une nouvelle vague de jeunes éditeurs apparaîtrait. D'un point de vue plus économique et financier, rappelons que le 9 décembre 1980, le groupe Matra-Lagardère fait l'achat, par une OPA, de la maison Hachette. De nombreuses acquisitions suivront dans les années à venir⁹⁵. En parallèle, le pouvoir politique effectue d'autres changements avec la loi Lang (1^{er} janvier 1982) sur le prix unique du livre.

Dans la décennie suivante, la maison Gallimard a souffert une crise de succession. En novembre 1994, le troisième groupe d'édition est absorbé par Les Presses de la Cité, ce qui permet d'affirmer que « plus que jamais Hachette et la Cité, devenu premier groupe français, dominant l'édition française. » (Schuwer, *op.cit.* : 456)⁹⁶. Mais ce qui marqua surtout le monde de l'édition fut l'apparition des nouvelles technologies d'information et de communication, avec, notamment, l'adoption sans précédent de l'informatique : « Chez les éditeurs spécialisés, le micro-ordinateur, relié en réseau à un serveur central, devint l'outil de base » (Schuwer, *op.cit.* : 449).

Par ailleurs, à la fin du XX^{ème} siècle, les options éditoriales misent davantage sur la littérature de best-sellers, vouée au grand public⁹⁷, selon les lois de la société de consommation contemporaine : c'est ainsi que surgit la *littérature de supermarché*, dont les instances de légitimation de prédilection sont les moyens de communication sociale:

Et si l'année 1994 marqua un mieux, évoquons de nouveau la sur-médiatisation en constatant, dans le bilan publié par *Livres Hebdo*, que Mitterrand a fait vendre 1,2 millions d'exemplaires sur son nom et le pape la moitié de ce score, tandis que le prix Goncourt, attribué à Didier Van Cauwelaert chez Albin Michel, a atteint 400 000 exemplaires. La librairie est de plus concurrencée par les hypermarchés qui éditent (...) tout en favorisant la vente des incontournables best-sellers que la médiatisation promeut, rétrécissant l'offre des titres. (...) Et une enquête réalisée par France Loisirs et la Direction du livre et de la lecture bouleverse les idées reçues: les étudiants achètent en priorité leurs livres dans les hypermarchés et les magasins multimédias. (Schuwer, *op.cit.* : 456).

notoriété de l'auteur.' Deux critères réunis par le prochain livre des ex-otages d'Irak, Chesnot et Malbrunot. Du caviar pour 'ONPP' » (Bénard, 2005)

⁹⁵ Cf. Schuwer, 1998: 447.

⁹⁶ Rappelons, encore, qu'il existe, comme le dit Schuwer, une « guérilla permanente entre Grasset et la maison mère, Hachette. » (Schuwer, *op.cit.*: 454).

⁹⁷ Nous n'entrerons pas dans la discussion pertinente qui pourrait s'installer sur les deux notions de *littérature à grand tirage* et de *littérature populaire* (Cf. Johannot, 1978 : 48), mais il nous semble important de rappeler ici la définition de Geneviève.Bollème dans son *La Bible bleue* (Flammarion, 1975 : 15): « L'idée de populaire jouerait sur une ambiguïté : la popularité d'un texte lui serait déclarée acquise d'une double façon, par le temps, succès de durée, et par un succès de vente ou de commercialisation. Autrement dit, ce serait à son succès, forcé ou pas, que l'on reconnaîtrait le caractère populaire d'un texte.» (*apud* Johannot, *ibidem*).

Selon Rémy Rieffel, « quand les biens culturels sont produits industriellement, (...) l’offre s’organise alors de telle sorte qu’il faut soit multiplier les nouveautés (les tubes, les scoops), soit mettre l’accent sur la personnalité unique de l’artiste et sur sa notoriété. » (Rieffel, 2005 : 335).

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les maisons d’édition françaises⁹⁸ misent sur la réédition d’auteurs qui font partie des programmes scolaires, en même temps qu’elles lancent des nouveautés⁹⁹, comme c’est le cas d’Albin Michel, Armand Colin, Calmann-Lévy, Flammarion, Hachette, Larousse ou Nathan. Grasset¹⁰⁰ et Gallimard, de leur côté, « se partagent le marché des jeunes auteurs, exerçant une influence sur le goût et contribuant à faire les renommées. » (Brée et Morot-Sir, 1984: 38).

La seconde guerre mondiale eut pour effet l’apparition de maisons d’édition à l’étranger (afin de contrecarrer les pénuries de papier ou la censure), le centre le plus actif étant en Suisse, où les Editions de la Braconnière, entre autres, jouèrent un rôle important. De même, après la Libération, naquirent de nouvelles maisons d’édition, dont Julliard, les Éditions de Minuit et, avec un succès plus prolongé, les Éditions du Seuil. La production éditoriale des années 1950/1960 est très riche, comme l’observe Sophie de Closets:

Pour les années cinquante et soixante, (...) [des] statistiques font ressortir quelques évolutions marquantes du secteur de l’édition. (...) A partir de 1957-58, on assiste aux années ‘glorieuses’ de l’édition française qui connaît une forte croissance, à l’image de l’ensemble de l’économie française. La production est dominée par la littérature générale. (Closets, 2004 : 81).

Mais, nous l’avons vu, ce sont surtout les années 1960/1970 qui ont assisté à une mutation marquée du monde éditorial. En effet, il a fallu s’adapter à un nouveau public, à un marché de masse et adopter ainsi de nouvelles méthodes issues du marketing, sensibles au nouveau visage d’une société aux prises avec les champs économique et médiatique. Subséquemment, aujourd’hui encore, « La publication d’un livre est de plus en plus ouvertement planifiée en fonction des stratégies de *marketing* et par rétroaction rapide des

⁹⁸ Voir, à ce propos, une monographie des principaux éditeurs présentée dans Fouché, 1998 : 740-769.

⁹⁹ Brée et Morot-Sir, 1984 : 38-41.

¹⁰⁰ Nous conseillons la lecture du témoignage de cet éditeur sur ses fonctions d’éditeur (GRASSET, Bernard (1929), *La chose littéraire*, Paris, Gallimard, pp.40-47).

chiffres de ventes des ouvrages parus sur les ouvrages à paraître », comme l'observent Pascal Durand et Anthony Glinoyer (Durand et Glinoyer, 2008: 200).

Pendant les années 1980, trois groupes dominaient l'univers éditorial français: Hachette, les Presses de la Cité et Gallimard. Cette concentration des groupes éditoriaux amène Durand et Glinoyer à se questionner sur la mort de l'éditeur. Pour ces auteurs, «figure maîtresse du champ de production du livre, l'Éditeur est aujourd'hui, en effet, en perte de puissance. Pour une part, sans doute, du fait que son individualité (...) est en train, dans la logique des concentrations, de se diluer dans le grand anonymat des méga-groupes éditoriaux. » (Durand et Glinoyer, 2008:199).

La transformation de l'activité éditoriale se fait ressentir, une nouvelle fois, dans les années 1990, et ce à l'échelle mondiale, puisque, comme l'explique Pascale Casanova (Casanova, 1999), le monde éditorial s'est dilué dans l'industrie de la communication, laquelle a changé les règles du jeu. Ainsi, les éditeurs européens, qui ont dû calquer le modèle économique américain, se consacrent de plus en plus à la rentabilité de ses investissements à court terme. L'édition fait aujourd'hui partie des industries culturelles.

Il existait, à la date de l'enquête menée par Pierre Bourdieu en 1992 (*cf. Les règles de l'Art*), deux types opposés de politique éditoriale dans le champ littéraire français: l'une cherchant les profits de la réussite commerciale, utilisant plusieurs stratégies promotionnelles, et l'autre, à l'opposé, misant sur « l'exploitation du fonds et la diffusion des produits consacrés », c'est-à-dire, sur la production restreinte d'œuvres de grande valeur littéraire. Pierre Bourdieu soulignait, d'ailleurs, le fait que le souci économique conditionnait la « politique culturelle » et les choix des éditeurs : « Le poids des frais généraux et le souci (...) du rendement du capital (...) commandent aussi très directement leur politique culturelle, et en particulier la sélection des manuscrits. »¹⁰¹ (Bourdieu, 1992b : 243). La politique commerciale de l'édition contemporaine se voit arbitrée par les deux pôles de production culturelle, à savoir la production restreinte et la production commerciale, comme le souligne Anna Boschetti:

Percer devient de plus en plus difficile, du fait que les concurrents sont toujours plus nombreux : les progrès de la scolarisation multiplient les intellectuels sans emploi auxquels la littérature peut

¹⁰¹ Il ajoute, encore, « Il est bien connu que le directeur d'une des plus *grandes* maisons d'édition françaises ne lit pratiquement aucun de manuscrits qu'il publie et que ses journées se passent en tâches de pure gestion. » (Bourdieu, 1992b : 243, note 8).

paraître un débouché attrayant, par son prestige, par l'apparente facilité de l'accès, (...). Être riche de naissance, ou entretenu, ou fonctionnaire (...), exercer une seconde ou (...) plusieurs activités rémunérées : tel est le lot des écrivains. (...) Non seulement la 'littérature industrielle' ne parvient pas à étouffer la littérature de recherche, mais cette dernière monopolise la définition de la valeur littéraire, et s'avère même capable, parfois, de procurer la prospérité aux éditeurs qui misent sur ses choix, bien qu'elle ne se prive pas de défier les attentes du plus grand nombre. (...) Le choix éditorial des écrivains nouveaux est un de ces faits ambigus où se révèle le mieux la double logique, économique et symbolique, dont relève le fonctionnement du champ. (Boschetti, 1986: 482-484).

La logique commerciale, cherchant la rentabilité, soutient que le « commerce » de la culture est un négoce comme les autres, qui confère la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, et non à la valeur purement littéraire, comme l'explique le critique Hubert Nyssen :

L'impression domine que le critère le plus courant dans la sélection romanesque des éditeurs (...), c'est l'évaluation des ventes. (...) Un *bon* roman est un roman qui se vend. (...) Cette manière de concevoir l'édition romanesque pèse sur le comportement des auteurs, et par conséquent sur leur manière de concevoir leurs textes. Combien se sont épuisés à vouloir écrire, avec ou sans la complicité de leur éditeur, qui un *Goncourt*, qui un *Médicis* ou un *Interallié* ! (...) On a même vu des éditeurs préconiser des schémas, des recettes, des dosages, et certains aller jusqu'à imposer des patrons de tapisserie. Des succès occasionnels ont parfois paru leur donner raison. La justice s'est alors manifestée avec son arme favorite : le temps. (Nyssen, 1993 : 32)¹⁰².

Pascale Casanova rejoindra plus tard cette idée en posant face à face les deux pôles de l'édition, le commercial et l'autonome. Elle observe les forces économiques qui menacent l'autonomie du champ littéraire mondial et qui agissent (souvent sous forme de contraintes) sur la création littéraire : « Les contrées les plus libres de l'espace littéraire mondial sont donc forcément menacées par la puissance des lois du commerce international qui, en transformant les conditions de production, modifie la forme des textes eux-mêmes. » (Casanova, 1999 ; 237).

Le monde éditorial actuel qui se doit d'atteindre la réussite commerciale – puisque les lois de la concurrence, renforcées par le foisonnement de la production, sont de plus en

¹⁰² Observations qui nous ramènent à la tâche de l'*éditeur* désignée comme *réglage*, décrite par Hubert Nyssen et que nous analyserons ultérieurement (cf. chap. 2.4. Visions critiques du phénomène); tout comme la dichotomie notoriété/posteriorité de Nathalie Heinich.

plus dures sur la scène littéraire – n’a évidemment pas tourné le dos à cette poule aux œufs d’or qu’est la médiatisation de l’écrivain contemporain. Pour survivre, il faut appliquer des formules nouvelles, de « savantes politiques d’image de marque d’une grande efficacité » (Bouvaist, 1991 : 194), liées aux techniques de merchandising qui s’appuient sur des supports médiatiques puissants (ce dont témoignent l’attention particulière prêtée à la couverture du livre ou des collections comme La Pléiade, pour ne citer que ces deux exemples). La grande majorité des maisons d’édition utilisent à leur profit plusieurs stratégies de lancement d’un auteur sous les projecteurs médiatiques, celles-là tremplins pour la vente et la notoriété de l’écrivain actuel. En outre, de la part de l’éditeur, plusieurs stratégies commerciales sont adoptées, dont la recherche de liaisons étroites avec les deux pôles médiatiques d’aimantation ou de grande influence identifiés par Anna Boschetti, à savoir, la critique spécialisée et le journalisme à sensation:

Rien n’est négligé: relations personnelles, correspondants à l’étranger, remises aux libraires, contacts avec des organismes culturels divers, différenciation de la publication, notamment par la création de collections, pré-publication en revue, gonflement des tirages et des ventes ; et surtout, pressions de toute sorte sur deux puissantes catégories: d’une part les critiques autorisés, occupant les positions clefs, qui décident de la consécration- académiciens, jurés des prix, chroniqueurs littéraires des plus grands journaux et revues-, d’autre part les journalistes, capables de transformer les faits littéraires en événement de l’actualité, intéressant le grand public. (Boschetti in Chartier, 1986: 491).

De ce fait, l’image de l’écrivain est mise en circulation, de manière quasi saturée, comme l’affichage du portrait de l’auteur sur la couverture de ses livres, devenu une habitude dans le marché littéraire¹⁰³. Cette situation est d’ailleurs observée par Christian Doumet, dans son article « De l’auteur représenté au frontispice de son livre », notamment lorsqu’il affirme :

Je parle de cet usage répandu aujourd’hui d’y afficher le portrait de l’auteur. Un tour à la table du libraire a tôt fait d’en convaincre : n’est pas romancier, en ce début du XXIème siècle, qui ne signe implicitement avec son public un contrat à compte de visage. Ce qui, au commencement du

¹⁰³ En témoigne le commentaire sulfureux de Daniel Garcia : « Combien de charmants écrivains, de ravissantes romancières vendant leur minois autant que leur littérature à une époque où l’on met volontiers la photo de l’auteur sur la couverture, la jaquette ou le bandeau ! » (Garcia, 2005: 30).

précédent, se gageait encore sur l’avoir bancaire de l’auteur, s’assure désormais sur le crédit de sa séduction visible. (Doumet, 2003 : 13).

En effet, cette médiatisation du physique de l’écrivain, souvent au détriment de son œuvre et de son labeur, porte à conséquences, l’une d’elles étant, selon ce critique, ce « contrat à compte de visage » implicite qui est alors signé entre l’auteur et son public, la valeur littéraire étant dépassée par la photogénie du créateur.

Et puisque nous parlons ici de relations, nous ne pouvons ne pas nous pencher sur la nature de celles qui relient aujourd’hui un écrivain et son éditeur, subissant, tous deux, l’impact du phénomène de la médiatisation. Pierre Assouline avait déjà soulevé cette réflexion lors de l’élaboration de sa biographie critique de l’éditeur Gaston Gallimard :

Les relations entre auteurs et éditeurs, harmonieuses ou conflictuelles suivant les hommes, les périodes et les nécessités, sont, en ce sens, importantes car elles laissent une empreinte, discrète mais présente, sur la qualité d’une œuvre. L’exemple le plus frappant est celui de Georges Simenon chez qui plusieurs critiques et biographes ont décelé à trois reprises un changement de style et de ton, simultanément à ses changements d’éditeurs. (Assouline, 1984 : 181).

Assouline souligne ici l’influence de l’éditeur sur la création littéraire d’un écrivain, même si celle-là peut agir d’une manière fort subtile. Olivier Boura témoigne de cette pratique courante du *rewriting* (*sic*), en faisant référence à Grasset qui « s’arrogeait le droit de corriger, de récrire, de suggérer aux auteurs (...) des ‘aménagements’. (...) Il avait aussi ce souci de la vente, massive, immédiate, du succès rapide, du ‘coup’, cette inquiétude des goûts du public. » (Boura, 2003 : 89). Qui plus est, Grasset soutenait que la part qui revenait à l’éditeur dans la création de la valeur littéraire était prépondérante.¹⁰⁴ Ce même Grasset qui reprocha à Charles-Ferdinand Ramuz de « mal écrire » et de le faire « exprès ». En effet, l’écrivain suisse romand utilisait une langue expressive, éloignée de celle des grammairiens. En réaction aux reproches de son éditeur, Ramuz publia en 1929 sa *Lettre à Bernard Grasset*¹⁰⁵. Plus récemment, pour une raison encore non expliquée, l’écrivain

¹⁰⁴ Cf. Boschetti, 1986: 490-491.

¹⁰⁵ « Mon pays a eu deux langues: une qu’il lui fallait apprendre, l’autre dont il se servait par droit de naissance; il a continué à parler sa langue en même temps qu’il s’efforçait d’écrire ce qu’on appelle chez nous, à l’école, le ‘bon français’, et ce qui est en effet le bon français pour elle, comme une marchandise dont elle a le monopole. (...) Nous avons deux langues: une qui passait pour ‘ la bonne’, mais dont nous nous servions mal parce qu’elle n’était pas à nous, l’autre qui était soi-disant pleine de fautes, mais dont nous nous

suisse Jean-Marc Lovay a cessé de publier chez Gallimard en 1980, pour être édité par la maison d'édition genevoise Zoé.¹⁰⁶

La question que nous pourrions nous poser est celle de savoir à quel point l'exposition d'un auteur aux médias est « commandée » par l'éditeur, l'écrivain se soumettant ainsi aux recommandations de son éditeur qui lui montrerait la voie à suivre afin de dépasser, de surmonter, les lois du champ littéraire contemporain...¹⁰⁷ On sait, par exemple, que Raymond Radiguet dut retravailler son manuscrit de *Le Diable au corps*, présenté par Jean Cocteau à Bernard Grasset, un an avant sa publication médiatique¹⁰⁸. Nous répondrons à la question en nous penchant sur des cas particuliers, lorsque nous aborderons les trois auteurs de notre corpus dans la seconde partie de notre thèse.

L'influence de l'éditeur sur la création de l'écrivain est, évidemment, trempée des contraintes économiques qui forcent le jeu, l'objectif étant la rentabilité. Ce qui nous ramène à la notion bourdieusienne de la seconde logique du marché des biens symboliques. Jean-Marie Bouvaist (Bouvaist, 1991) nous rappelle, à ce propos, que l'éditeur a délaissé sa fonction de sélecteur de manuscrits qui lui parviennent, la substituant à un rôle d'initiateur et de concepteur d'une œuvre littéraire¹⁰⁹, ce qui revient à dire que plusieurs livres qui apparaissent sur le marché pourraient avoir été commandés à l'écrivain par son éditeur¹¹⁰. Et même si l'on se remet uniquement à l'étape – que nous espérons ne jamais voir disparaître – de la sélection des manuscrits, les critères à observer pour le choix de publication ont tendance à changer, transformés par les enjeux économiques. En effet, il ne

servions bien parce qu'elle était à nous. Or, l'émotion que je ressens, je la dois aux choses d'ici... 'Si j'écrivais ce langage parlé, si j'écrivais notre langage...' C'est ce que j'ai essayé de faire. » (Ramuz, 1929 :42-43).

¹⁰⁶ Nous remercions Mme Maria Hermínia Laurel de nous avoir signalé ces situations.

¹⁰⁷ En 1977, Paul Morelle écrivait dans *Le Monde* que « L'écrivain est manipulé par le système éditorial et son propre désir d'être édité. Il doit prendre conscience de cette manipulation et agir non contre elle mais en elle. » (*apud* Schuwer, 1998: 437).

¹⁰⁸ Paul Léautaud témoigna dans son *Journal* en date du 30 juin 1924 avoir vu les traces de plusieurs écritures sur le manuscrit et sur les épreuves du livre...

¹⁰⁹ A ce propos, il conviendrait de ne pas oublier le rôle du directeur éditorial qui est « responsable des collections ». En effet, son travail consiste « à se mettre en quête de sujets et auteurs nouveaux, à en contrôler complètement l'évolution et à en assurer la promotion. (...) Le directeur éditorial joue également un rôle important pendant les diverses manifestations littéraires. » (Giniès et Person, 2007: 52).

¹¹⁰ D'une façon plus contenue, Jean-Marie Bouvaist insistait plutôt sur le rôle de « relations publiques » de l'éditeur, citant les exemples de Grasset et de Julliard : « Bernard Grasset et René Julliard étaient avant tout des hommes de relations publiques et, aujourd'hui encore, la plupart des chefs d'entreprise continuent à assurer eux-mêmes la personnalisation-personnification de leur maison. » (Bouvaist, 1991: 182). Anna Boschetti, de son côté, affirme que « Le rapport entre auteur et éditeur tend à devenir de plus en plus un mariage exclusif, du fait de l'importance symbolique acquise par le rôle de l'éditeur. De simple agent de la

s'agit pas tant de publier un écrivain à talent, mais plutôt une figure qui marquera de sa présence la scène médiatique, saura jouer sa mise en scène et qui, subséquemment, fera vendre ses livres¹¹¹, grâce au phénomène de sa médiatisation, comme l'observe Jean-Marie Bouvaist :

La maison d'édition sélectionne elle-même (...) les nouveaux titres sur lesquels seront concentrés et les énergies et les budgets. La sélection s'effectue en tenant compte de la notoriété de l'auteur, des courants de mode, de l'actualité, de la valeur de l'ouvrage certes, mais aussi de **la télégenie de l'auteur** et de ses relations dans les médias. (Bouvaist, *op.cit.* : 190).

D'un autre côté, il serait totalement erroné de ne faire pencher la responsabilité de l'exposition médiatique d'un écrivain que sur son éditeur... Dans certains cas, c'est de l'écrivain lui-même que provient cette volonté de médiatisme et de vedettariat, au détriment, parfois, des bonnes relations qu'il devrait entretenir avec son éditeur, ou, pire encore, délaissant la qualité de son écriture. Souvent, ce qu'attend un auteur de son éditeur est qu'il lui trouve une place sur la scène médiatique, que ce soit par un article de presse flatteur ou une présence dans un programme télévisé quelconque, pourvu qu'il soit garant de l'audimat. Comme le note Edouard Brasey,

Seule cette satisfaction compte aux yeux d'un écrivain (...) aujourd'hui ; elle compte tant qu'il en oublie même parfois le plaisir humble de l'écriture. Avidé de faire la roue sous les sunlights, il renâcle devant la feuille blanche. (Atteints de 'médiaphilie' galopante, on conçoit que ces romanciers exigeants n'aient plus le temps d'écrire. (Brasey, 1987 : 218-219).

De même, dans ses « carnets » du magazine *Lire*, d'octobre 1986, Bernard Pivot témoignait :

J'entends de plus en plus souvent les éditeurs grogner contre leurs auteurs (...). Ils leur reprochent de devenir 'impossibles', (...) de remettre des manuscrits bâclés, bourrés de fautes de tous ordres.

publication, celui-ci se transforme en 'découvreur'. Son image est façonnée par ses auteurs, et déteint sur ses nouvelles recrues. » (Boschetti, 1986: 484).

¹¹¹ Daniel Garcia affirme, à ce propos, que « la première particularité d'un auteur bankable, c'est d'être 'opéable' », ce qui revient à le comparer à un commerce qui devra apporter des bénéfices (Garcia, 2005 : 34).

(...) Les relations entre romanciers et éditeurs seraient, selon ceux-ci, devenues difficiles, en raison d'une hâte généralisée et excessive à devenir célèbres et riches. (*apud* Brasey, *op.cit.* : 218).

La liberté créatrice est aussi dissoute, à l'écoute des attentes d'un public et le succès d'une œuvre n'est plus uniquement un hasard, puisque la retombée médiatique y joue un rôle important et que l'éditeur tâche de répondre aux attentes du lectorat, comme l'observe Anna Boschetti : « s'il est vrai que le succès exige toujours une part d'inattendu, qui force l'attention, il fait surtout appel à l'accord entre le produit et la demande du marché » (Boschetti, 1986: 508). Mais, le public-lecteur actuel voit aussi moulé ses habitudes, ses goûts, ses préférences, par les forces du champ médiatique consacrant l'art du spectacle et la press-people.

N'oublions pas, non plus, que la liberté créatrice subit aussi les conséquences de la concentration des maisons d'édition, pointées par Rémy Rieffel : « l'homogénéisation des méthodes de production avec l'impérieuse nécessité d'un retour sur investissement plus immédiat, la commercialisation des livres sur un temps très court et le triomphe de l'essayisme qui se calque sur la logique managériale : gagner en extension aux dépens de l'approfondissement» (Rieffel, 2005: 324). Il souligne aussi la « transformation des modes d'accès aux livres », comme la concurrence des hypermarchés, tout en ajoutant que « de nombreux ouvrages, appartenant au champ de la grande production, sont lancés selon des stratégies marketing très élaborées en vue d'attirer l'attention des médias et de provoquer une polémique ou un scandale. » (*Ibidem*).

Par conséquent, il est indéniable que le monde éditorial joue un rôle prépondérant dans la diffusion médiatique du livre et de l'auteur, mettant à profit de nouvelles stratégies. A ce propos, rappelons que, dans sa biographie sur Gallimard, Pierre Assouline soutenait l'idée de l'importance de l'écrivain et de son éditeur pour la promotion du livre. Il cite, néanmoins, l'écrivain Jacques Chardonne qui constate que la critique et le libraire n'ont aucune responsabilité dans la promotion littéraire, s'appuyant sur le vécu de la maison d'édition Stock dont il est aussi responsable :

L'écrivain Jacques Chardonne (...) affirme que les critiques et les libraires ne sont pour rien dans le succès d'un livre. Il livrera plus tard sa propre expérience : Stock publie quarante romans étrangers par an, deux ou trois atteignent un tirage de 2000 ou 300 000 exemplaires ; (...) pour les autres livres, rien. Presque pas de presse car les critiques ne parlent pas des étrangers, même pas de service

de presse ; pourquoi quatre livres marchent et pas les autres ? : 'On n'a jamais compris ; ni comment cela se produisait, par quelles voies.'¹¹² (Assouline, 1984: 279-280).

Encore faudra-t-il noter que Jacques Chardonne devait s'en remettre uniquement à la critique spécialisée, dite littéraire, oubliant de contempler aussi les critiques qui apparaissent dans la presse généralisée, dans des programmes radiophoniques, ou, avec plus d'impact, sur les plateaux de télévision...

D'autre part, revenant au monde éditorial, Assouline évoque, dans son ouvrage, cette autre instance de consécration littéraire qu'est la collection La Pléiade, « un prestigieux panthéon littéraire » (Assouline, *op.cit.* : 187)¹¹³. Il s'agit, comme il l'explique, d'une société qui a été créée « le 16 novembre 1929, sous le nom des Éditions de la Pléiade, inspiré du mot russe 'pleiada' qui signifie groupe, groupe d'amis en l'occurrence, et non, comme le dira la légende, en référence à l'école poétique de Ronsard et du Bellay. » (Assouline, *op.cit.* : 188).

Il faut tout de même rappeler que la collection de la Pléiade a aussi ses opérations promotionnelles, tout comme ses stratégies de marketing commercial qui visent à fidéliser son public. Ainsi, depuis sa création, il y eut des concerts (1943-1945), un prix (1943), une librairie (1945) et une galerie (1931) de la Pléiade. Il existe un Cercle de la Pléiade qui réunit plus de 30 000 lecteurs de la collection et qui publie trois fois par an une « Lettre de la Pléiade » adressée par courrier aux adhérents. Avec l'apparition d'Internet, la diffusion de cette « Lettre » s'est élargie. Tous les mois de mai, une « Quinzaine de la Pléiade » est organisée, pendant laquelle un « Album Pléiade » hors-série est offert en librairie pour l'achat de trois volumes de la collection. Entre 1960 et 2009, 49 albums ont été édités, certains ayant acquis une valeur commerciale considérable. Enfin, tous les ans, d'octobre à décembre, un agenda Pléiade est offert pour l'achat de deux volumes. Nonobstant, malgré ces stratégies de marketing promotionnelles, il est indéniable qu'un écrivain qui apparaît

¹¹² Lettre à Michel Déon, in *Ce que je voulais vous dire aujourd'hui*, Grasset, 1969.

¹¹³ Jérôme Meizoz parle aussi de la collection de la Pléiade comme la « forme française par excellence du panthéon littéraire » (Meizoz, 2004 : 124). A l'inverse, notons que Michel Houellebecq a une opinion tout à fait différente, comme nous pouvons le lire dans son texte « Jacques Prévert est un con » : « Aujourd'hui cependant il [Prévert] rentre à la Pléiade, ce qui constitue une seconde mort. Son œuvre est là, complète et figée. » (Houellebecq, 1997 : 67-68).

publié dans cette collection accède à une notoriété, à une valeur et à une sacralisation légitimées par la solennité du support¹¹⁴.

Un écrivain médiatisé de son vivant peut-il aspirer à ce genre de « panthéisation »¹¹⁵ ou bien sa médiatisation, souvent majorée du caractère éphémère de cette nouvelle forme de légitimation, constituera-t-elle, à l’opposé, un obstacle qui l’exclura de ce cercle de reconnaissance ? La même question se pose vis-à-vis des *dictionnaires* littéraires qui, comme le souligne Bourdieu, « sont et ont toujours été des instruments de pouvoir, de consécration » (Bourdieu, 1996 : 67).

La Bibliothèque de la Pléiade est souvent admise comme un musée imaginaire de la littérature. Le nom de cette collection, « La Bibliothèque » avec majuscule, a aussi son poids symbolique : elle regroupe les livres dignes d’intégrer une bibliothèque littéraire de référence, celle dont toute personne cultivée devrait se munir. D’où le caractère élitiste de cette collection, contrairement aux collections de *poche*, ces « bibliothèques pour tous », plus populaires. Les livres de la Bibliothèque de la Pléiade sont plutôt des livres-objets dont la présentation matérielle est très soignée, des livres que l’on conserve, qui décorent une bibliothèque (et que l’on ne lit pas toujours). Au contraire, le livre de *poche* est un livre de consommation, dont l’aspect fragile et formaté rappelle un côté industriel et donc peu distingué¹¹⁶.

La Pléiade aurait-elle le rôle de consécration et le « *poche* » celui de diffusion ? Du point de vue de l’accès à la lecture, ce dernier est beaucoup plus efficace. Les musées, souvent désertés, souffrent, on le sait, d’être connotés à des espaces qui ne montrent que des morts d’un passé poussiéreux¹¹⁷... Existe-t-il, d’ailleurs, des écrivains qui refusent d’être édités en *poche* ? Qui ne recherchent que la « sanctification » de la Pléiade ? Céline

¹¹⁴ A cet égard, les « Cahiers » de l’Herne jouent un rôle comparable à la collection de la Pléiade. En effet, il s’agit de grandes monographies critiques qui mettent à l’honneur écrivains et penseurs contemporains ou classiques. Composés de textes inédits, de témoignages et d’articles thématiques sur l’auteur et son œuvre, ils retracent de manière singulière le parcours d’un individu qui a marqué sa génération. (cf.:http://www.editionsdelherne.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=2&Itemid=31, page web visitée le 12/12/2010).

¹¹⁵ Rappelons que, jusqu’à cette date, André Gide, André Malraux, Paul Claudel, Henry de Montherlant, Saint-John Perse, Julien Green, Marguerite Yourcenar, René Char, Julien Gracq, Eugène Ionesco, Nathalie Sarraute, Claude Lévi-Strauss, Roger Martin du Gard et Milan Kundera sont les seuls auteurs à avoir vu leurs œuvres publiées dans la « Pléiade » de leur vivant.

¹¹⁶ Nous remercions Mme Maria Hermínia Amado Laurel pour nous avoir signalé cette remarque.

¹¹⁷ Pour l’anecdote, Amélie Nothomb écrit, dans son roman *Le fait du prince*, « Dans les musées régnait une odeur de momie. Même en l’absence de cadavres, ce qui était rare dans ces lieux où le macchabée représentait le comble du chic, ça puait la mort, non pas la mort bouleversante des cimetières ou la mort hirsute des combats, mais la mort ennuyeuse des commémorations officielles. » (Nothomb, 2008 : 107).

n'écrivait-il pas à Gallimard, le 24 octobre 1956, que « Les vieillards (...) ont leurs manies. Les miennes sont d'être publié dans la Pléiade (...) et édité dans votre collection de *poche*... »¹¹⁸ ? En effet, le livre de *poche* a aussi son mot à dire dans la médiatisation de l'écrivain.

2.3.1.2. Le livre de *poche*

Le tableau synoptique constitué par l'œuvre collective dirigée par Pascal Fouché (Fouché (dir.), 1998) nous donne une idée du monde éditorial français depuis 1945, jusqu'au tournant du XX^e siècle. Il nous rappelle qu'en 1949, le *Club français du livre* est créé, illustrant l'« apport éditorial des premiers clubs – rééditant des textes classiques et maintes œuvres exemplaires de la littérature contemporaine, française et étrangère. » (Schuwer, 1998: 427). L'année 1958 assiste au lancement de la sélection « Les beaux livres de l'année » – cinquante au total –, laquelle n'est pourtant pas encore une forme de promotion médiatique, dû au nombre élevé des ouvrages contemplés, disparaissant vingt ans plus tard.

Néanmoins, c'est surtout l'année 1953 qui révolutionna le marché éditorial avec la parution du premier livre de *poche*, édité par la Librairie générale française qui n'est autre que Hachette. Ce nouveau format d'édition eut deux conséquences primordiales : tout d'abord, « il fit exploser le quasi-monopole des librairies traditionnelles en insérant (...) les *poches* sur les rayons des premières grandes surfaces, et il contribua à un changement de mentalité dans les maisons d'édition. » (Schuwer, *op.cit.* : 429). Ensuite, il eut un succès et une réussite immédiats, vu la multiplication de collections qui lui succèdent : d'une seule en 1953, l'on passa à vingt-huit, quatre ans plus tard et l'on en compta trente-sept en 1960.

L'édition en livre de *poche* est une autre instance de médiatisation littéraire et de massification de la distribution. Ceci grâce à son grand nombre de tirages d'exemplaires¹¹⁹,

¹¹⁸ <http://www.gallimard.fr/collections/pleiade.htm>, page web visitée le 12/12/2010.

¹¹⁹ Selon l'étude confiée par le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture et de la Communication en collaboration avec le Département de l'économie du livre de la Direction du livre et de la lecture au cabinet U+me, sous la direction d'Eric Marti, « Le secteur du livre au format de *poche* est dominé par un oligopole, constitué par cinq groupes qui se partagent plus de 82% du marché : Hachette Livre, Éditis, Gallimard, Flammarion et La Martinière. Ces cinq groupes contrôlent une quinzaine de collections ; les premières en termes de parts de marché sont ' Le Livre de Poche', 'Harlequin',

à sa vitesse de fabrication, à son emplacement dans des points de vente multiples, à sa maniabilité, à son peu de poids et à son prix populaire, parfois même dérisoire. Notons, tout de même, que ce sont des caractéristiques qui lui valent aussi des reproches : d'aucuns jugent qu'un écrivain édité en format de *poche* est issu d'une littérature de « bas étage » : ce n'est pas un auteur consacré, il ne fait pas partie de l'élite de l'histoire des lettres, il ne peut figurer au panthéon littéraire. A l'opposé, certains sont d'avis que si tel auteur est diffusé en *poche*, c'est parce qu'il fait partie des classiques¹²⁰... Quelle que soit l'opinion, le rôle de diffuseur médiatique ne peut être amputé au *poche*, dont le parcours historique se doit d'être étudié.

Les ancêtres du *poche*, selon l'investigation menée par Yvonne Johannot¹²¹, furent, successivement, le système de la « pecia » (XIII-XIVèmes siècles), la xylographie (XIVème siècle), les manuels (XVème siècle), les Elzevier (XVIIème siècle) et la Bibliothèque Bleue de Nicolas Oudot, à Troyes (début du XVIIème siècle)¹²². Néanmoins, le phénomène du *poche* a sa source en 1935, avec l'apparition officielle des *Penguin Books* en Angleterre. Les Etats-Unis, quant à eux, virent surgir en 1939 les *Paperbacks* de Simon et Shuster et les *Pocket-Books* dont le succès fut redevable aux G.I., pendant la seconde guerre mondiale. Il a suffi de deux dizaines d'années pour que ce type de publication soit adopté en Europe, avec une multitude de petites collections, dans un format plus léger, qui

'Marabout' et 'Larousse' pour Hachette Livre, 'Pocket', 'Pocket Jeunesse', 'Fleuve Noir', '10/18', 'Kurokawa' (soit l'ensemble Univers *Poche*) et 'First' pour Éditis, 'Folio' chez Gallimard, 'J'ai lu', 'Librio' et 'GF' pour Flammarion, et 'Points' pour La Martinière. L'activité d'édition au format de *poche* est clairement marquée par son caractère industriel : pour les éditeurs, il s'agit avant tout d'un marché de masse. Les tirages moyens sont sensiblement supérieurs aux tirages moyens du grand format (de 48% pour les réimpressions à 75% pour les nouveautés en 2005), alors que le prix est nettement inférieur (6,20 euros en moyenne contre 17,90 euros pour la littérature en grand format), avec pour objectif de générer des volumes de ventes importants. » (Marti, 2008). Voir aussi le portrait statistique du livre au format de *poche*, issu de cette étude.

(http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/Cetudes08_4.pdf, page web visitée le 08/02/2009).

¹²⁰ A ce propos, lire l'interview d'Eric-Emanuel Schmidt « Le Livre de *poche* : 'La Pléiade de l'étudiant' » : « Pour moi, sortir en édition de *poche*, c'est un anoblissement. C'est le signe que le livre a traversé des épreuves et c'est une façon de dire qu'il appartient au public : celui dont je faisais partie quand j'étais étudiant. A l'époque, il n'y avait que les éditions de *poche* pour combler ma fringale de lecture. A mes yeux, c'est la Pléiade de l'étudiant. » (*Aujourd'hui en France*, octobre 2006, <http://medias.hachette-livre.fr/media/contenuNumerique/041/1021212335.pdf>, page web visitée le 09/02/2009).

¹²¹ La conclusion de cette monographie sur le livre de *poche* a particulièrement attiré notre attention : « La différence entre Livre et *poche* tend à s'amenuiser : de moins en moins de livres reliés, une image de couverture qui se rapproche de celle du *poche*, une présentation en librairie des livres nouvellement sortis étalés sur des présentoirs dans un festival de couleurs, alors que le *poche*, lui, réintègre les rayonnages ; des contenus qui se doivent d'être proches de l'actualité, soumis à la presse par de multiples liens économiques et financiers. » (Johannot, 1978 : 151).

¹²²Johannot, 1978 : 50-65.

virent le jour dans les années 1950, notamment en France, en Belgique (les *Marabout*¹²³, en 1949, qui passèrent sous contrôle de Hachette en 1983), en Allemagne (*Rohwolt* en 1951, puis *Fischer Bücherei* en 1952 et *Ullstein*), en Espagne (les *Alcotan*), en Italie (les *Libri del Pavone*) ou au Portugal (dans les années 1960 et 1970¹²⁴):

après deux décennies (...) les livres de *poche* furent admis peu à peu dans les bibliothèques de salon où ils prirent place parmi les éditions courantes et les ouvrages de luxe. Dans le même temps, les bons auteurs publiés sous cet habit s'imposaient à côté des bluettes qui, jusque là, paraissaient seules sur les tourniquets et présentoirs dans les lieux de grande vente. (Nyssen, 1993 : 73).

De fait, dans l'Hexagone, à partir de 1952, plusieurs maisons d'édition suivent le filon d'or, comme la collection « Que sais-je ? », des Presses Universitaires de France, et d'autres grandes collections au format de *poche* : 'Le Livre de *poche*', des éditions Hachette, en 1953; 'J'ai Lu' chez Flammarion, en 1958 ; '10/18' et les 'Presses Pocket' (des Presses de la Cité), en 1962 ; 'Garnier-Flammarion', en 1964 , puis 'Folio' (1972), de la maison Gallimard... Toutes ces collections de *poche* (re)publient des auteurs à succès, en négligeant les nouveautés, facteur de risque commercial – n'oublions pas le nombre important du tirage d'exemplaires qui est associé à ce type d'édition: plus de 50 millions d'exemplaires sont vendus en 1961 (réimpressions comprises), 100 millions en 1964, d'après la comptabilité de la Librairie Générale. Le format de *poche* produit

¹²³ Ce fut André Gérard qui lança cette collection, objet d'une « intense action de marketing. Les volumes eux-mêmes deviennent supports publicitaires : la réclame, c'est d'abord la couverture, avec une sentence (*skyline*) du type 'Il faut avoir lu', puis le titre, l'indication de l'auteur et une illustration plus ou moins 'accrocheuse'. » (Barbier, 2006 : 308).

¹²⁴ Au Portugal, les livres de *poche* («livros de bolso») eurent une grande diffusion dans les deux décennies précédant la révolution du 25 avril 1974. Diverses maisons d'édition misèrent sur ce type de publication : Miniatura (Livros do Brasil), Cadernos de Poesia (Dom Quixote), Argonauta e Vampiro (Livros do Brasil), Teatro (Centelha), Coleção Três Abelhas (Europa-América), O Livro de Bolso (Portugália), Cadernos D.Quixote (Dom Quixote), Coleção Horizonte (Livros Horizonte), Coleção forma (Editorial Presença) et Coleção de Bolso da RTP. Celle-ci avait sa maison d'édition qui la produisait et la télévision qui en faisait la promotion de manière très accentuée. Néanmoins, le marché du *poche* au Portugal n'a pas connu le succès obtenu dans d'autres pays tels que la France, l'Italie ou l'Espagne, par exemple. Selon l'explication de João Duarte Rodrigues, éditeur de Sextante, la dimension réduite du lectorat régulier portugais ne permet pas aux éditeurs de miser sur ce genre de publication. L'édition de *poche* d'un livre ne survient qu'après sa publication en grand format et elle implique un prix de vente plus réduit, tout comme des tirages plus importants; des conditions impraticables pour le marché portugais. Rares sont les lecteurs qui désirent acquérir les deux formats d'édition. Il est donc financièrement plus profitable à l'éditeur portugais de se maintenir aux premières éditions «trade» qui sont plus chères, tout en répondant à la demande du lectorat

une véritable révolution sur le marché du livre. Visant surtout le public scolaire et universitaire, les collections de textes littéraires et même critiques se multiplient. (...) Le livre ‘de *poche*’ renseigne, situe, évite le ton didactique et les textes tronqués du manuel littéraire, mais il n’avantage guère les jeunes écrivains. Ainsi, pour figurer dans une collection de ‘*poche*’ tirant initialement à plusieurs dizaines de milliers d’exemplaires, il faut qu’un livre ait quelque chance de durer et d’attirer longtemps des lecteurs. (Brée et Morot-Sir, 1984 : 42).

Le phénomène de *poche*, issu du monde éditorial, est une charnière dans l’histoire de l’édition littéraire¹²⁵. S’appuyant sur le succès du format de *poche* de Hachette (en 1953, la maison éditait une collection; en 1957, vingt-huit; en 1960, trente-sept), Philippe Schuwer y lit deux conséquences majeures : le livre de *poche* «fit exploser le quasi-monopole des librairies traditionnelles en insérant (...) les *poches* sur les rayons des premières grandes surfaces, et il contribua à un changement de mentalité dans les maisons d’édition. » (Schuwer, 1997: 429).

Alors que les éditions du passé misaient sur la noblesse de l’objet (riches enluminures, reliures splendides...), visant ainsi la sacralisation du livre, le *poche*, à l’inverse, le vulgarise, le démocratise. Il est, par ce fait, un reflet de la société de masse où nous vivons actuellement :

à d’autres époques, (...) [l’édition attirait] par la valeur [esthétique]qu’on lui donnait (...) la présence du dieu dont il restituait la parole, ou celle d’un auteur que notre culture avait sacralisé ; par un processus contraire, dans une société de consommation telle que la nôtre, on allait minimiser (...) l’objet-livre pour le mettre à la portée de la clientèle la plus large possible (...) : il ne coûtait presque rien. (Johannot, 1978 : 105).

Selon Anne Simonin, il s’agit, à vrai dire, d’un changement structurel qui s’amorce : « apparition des techniques de marketing, premières concentrations : autant de signes de la transformation du livre en un produit, de la modernisation de l’activité éditoriale, et d’une façon moins évidente, de la modification des circuits de légitimation. ».(Simonin, 1998 : 47).

portugais. Ces informations nous ont été données par João Duarte Rodrigues en personne, lors d’un entretien, à l’université de Porto, le 17 mars 2011. Nous l’en remercions.

¹²⁵ Le DEA d’Aurélié Pagnier sur la généalogie du livre de *Poche* de 1953 à 1961 (Pagnier, 2000) ainsi que la thèse de doctorat de Bertrand Legendre (Legendre, 1998) sur ce phénomène (entre autres de ses publications), constituent un bon éclairage sur les changements intervenus dans l’édition depuis cette date.

La production du *poche* engendre aussi une hiérarchie commerciale qui impose ses pressions : le livre est aux mains des nouvelles techniques et procédés (lesquels proviennent souvent de la presse quotidienne et des médias, comme, par exemple, la photomécanique de composition), l’éditeur doit s’en remettre à l’imprimeur; en tête de file, vient, évidemment, la banque... Comme le souligne Yvonne Johannot, la qualité ou la valeur littéraire n’est plus une priorité :

cette pression de la technique sur la production intellectuelle (...) [eut] de graves répercussions sur sa qualité (...) : parmi les titres disponibles, il faut *forcément* en choisir un nombre précis, quelle que soit leur valeur ; il faut, de préférence, prendre ceux qui ont le maximum de chance de pouvoir se vendre à plusieurs dizaines de milliers d’exemplaires, ce qui n’est pas non plus un critère de valeur, sur le plan artistique ou intellectuel. (Johannot, 1978 : 80).

Le *poche* investit surtout dans les auteurs-vedettes, une valeur de rentabilité commerciale sûre qu’il s’agit de propulser avec l’aide des médias. Il est alors à l’origine d’un nouveau genre d’auteurs, qu’il veut mettre en vedette, tout en les obligeant d’écrire plus vite, et en grande prolifération.

Nonobstant, le *poche* atteignant un succès inespéré, plusieurs écrivains accueillirent de bon gré ce genre de publication devenu rapidement un outil promotionnel rebondissant qui augmentait les chiffres de vente. Voilà pourquoi Hubert Nyssen affirme, légitimement, que « Les auteurs commencèrent à se montrer friands du *poche* qui, pensaient-ils – et ils n’avaient pas tort – offrait à leurs ouvrages une seconde expérience. » (Nyssen, 1993 : 74). D’autres écrivains, par contre, refusent encore d’être publiés en *poche*, soucieux de perdre leur valeur littéraire. Par conséquent, il existe plusieurs prises de position face à ce genre de publication, lesquelles sont ainsi résumées par Yvonne Johannot :

Pour certains, [la publication en *poche*] c’est la consécration, pour d’autres c’est une dégringolade vers la facilité – à la limite de la vulgarité. Beaucoup d’auteurs tiennent à l’ésotérisme de leur message comme garant de leur originalité. (...) Certains, au contraire, voient dans le succès de la vente un critère qui prouve la valeur de leur œuvre. (Johannot, 1978 :119).

Par son prix, ses points de vente et sa maniabilité, le format de *poche* a rendu plus accessible l’accès du grand public à la littérature dite moins commerciale, puisqu’un livre

de *poche* est, désormais, à la portée de tous, rendant populaires, par la même occasion, les écrivains publiés sous ce genre de publication. Lesquels deviennent plus proches de leurs lecteurs. Grâce au *poche*, les habitudes de lecture se sont démocratisées et le produit hautement symbolique qui était le livre s'est vulgarisé. De fait, toujours selon Hubert Nyssen,

Ce qui a changé avec le succès du *poche* (...) c'est la circulation d'un nouveau type de livre, celui que l'on achète, offre, prête, perd ou remplace avec une facilité jusque-là méconnue. (...) Du coup, la lecture paraît plus familière, l'auteur plus proche, le texte plus accessible. (...) Et puis, publié dans ces conditions, le texte est avec force donné pour objet de grande consommation. L'économie, la modestie de l'objet, sa popularité s'affichent plus fort que le sujet même du livre, encourageant certains lecteurs à franchir un seuil devant lequel ils hésitaient. Le livre n'apparaît plus comme relevant d'un domaine privé, et du coup la librairie elle-même ne semble plus autant un territoire réservé à une élite. (Nyssen, 1993: 74-75).

D'ailleurs, ce qui fit aussi l'originalité du livre de *poche* fut l'emplacement choisi pour le vendre. En effet, sa commercialisation sortit des librairies, au penchant élitaire, pour s'installer aussi dans des locaux plus vulgaires, comme dans les rues, les kiosques, rendant ainsi le livre plus populaire. Aujourd'hui, l'espace de vente est d'un autre niveau : on le retrouve dans les épiceries ou les grandes surfaces commerciales, où il est placé aux côtés d'autres produits de consommation, se soumettant aux mêmes techniques de vente.

Par la même occasion, la médiatisation de l'écrivain du *poche* est redimensionnée. Puisque destinés à un vaste public, les livres de *poche* sont exposés selon le modèle des articles de presse, tels que les revues, dont ils partagent, du reste, la couverture colorée et attrayante qui rappelle les affiches de cinéma, la vedettisation de l'auteur, la modicité du prix qui les font être à la portée de tous.

La conception matérielle des premiers titres publiés en *poche* marquait déjà une nouveauté typographique et iconographique dans le traitement de l'image : des couvertures illustrées, colorées et brillantes, où les protagonistes de l'intrigue étaient mis en valeur, comme dans les unes de revues ou les posters de cinéma. A cette innovation s'ajoute aussi l'utilisation particulière de la quatrième de couverture, devenue « carte de visite » du *poche*. Elle doit, d'une façon abrégée, tenter le public et éveiller la curiosité du lecteur, avec, en encadrés, le résumé du sujet du roman, le thème, la biographie de l'auteur et, plus récemment, la couverture médiatique (ex : extraits de bonnes critiques dans des articles de

presse plus en vogue). Enfin, l'édition de *poche* a été la première à insérer dans un livre la publicité au profit de titres parus dans la même collection, ce dont, entre parenthèses, se lamentent quelques auteurs qui y voient une intromission dans leur texte...

Les premières recensions critiques qui se sont penchées sur le phénomène de l'édition de *poche* suivent de très près l'apparition de celui-ci – ce qui prouve la dimension de son rapide succès. En novembre 1964, le *Mercure de France* publie l'article de Hubert Damish intitulé « La culture de *poche* » et la revue *Les lettres françaises* consacre, dans son numéro 1051 du 29 octobre-4 novembre 1964, plusieurs pages à ce phénomène, tout comme le fera le magazine *Les temps Modernes*, dans son numéro 20 (avril 1965) et 21 (mai 1965). Les opinions qui y sont émises oscillent, les prises de position des interviewés (écrivains, critiques, libraires, bibliothécaires, lecteurs) se résumant à être en faveur ou contre le phénomène¹²⁶. Retenons l'opinion de Jean-Paul Sartre qui rehausse l'importance croissante de l'image du *poche* et de sa couverture¹²⁷, cette petite affiche publicitaire qui culmine, actuellement, avec l'affichage du portrait de l'auteur, autre signe du phénomène de la médiatisation de l'écrivain :

Au cours d'une interview en 1965, J.P. Sartre, parlant du *poche*, disait: ' le livre-objet est un bel objet. On le garde parce qu'on aime le regarder (...). Cet attrait est déjà un phénomène culturel. En invitant le public à *voir* les livres, les éditeurs ont éveillé une exigence esthétique qu'ils sont contraints de satisfaire s'ils veulent écouler leur marchandise.'¹²⁸ La remarque est inattendue, de la part d'un objet dont la qualité esthétique repose uniquement sur la couverture (...). Elle met bien en évidence l'importance primordiale que prend cette couverture, qu'on *voit* et qu'on exige attrayante. (Johannot, 1978 : 107).

Ajoutons, d'un autre côté, l'opinion de Michel Butor qui

se plaignit (...) de ce que, si le *poche* rapproche le lecteur du texte – en ce qu'il lui est offert sous une forme *familière* –, par contre il sépare l'auteur de l'objet produit, celui-là perdant tout droit sur la présentation de celui-ci. (...) Le *poche* ne semble pas être, au même titre qu'un livre, l'*enfant* de

¹²⁶ Cf., le bilan établi par Yvonne Johannot (Johannot, 1978 : 13, 119).

¹²⁷ L'importance est telle que les présentoirs et tourniquets du *poche* (qui ont l'avantage de pouvoir être posés partout, même sur le trottoir, afin d'accoster le passant) sont construits de manière à laisser voir la couverture et non plus, comme dans les éditions traditionnelles, le dos du livre.

¹²⁸ *Temps modernes*, n°17, janvier 1965, p.1995.

son créateur. Il est le lieu de manipulations dont l'auteur ne se sent pas maître. (Johannot, *op.cit.* : 120)¹²⁹.

Toutefois, il subsiste, encore aujourd'hui, une idée préconçue des romans en collection de *poche*, lesquels sont considérés plus médiocres, de part le manque de qualité et de noblesse de la présentation et des matériaux utilisés par ce genre de publication moins coûteuse. Pourtant, l'histoire éditoriale nous montre parfois le contraire, où l'édition en *poche* a stimulé la vente du titre en édition traditionnelle : les œuvres complètes de Saint-Exupéry éditées par la Pléiade augmentèrent leur vente après le succès de *Vol de nuit* en format de *poche*, tout comme celles de Camus, après la réussite de *La Peste*. En outre, il est aujourd'hui plus facile de trouver un titre édité en format de *poche* en librairie, où l'acquisition de l'édition originale (ou de ses rééditions) se fait de plus en plus souvent sous commande. Parallèlement, nous ne pouvons oublier le fait que la base de la clientèle du livre de *poche* est surtout le public scolaire, comme le démontre une étude marketing *Le marché du livre de poche*, publiée en ligne en 2008¹³⁰ ou, bien avant, l'article « Le livre de poche en France » de Michel Bouvy (Bouvy, 1963)¹³¹. Ce qui expliquerait aussi, par exemple, le succès de Saint-Exupéry et de Camus, dont les deux œuvres citées ci-dessus font partie du programme scolaire.

2.3.1.3. Les attaché(e)s de presse

Enfin, en ce qui concerne, encore, le monde éditorial, nous pensons qu'il serait important de nous attarder un peu plus sur ces agents de médiatisation émergents que sont

¹²⁹ En est-il encore ainsi, de nos jours ? L'écrivain n'a-t-il pas, aujourd'hui, son mot à dire quant à l'utilisation de son image, par exemple ?

¹³⁰ <http://www.oboulo.com/marche-livre-poche-46531.html>, page web consultée le 21/01/2009.

¹³¹ « Une étude de marché effectuée pour le compte du Syndicat national des éditeurs semble montrer que le livre de *poche* touche désormais tous les milieux : ' 40 % des acheteurs de livres achètent des livres de *poche* et tous les milieux sociaux sont également intéressés, alors qu'on observe en général une différenciation importante des attitudes quant à l'achat des autres livres. (...) Les jeunes entre vingt et vingt-sept ans s'intéressent particulièrement à la formule du livre de *poche*, l'intérêt décroissant avec l'âge' (Dumazedier (Joffre) et Hassenforder (Jean). - *Éléments pour une sociologie comparée de la production, de la diffusion et de l'utilisation du livre*. - Paris, Cercle de la librairie, 1962). (...) On peut estimer que lycéens et étudiants, c'est-à-dire les jeunes de quatorze à vingt ans, forment une bonne partie de la clientèle du livre de *poche*. C'est ainsi que l'on peut expliquer le succès considérable de certains titres, comme *La Peste*, *Vol de nuit* ou autres. Ne pouvant les obtenir facilement dans les bibliothèques, qui n'en possèdent pas un assez grand

les attaché(e)s littéraires, auxquels nous avons déjà fait quelques références dans des chapitres antérieurs.

La profession des attaché(e)s de presse, presque exclusivement féminine¹³², aurait été introduite, pour la première fois, dans l’édition, par René Julliard, selon Jean-Marie Bouvaist (Bouvaist, 1991 : 182) et Edouard Brasey¹³³. Elle a gagné une importance capitale dans les maisons d’édition, devenant une présence incontournable aussi bien auprès de l’éditeur que de l’écrivain qui compte sur son attaché(e) de presse pour sa promotion médiatique¹³⁴. Son rôle, médiateur entre l’écrivain et les médias, s’est accru, signe évident de la relation de plus en plus ancrée entre la littérature et les médias qui cherchent la promotion de l’écrivain, de part la séduction de la presse pour toucher le public: «Ce métier plutôt féminin [a] son objectif unique: ‘décrocher’ un article ou une émission du critique le plus suivi. Et le plus vite possible, son éditeur l'exige: quand le livre sort, la presse doit en parler dans les huit jours » (Lane et Slama, 1998: 609). De fait, selon Hubert Nyssen,

on ne les charge plus simplement d’informer les critiques mais de les bien connaître, dans leurs prédilections, leurs méthodes, leurs fantaisies, et si possible de les gouverner quelque peu, de manière à leur présenter, dans les conditions les plus favorables, les livres pour lesquels on espère leur concours. ‘Les attachées de presse des maisons d’édition sont des saintes’, affirmait Bernard Pivot, (...) ‘Mal payées, corvéables à merci, toujours suspectes d’être inefficaces, accusées de laisser tomber des livres au profit d’autres, submergées d’exigences et de plaintes, forcément attentives aux états d’âme de tous les auteurs, elles sont certaines d’être associées à un échec alors que la part qu’elles ont pris dans un succès n’est pas toujours reconnue.’ (Nyssen, 1993: 107).

Reconnue officiellement en 1964, seulement, l’attachée de presse peut être décrite comme une conseillère en relations publiques, spécialisée dans l’information des véhicules de communication sociale, comme la presse, la télévision, la radio, etc. Ses fonctions consistent à

nombre d'exemplaires, ils achètent les textes qui leur font envie dans des éditions à bon marché. » (Bouvy, 1963 : 417-418).

¹³² D’où l’habitude qui s’est ancrée d’appeler cette profession dans sa forme féminine : l’attachée de presse.

¹³³ « La première attachée de presse de l’édition, Yvette Bessis, fut recrutée en 1947 par René Julliard » (Brasey, 1987 : 243).

réunir et (...) mettre en forme l'information sur les livres et sur les écrivains pour la diffuser auprès de tous les médias, en rédigeant, par exemple, les prières d'insérer. [Mais l'] appellation recouvre des réalités fort diverses : chez Gallimard (...), les cinq attachées de presse ont chacune la responsabilité d'un secteur éditorial particulier, tandis que chez les petits éditeurs, l'attaché de presse cumule souvent sa fonction avec celle de responsable de la publicité, des droits étrangers, voire de directeur littéraire. Parfois, c'est l'éditeur lui-même qui s'occupe des relations avec la presse. (Brasey, 1987 : 243).

Nous reviendrons sur les attaché(e)s de presse dans la seconde partie de notre thèse, lorsque nous analyserons leur rôle éventuel dans la médiatisation des trois auteurs de notre corpus.

2.3.2. La télévision

2.3.2.1. Vue d'ensemble

Lorsqu'il s'agit de parler d'instances de médiatisation contemporaines, d'aucuns pensent tout de suite à la boîte magique révolutionnaire qu'est la télévision. Ce mass-media a une place prépondérante dans la vie quotidienne et son pouvoir tentaculaire atteint des dimensions gigantesques¹³⁵, touchant la majeure partie des champs sociaux; la littérature n'étant pas une exception. Citant Sophie de Closets, « avec l'irruption de la télévision dans le domaine de la littérature, on passe d'un rapport écriture/lecture à une relation entre la personne de l'écrivain, son corps, ses paroles et l'écoute du téléspectateur. Le livre devient un prétexte à faire parler l'auteur, à le 'révéler'. » (Closets, 2004 : 108). Plusieurs écrivains utilisent à leur profit ce moyen de diffusion de leur image, afin de promouvoir leur œuvre sur des plateaux à grande connotation littéraire, comme furent le cas, par exemple, des émissions de Bernard Pivot, ou même dans des programmes télévisés plus *légers*, comme ceux de Thierry Ardisson, pour ne citer que cet exemple. D'autres, il est vrai, cherchent plutôt à fuir les feux des projecteurs de la télévision, affirmant, par là

¹³⁴ Lire, à cet égard, l'article de Delphine Naudier (Naudier, 2011) qui examine le travail des attachées de presse qui participent à la médiatisation des écrivains

¹³⁵ Pierre Bourdieu prévoyait que l' « On va de plus en plus vers des univers où le monde social est décrit-prescrit par la télévision. » (Bourdieu, 1996 : 21).

même, leur prise de position et leur volonté d'indépendance et autonomie littéraires : «L'écran s'impose comme le révélateur de phénomènes littéraires. (...) Les auteurs qui savent imposer une personnalité y gagnent des ventes multipliées. Certains, tel Julien Gracq, refusent obstinément l'exercice. » (Jeanneney, 1999 : 419).

L'effet de la télévision sur les champs journalistique, politique et littéraire fut le thème de deux leçons données par Pierre Bourdieu, la première « Sur la télévision » constituant une version plus accessible de la seconde « L'emprise du journalisme », texte publié dans les *Actes de la recherche en sciences sociales* (Bourdieu, 1996)¹³⁶. Le sociologue français initie sa monographie par une observation négative de la télévision, soulignant son influence néfaste sur le monde (culturel, politique et démocratique) actuel : « Je pense (...) que la télévision, à travers les différents mécanismes que je m'efforce de décrire de manière rapide (...) fait courir un danger très grand aux différentes sphères de la production culturelle, (...) elle fait courir un danger non moins grand à la vie politique et à la démocratie. » (Bourdieu, *op.cit.* : 5). Au contraire de ce que d'aucuns pourraient penser, la télévision ne fut pas toujours aussi néfaste vis-à-vis de la vie culturelle ; c'est surtout dans les années 1990 que les choses ont pris un nouveau visage, puisque la société adoptait le culte du quart d'heure de célébrité préconisé par Andy Warhol¹³⁷:

La télévision des années 50 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (...) et former les goûts du grand public; la télévision des années 90 vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le *talk-show*, tranches de vie (...) propres à satisfaire une forme de voyeurisme et d'exhibitionnisme. (Bourdieu, *op.cit.* : 54-55).

Pierre Bourdieu souligne le pouvoir oppressif de la télévision, contre lequel il compte alerter ses semblables grâce à ses analyses: « J'espère qu'elles (...) pourront contribuer à donner des outils ou des armes à tous ceux qui (...) combattent pour que ce qui

¹³⁶ A propos de l'origine de cette publication (le conflit médiatisé avec Daniel Schneidermann), lire Deparis, 2000 : 13.

¹³⁷ « 'In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes'. The expression is a paraphrase of a line in Warhol's exhibition catalog for an exhibit at the Moderna Museet, in Stockholm from February to March 1968.(...) In 1979 Warhol reiterated his claim, '...my prediction from the sixties finally came true: In the future everyone will be famous for 15 minutes.' » (KEYES, Ralph (2006), *The quote verifier: who said what, where, and when*, New York, St Martin's Griffin, p. 288).

aurait pu devenir un extraordinaire instrument de démocratie directe ne se convertisse pas en instrument d'oppression symbolique. » (Bourdieu, *op.cit.* : 8).

L'influence du champ journalistique, et de la télévision, en particulier, sur la production et la diffusion des biens culturels est telle qu'elle agit souvent comme un ostracisme anti-démocratique envers les auteurs et leurs œuvres d'avant-garde, jugés trop risqués pour un investissement économique. Ce qui favorise les tensions qui existent, par exemple, dans le champ littéraire, entre les agents producteurs d'œuvres « pures » – qui présupposent l'indépendance vis-à-vis des forces économiques – et les agents de production dite « commerciale » – qui doivent, au contraire, se soumettre aux règles d'une économie froide:

La télévision était censée niveler, homogénéiser (...). Aujourd'hui la télévision a porté à l'extrême (...) une contradiction (...) [existant] entre les conditions économiques et sociales dans lesquelles il faut être placé pour produire un certain type d'œuvres (...), des œuvres qu'on appelle 'pures' (...), disons, autonomes par rapport aux contraintes commerciales (...) et, d'autre part, les conditions sociales de transmission des produits obtenus dans ces conditions ; contradiction entre les conditions dans lesquelles il faut être pour pouvoir faire (...) de la poésie d'avant-garde, etc., et les conditions dans lesquelles il faut être pour pouvoir transmettre ces choses à tout le monde. (...) Du même coup, (...) les tensions sont très fortes entre ceux qui voudraient défendre les valeurs de l'autonomie, de la liberté à l'égard du commerce, de la commande, des chefs, etc., et ceux qui se soumettent à la nécessité, et qui sont payés de retour... (Bourdieu, 1996: 40-41).

Par ailleurs, Bourdieu pointe deux contraintes imposées par le petit écran sur le champ littéraire:

La télévision produit deux effets. D'une part, elle abaisse le droit d'entrée dans un certain nombre de champs (...): elle peut consacrer comme (...) écrivain (...) des gens qui n'ont pas payé le droit d'entrée du point de vue de la définition interne de la profession. D'autre part, elle est en mesure d'atteindre le plus grand nombre. Ce qui me paraît difficile à justifier, c'est que l'on s'autorise de l'extension de l'audience pour abaisser le droit d'entrée dans le champ. (Bourdieu, *op.cit.* :76).

En ce qui concerne les relations que nouent la littérature et la télévision, il est clair que celle-ci s'est imposée de plus en plus dans le champ littéraire, en tant que véhicule de transmission du travail de l'écrivain, mais aussi comme moyen de promotion de la figure

de l'auteur. Celui-ci trouve dans l'espace télévisé une projection sur la scène médiatique, non plus dans l'intention unique de parler de son dernier livre, mais aussi pour divulguer des histoires de sa vie privée ou pour donner son opinion sur des thèmes qui n'ont rien à voir avec la littérature. Le but du jeu est de faire vendre son livre. Sauf que le lecteur est amené à l'acquérir, non pas pour sa simple valeur littéraire, mais plutôt pour la notoriété publique de son auteur qui est apparu à la télévision, avec ses tiques, ses polémiques ou sa télégenie.

La télévision est ainsi devenue un nouvel instrument de légitimation littéraire que d'aucuns pourront questionner, puisque la valeur dite littéraire est corrompue par les chiffres de l'audimat atteint par l'écrivain lors d'une prestation sur la scène médiatique. Nonobstant, les journalistes, et, par extension, la télévision, sont devenus aujourd'hui les nouveaux agents de consécration et légitimation littéraire, puisqu'ils ont, en leur main, ce pouvoir de *notoriété publique* dont parle Bourdieu:

Les journalistes – il faudrait dire le champ journalistique – doivent leur importance dans le monde social au fait qu'ils détiennent un monopole de fait sur les instruments de production et de diffusion à grande échelle de l'information, et, à travers ces instruments, sur l'accès des simples citoyens mais aussi des autres producteurs culturels, savants, artistes, écrivains, à ce qu'on appelle parfois 'l'espace public', c'est-à-dire à la grande diffusion. (...) Bien qu'ils occupent une position inférieure, dominée, dans les champs de production culturelle, (...) ils ont le pouvoir sur les moyens de s'exprimer publiquement, d'exister publiquement, d'être connu, d'accéder à la *notoriété publique*. (Bourdieu, *op.cit.* : 52-53).

Plus que jamais, l'emprise du monde commercial et de la société médiatisée dans laquelle nous vivons a provoqué une profonde mutation dans le champ culturel, notamment dans la sphère littéraire, comme s'en inquiétait Pierre Bourdieu :

Il y a simplement une trentaine d'années, et ça depuis le milieu du XIX^e siècle, depuis Baudelaire, Flaubert, etc., dans le milieu des écrivains d'avant-garde, des écrivains pour écrivains, reconnus par les écrivains, (...) le succès commercial immédiat était suspect: on y voyait un signe de compromission avec le siècle, avec l'argent... Alors qu'aujourd'hui, de plus en plus, le marché est reconnu comme instance légitime de légitimation. (...) On le voit bien avec cette autre institution récente qu'est la liste des *best-sellers*. (...) A travers l'audimat, c'est la logique du commercial qui s'impose aux productions culturelles. (...) Voir se réintroduire cette mentalité audimat jusque chez les éditeurs d'avant-garde, jusque dans les institutions savantes, qui se mettent à faire du marketing,

c'est très inquiétant parce que cela risque de mettre en question les conditions mêmes de la production d'œuvres qui peuvent paraître ésotériques, parce qu'elles ne vont pas au devant des attentes de leur public, mais qui, à terme, sont capables de créer leur public. (Bourdieu, *op.cit.* :28-29).

Bourdieu a vu juste: les médias, comme la télévision, ont modifié les formes traditionnelles de légitimation et de consécration, avec les impératifs de la logique commerciale et des règles du spectacle audiovisuel. Un changement périlleux, puisque, comme Rémy Rieffel se questionne : « les journalistes en général et les animateurs de télévision en particulier détiennent [- ils] les rênes de la consécration, délimitent [-ils] par leurs verdicts le champ du 'pensable' et de l'artistiquement acceptable ? » (Rieffel, 2005 : 318). Pour Bourdieu, l'influence du monde journalistique et de la télévision sur la liberté de jugement des auditeurs et l'autonomie des agents culturels producteurs est telle qu'il accuse la communication sociale d'être un instrument de manipulation des consciences – et des gestes – par le pouvoir établi :

Nos présentateurs (...), nos animateurs (...), nos commentateurs (...) sont devenus des petits directeurs de conscience qui se font (...) les porte-parole d'une morale (...), qui disent 'ce qu'il faut penser' de ce qu'ils appellent 'les problèmes de société' (...). La même chose est vraie dans le domaine de l'art et de la littérature : les émissions dites littéraires les plus connues servent (...) les valeurs établies, le conformisme et l'académisme, ou les valeurs du marché. (Bourdieu, 1996: 52).

Certes, dans plusieurs cas, lorsqu'un écrivain apparaît sur le petit écran, c'est qu'il a pour objectif d'être vu, d'être choyé (ou pas) par les journalistes, afin être vendu (qu'importe s'il sera lu, serions-nous tentée de le dire...), comme l'explique Pierre Bourdieu :

Pourquoi (...) accepte-t-on malgré tout de participer à des émissions de télévision? (...) En acceptant de participer sans s'inquiéter de savoir si l'on pourra dire quelque chose, on trahit très clairement qu'on n'est pas là pour dire quelque chose, mais pour (...) se faire voir et être vu. (...) Pour certains (...) de nos écrivains, être, c'est être perçu à la télévision, (...) être perçu par les journalistes, *bien vu* des journalistes. (...) Ne pouvant guère compter sur leur œuvre pour exister dans la continuité, ils n'ont pas d'autre recours que d'apparaître aussi fréquemment que possible à l'écran, donc d'écrire à intervalles réguliers, et aussi brefs que possible, des ouvrages qui, comme l'observait Gilles Deleuze, ont pour fonction principale de leur assurer des invitations à la télévision. (Bourdieu, *op.cit.*:11).

Apparaître sur le petit écran est, dorénavant, un passage obligatoire pour les écrivains qui cherchent la notoriété, et la lutte entre eux pour gagner cette place médiatique aggrave les tensions internes du champ littéraire. Régis Debray nous invite à prendre conscience de ce conflit en affirmant que

Nul ne s'étonnera donc, dans une société où celui qui ne passe pas à la télé 'n'existe' pas, face à des hiérarchies politiques où c'est 'le meilleur à la télé' qui accède aux postes de commande, de voir les grands fauves des Arts et des Lettres se métamorphoser en bêtes de télévision afin de garder leur suprématie à l'intérieur de la horde. (Debray, 1979 : 203).

Toutefois, toute médaille a son revers et, pour un écrivain, prendre pour allié la télévision encourt plusieurs conséquences fâcheuses. La plus contraignante est la soumission à ses lois de fonctionnement, ce qui met en cause l'autonomie au niveau du discours et de la prestation télévisée¹³⁸, mais aussi, comme nous tâcherons de l'observer dans la seconde partie de notre thèse, au niveau de sa création littéraire. A ce propos, Pierre Bourdieu prévenait déjà que « L'accès à la télévision a pour contrepartie une formidable censure, une perte d'autonomie liée (...) au fait que le sujet est imposé, que les conditions de la communication sont imposées et (...) que la limitation du temps impose au discours des contraintes. » (Bourdieu, *op.cit.* :13). Sans parler du fait qu'une censure masquée peut aussi agir comme contrainte, comme celle imposée par les sponsors des chaînes ou des programmes, ou par le pouvoir politique, s'il s'agit d'un service public. Le sociologue français illustre cet état de fait avec l'exemple de la chaîne TF1 et de la société actionnaire Bouygues : « TF1 est la propriété de Bouygues, ce qui a des conséquences (...). Il est évident qu'il y a des choses qu'un gouvernement ne fera pas à Bouygues sachant que Bouygues est derrière TF1. » (Bourdieu, *op.cit.* :14).

Il ne faut pas oublier que le pouvoir oppressif, qui marche au pas des contraintes économiques de l'audimat, s'impose non seulement sur les professionnels de la télévision et sur ceux qui y font des apparitions, comme les écrivains, mais aussi sur le téléspectateur

¹³⁸ Sans compter que, maintes fois, les prestations sont préalablement programmées, comme nous le rappelle Pierre Bourdieu : « Autre facteur invisible (...): le dispositif préalablement monté, par des conversations préparatoires avec les participants pressentis (...) (la préparation, peut, (...) prendre la forme d'une quasi répétition). » (Bourdieu, 1996 : 38).

qui n'est plus le seul maître de ses choix : « La télévision régie par l'audimat contribue à faire peser sur le consommateur supposé libre et éclairé les contraintes du marché. » (Bourdieu, *op.cit.* :78).

Observons, par ailleurs, cette assertion du sociologue :

On a le sentiment que la pression des journalistes, qu'ils expriment leurs visions ou leurs valeurs propres, ou qu'ils prétendent (...) se faire les porte-parole de 'l'émotion populaire' ou de 'l'opinion publique', oriente parfois très fortement le travail des juges. Et certains ont parlé d'un véritable transfert du pouvoir de juger. (Bourdieu, *op.cit.* :66).

Même si Pierre Bourdieu fait ici référence au champ juridique (ou, plus concrètement, du traitement par les médias d'affaires judiciaires ou de cas jugés dans les tribunaux), nous pouvons faire le parallèle avec ce qui se passe dans le champ littéraire, où l'emprise du journalisme et de la télévision influence directement le public/lecteur lorsqu'il s'agit de juger la valeur littéraire d'un écrivain...

Comme nous l'avons vu, les forces économiques agissent sur le champ culturel, mais aussi sur le champ journalistique, avec le *diktat* de l'audimat, et ce, selon Bourdieu, d'une manière beaucoup plus marquée que dans d'autres domaines. Par ailleurs, par l'effet domino, le champ journalistique a une grande influence sur les autres champs, appuyé qu'il est par les contraintes du monde économique :

Le champ du journalisme a une particularité: il est beaucoup plus dépendant des forces externes que tous les autres champs de production culturelle (...). Il dépend très directement de la demande, il est soumis à la sanction du marché (...). L'alternative du 'pur' ou du 'commercial' qui s'observe dans tous les champs (...) s'y impose avec une brutalité particulière et le poids du pôle commercial y est particulièrement fort. (...) L'univers du journalisme est un champ mais qui est sous la contrainte du champ économique par l'intermédiaire de l'audimat. Et ce champ très hétéronome, très fortement soumis aux contraintes commerciales, exerce lui-même une contrainte sur tous les autres champs [littéraire inclus], en tant que structure. (...) Je pense donc qu'actuellement tous les champs de production culturelle sont soumis à la contrainte structurale du champ journalistique (...). Et cette contrainte exerce des effets systématiques très équivalents dans tous les champs. Le champ journalistique agit, en tant que champ, sur les autres champs. (...) Un champ lui-même de plus en plus dominé par la logique commerciale impose de plus en plus ses contraintes aux autres univers. (Bourdieu, *op.cit.* :61-62, 65).

Un autre hic est lié au fait que les programmes télévisés contemporains sont obligés de répondre à l'attente d'un public habitué au sensationnalisme, afin de gagner la bataille des audiences¹³⁹. Subséquemment, la télévision engendre une spectacularisation de la littérature¹⁴⁰. La recherche du sensationnel télévisé, liée à une mentalité audimat (*sic*, Bourdieu, *op.cit.* : 28), est un principe de sélection. Bourdieu soutient encore que

La recherche du sensationnel [donc, de la réussite commerciale], du spectaculaire, de l'extraordinaire, c'est une certaine vision de l'information, jusque là reléguée dans les journaux dits à sensation (...) qui tend à s'imposer à l'ensemble du champ journalistique. (Bourdieu, *op.cit.* : 58)¹⁴¹.

En ce qui concerne le choix des écrivains à inviter sur les plateaux télévisés, la préférence est donnée aux dits *cathodiques* ou *clowns*, selon l'appellation d'Edouard Brasey (Brasey, 1987 :179-180), qui assureront le taux de téléspectateurs désiré. Sont sélectionnés¹⁴² les « passe-bien-à-la-télévision » (*sic*, Bourdieu, 1996: 54).

Tout comme leurs œuvres, la posture des écrivains est, de ce fait, primordiale – que ce soit au niveau de la communication verbale (par la parole, le ton ou le niveau de langue), qu'au niveau implicite non verbal (par les regards, les silences, les gestes, les mimiques, le mouvement des yeux) (*sic*, Bourdieu, *op.cit.* : 34). Si nous nous penchons sur les trois auteurs de notre corpus, il est facile de distinguer l'image projetée dans les espaces médiatiques de l'être « mal dans sa peau » de Michel Houellebecq, l'apparence gothique d'Amélie Nothomb, toujours vêtue de noir avec ses chapeaux extravagants ou l'aspect campagnard de Jacques Chessex. Plus intéressant encore est le fait que ce genre de posture est tout à fait identique au contenu de l'œuvre de chacun d'eux, comme nous le verrons plus loin, dans la seconde partie de notre étude.

Nous pensons, comme l'a fait Pierre Bourdieu, que plusieurs écrivains¹⁴³ mettent à leur profit les contraintes de la télévision et de ses journalistes, cherchant alors, non pas à en être une victime, mais plutôt un avantage par le phénomène de la médiatisation des

¹³⁹ La «'mentalité Audimat' [Bourdieu, 1996 : 28] (...) sévit dans tous les secteurs du champ culturel et réduit les enjeux au seul objectif du succès commercial» (Ducas-Spaës, 2003 : 76).

¹⁴⁰ Dans le sillage de la «société du spectacle» dont parle Guy Debord (Debord, 1967).

¹⁴¹ Nous ajouterons qu'elle s'étend aussi au champ littéraire.

¹⁴² Quant à cette sélection/filtre opérée par les journalistes, Pierre Bourdieu en vient à l'appeler « cette formidable censure » (Bourdieu, 1996, 54).

¹⁴³ Pierre Bourdieu s'en remet plutôt aux journalistes qui veulent devenir écrivains. Nous généralisons à tous les candidats et même aux auteurs déjà publiés...

écrivains. En effet, leur présence sur le petit écran, leur prestation et leur mise en scène sous les feux de la communication sociale leur donnent une consécration littéraire que d'autres instances n'arriveraient pas à leur accorder dans un laps de temps aussi court (encore faut-il se poser la question, comme Heinich, de savoir s'il s'agit de notoriété ou de postérité...) Pierre Bourdieu parle de « collaboration » des producteurs culturels avec le champ journalistique :

Ces écrivains (...) auront une cote télévision, un poids journalistique sans commune mesure avec leur poids spécifique dans leur univers spécifique. (...) Lorsque tel ou tel producteur d'émissions de télévision (...) invite un chercheur [ou un producteur culturel], il lui donne une forme de reconnaissance qui, jusqu'à ce jour, était plutôt une dégradation. (...) Aujourd'hui, les critères d'évaluation externes – le passage chez Pivot, la consécration dans les magazines, les portraits – s'imposent contre le jugement des pairs. (...) L'arbitrage médiatique devient de plus en plus important dans la mesure où l'obtention de crédits peut dépendre d'une notoriété dont on ne sait plus trop ce qu'elle doit à la consécration médiatique et à la réputation auprès des pairs. (...) On peut dire que plus les gens sont reconnus par leurs pairs, (...) plus ils sont portés à résister [à l'emprise du médiatisme] ; à l'inverse, plus ils sont hétéronomes dans leurs pratiques proprement littéraires, c'est-à-dire attirés par le commercial (...), plus ils sont enclins à collaborer. (Bourdieu, *op.cit.* : 69, 71).

Pierre Bourdieu applique à ce phénomène ce qu'il appelle la loi de Jdanov ¹⁴⁴, une loi tendancielle et non mécanique:

plus un producteur culturel est autonome, riche en capital spécifique et exclusivement tourné vers le marché restreint sur lequel on n'a pour clients que ses propres concurrents, et plus il sera enclin à la résistance. Plus, au contraire, il destine ses produits au marché de grande production(...), plus il est enclin à collaborer avec les pouvoirs externes, Etat, Eglise, Parti, et, aujourd'hui, journalisme et télévision, à se soumettre à leurs demandes ou à leurs commandes. (Bourdieu, *op.cit.* : 72).

Il termine son étude sur l'emprise du champ journalistique et de la télévision sur le monde culturel, et, plus précisément, sur la littérature, en postulant, sans compliments, qu'une des causes proviendrait, en grande partie, des agents culturels eux-mêmes, lesquels

¹⁴⁴ Du nom du russe Andreï Jdanov (1896-1948), théoricien du réalisme socialiste et responsable du contrôle politique des arts dans l'Union soviétique de Staline.

chercheraient des signes de diffusion et de reconnaissance externes (comme la télévision) à leur champ de production :

Si les champs (...) littéraires sont menacés par l'emprise des médias, c'est qu'il y a à l'intérieur de ces champs, des gens hétéronomes, peu consacrés du point de vue des valeurs spécifiques du champ (...), des 'ratés' ou en voie de le devenir, qui ont intérêt (...) à aller chercher au dehors des consécration (...) qu'ils n'ont pas obtenues à l'intérieur du champ. (Bourdieu, *op.cit.* : 73).¹⁴⁵

La médiologie s'est aussi penchée sur cet instrument médiatique qu'est la télévision. Nous soulignerons l'apport des résultats obtenus par une étude de Régis Debray sur la « vidéosphère » et l'évolution historique du pouvoir et des statuts de l'image, publiée sous le titre *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident* (Debray, 1992). Notons qu'il s'accorde avec la vision bourdieusienne de l'emprise du monde économique sur tous les autres champs¹⁴⁶. Nous retiendrons la définition de la télévision proposée par ce médiologue, tant elle soierait à la littérature:

Fictionnant le réel et matérialisant nos fictions, tendant à confondre drame et docudrame, accident réel et réalité-show, la télévision nous ballote une fois de plus de thèses en antithèses, 'de la fenêtre sur le monde' au 'mur d'images', de la musique au bruit et vice versa. Et cette indécidable oscillation est peut-être sa vérité ultime. Facteur de certitude et d'incertitude, summum de transparence et comble de cécité, fabuleuse machine à informer et désinformer, il est dans la nature de cette machine à voir de faire basculer ses opérateurs de la plus grande crédulité au plus grand discrédit, en un clin d'œil, comme nous, les téléspectateurs, du ravissement à l'écœurement. Dieu ou diable, rédemption ou damnation, sainte ou pécheresse, n'est-ce pas à cet écartèlement névrotique que ses origines religieuses destinaient l'image artificielle en Occident ? (Debray, *op.cit.* : 380-381).

Il est indéniable que la télévision et son culte de l'image sont des techniques de transmission culturelle de l'ère de la vidéosphère, ère dont les prémises remonteraient,

¹⁴⁵ Il existe plusieurs ouvrages dressés sur l'emprise des médias, comme ceux auxquels fait référence Lylian Kesteloot (*Médiocratie française* (Louis Bériot), *Société de spectacle* (Guy Débord), *Média et démocratie* (R.Cayrol), *Un pouvoir* (P. Pean et Nick), *Sur la télévision* (P. Bourdieu), *La Pensée unique* (I. Ramone)), en les taxant d'ouvrages qui « dénoncent cette dérive des médias qui prennent indûment le rôle de censeurs ou de thuriféraires, pour distribuer une correcte pensée politique et culturelle en fonction non d'une compétence mais de sympathies et d'intérêts communs à leur caste. » (Kesteloot, 2003:137).

¹⁴⁶ « Notre regard fut magique avant d'être artistique. Il devient à présent économique », peut-on lire sur la quatrième de couverture (Debray, 1992).

selon Régis Debray, aux années 1960-1980 : « C'est la première fois dans l'histoire que le temps court d'une génération coïncide avec un changement de médiasphère. (...) La charnière a grincé entre 1960 et 1980. » (Debray, *op.cit.* :343). Nous vivons actuellement sous l'emprise de l'audiovisuel. L'idolâtrie de l'image, détachée de sa valeur artistique acquise dans le passé, est sans cesse projetée par les mass-media. Pourtant, la médiologie nous explique que cet attachement de l'être humain à l'image n'est pas une nouveauté : « L'actuel fétichisme de l'image a beaucoup plus de points communs avec la lointaine ère des idoles qu'avec celle de l'art. L'ère 3 des médiations omniprésentes, la nôtre, réveillant l'immédiateté (...) de l'ère 1, nous redécouvrons la phénoménologie des imageries primitives. » (Debray, *op.cit.* : 321).

L'image, soit-elle statique – comme, par exemple, les placards publicitaires, la photographie d'un écrivain sur la couverture de son livre, dans la presse – ou dynamique – comme elle apparaît à la télévision, au cinéma ou sur Internet – a une autorité et un crédit d'une telle importance qu'elle est plus forte que le message qu'elle veut véhiculer ou représenter : « Une image sans auteur et autoréférence se place automatiquement en position d'idole, et nous d'idolâtres, tentés de l'*adorer* directement, elle, au lieu de *vénérer par elle* la réalité qu'elle indique. » (Debray, *op.cit.* : 322). Nous pourrions, par voie de conséquence, inférer que l'image d'un écrivain sur la jaquette de son roman ou transmise lors d'une apparition télévisée a beaucoup plus d'impact que le contenu de son livre, ce dernier étant devenu un objet qui s'adresse tout d'abord aux sens du possible lecteur.

Le culte de l'image est une marque de notre époque, et de là à l'instauration du star-system, il n'y eut qu'un pas. Notons, tout de même, que le star-system remonte plus loin dans le temps. Edgar Morin (Morin, 1957) a pointé sa naissance dans les années 1910, à Hollywood, lorsque les premiers studios de cinéma ont commencé à se concurrencer.

On voit s'introduire dans le champ littéraire le vedettariat des V.I.P., alimenté surtout par la télévision. Nous rejoignons, ici encore, l'opinion de Debray sur les « figures emblématiques » provenant de la vidéosphère : « la vidéosphère a mis (...) les professionnels de l'image à la diète, en chômage technique: elle n'a plus besoin que de 'figures emblématiques', une par genre, catégorie sociale, profession ou discipline. Cet escamotage du multiple par l'un se désigne comme 'star-system'. » (Debray, *op.cit.* : 327).

La question du pouvoir médiatique s'assied sur les fondements de l'image et la visibilité qu'elle permet : l'image a le don de consécration et notoriété¹⁴⁷. Il existe, cependant, une contrepartie assez dangereuse, puisque même la censure est insuffisante à dominer le pouvoir médiatique. Cette absence de contrôle est signalée par le médiologue : « Il est sain que les médias contrôlent les actes des gouvernements mais qui contrôlera les contrôleurs, si parmi les quatre pouvoirs de la démocratie médiatique, le pouvoir médiatique est le seul qui n'admet pas de contre-pouvoir? » (Debray, *op.cit.* :363). De notre point de vue, seul le champ économique pourrait jouer ce rôle de contre-pouvoir, puisque n'est médiatisé que ce qui est rentable. Mais quelle entité peut aujourd'hui contrecarrer les forces économiques qui dictent, par exemple, la fin de programmes télévisuels culturels qui produisent peu de rendement d'audimat, malgré leur grande qualité (ex : *Bouillon de culture* ou, au Portugal, *Acontece* de Carlos Pinto Coelho)?

D'un autre côté, à bien y voir, le pouvoir médiatique de la télévision est un atout précieux pour les luttes menées dans le champ littéraire : il fige dans le temps un écrivain, puisque les techniques télévisuelles permettent de sauvegarder des archives pour un temps bien long¹⁴⁸.... Et si, pour un auteur, passer à la télévision servirait à le pérenniser ? Rappelons, néanmoins que ne passe pas sur le petit écran qui veut, et y parvenir requiert des manœuvres de coulisse dont les agents sont aussi bien l'écrivain que son attaché(e) de presse et son éditeur, grâce à des liens d'influence ou de rapports de proximité, comme c'est parfois le cas. En outre, l'écrivain qui veut laisser sa marque lors de son passage à la télévision trouvera plus de succès si son image le favorise, comme le souligne Régis Debray : « Plus trivialement, nos grandes figures ont intérêt à avoir de belles gueules (seule la graphosphère pouvait porter Jean-Paul Sartre aux nues¹⁴⁹). » (Debray, *op.cit.* : 377).

Bref, la télévision a une forte influence sur la sphère littéraire: son emprise est telle que la valeur d'un écrivain n'est plus uniquement une question de littérarité, aujourd'hui, mais aussi de télégénie, l'objectif étant de pousser le public à consommer ce que l'artiste veut vendre : son livre. Par la projection et par la promotion de son image, l'écrivain peut ainsi être comparé à un homme politique et à son jeu d'acteur, où la télégénie est

¹⁴⁷ « Qu'est-ce qui est le plus crédible? Aujourd'hui, l'image. Elle fait foi. De fait, elle détermine les indices de popularité. » (Debray, 1992: 359).

¹⁴⁸ Cf. Debray, 1992 : 371.

¹⁴⁹ Nous serions tentée, toutefois, de contredire le médiologue, en rappelant que le succès de Sartre fut aussi redevable à ses interventions transmises à la télévision, lors de Mai 68. Ou du moins relancé, puisque le philosophe était déjà bien connu et lu avant.

primordiale. Il ne suffit plus d'écrire les livres : il faut aussi les vendre¹⁵⁰. Bien à propos, nous transcrivons ici cette observation de Rémy Rieffel qui compare la médiatisation des écrivains à un spectacle de cirque:

Dans certaines émissions, on privilégiera en outre le coup médiatique et on tentera de créer éventuellement une polémique. Ce sont donc les émissions de talk-show de Thierry Ardisson (*Tout le monde en parle*) et de Marc-Olivier Fogiel (*On ne peut pas plaire à tout le monde*) qui attirent aujourd'hui les éditeurs qui veulent séduire le maximum de lecteurs. (...) La médiation entre le texte et le public se fait dès lors par le biais du spectacle. Il faut (...) faire en sorte que l'auteur soit capable d'une performance au sens théâtral du terme (...) et que l'animateur, jouant les Monsieur Loyal, sache relancer le débat et mettre en scène la parole. Pour bien faire passer un livre à la télévision, il ne faut pas nécessairement l'avoir lu, il suffit de savoir en parler (...) : au texte s'est ainsi substitué le commentaire sur le texte. C'est la capacité de l'auteur à se faire remarquer qui va rendre le livre remarquable. Jean d'Ormesson, orfèvre en matière de médiatisation, résume (...) le problème : 'Hier on écrivait un livre pour connaître le succès et devenir célèbre, aujourd'hui une des conditions pour obtenir un succès dit littéraire est d'abord d'être célèbre¹⁵¹'. (Rieffel, 2005 : 333-334)¹⁵².

Avec les médias, la télévision en tête, il est désormais question de la valorisation de l'image de l'auteur – être unique, individuel – qui doit « coller » au livre. Après la « mort de l'auteur »¹⁵³ des années 1960, nous assistons aujourd'hui au retour de l'auteur, à travers

¹⁵⁰ Régis Debray remarque, à ce propos, « La télé (...) fixe l'échelle des prestiges et des rétributions, en quoi l'homme de plume est désormais logé à la même enseigne que le politique ou le comédien. Paraître ou périr. Le regard public valorise, et le prix qu'une vedette (...) peut demander pour une conférence ou une animation est très exactement indexé sur sa fréquence d'apparition au petit écran. Accroître sa visibilité est devenu l'impératif commun. Ce qui commence par la recherche désormais obligatoire de l'illustration pour la jaquette du livre (...), problème le plus souvent résolu par la photo de l'auteur sur la couverture. » (Debray, *op.cit.* :346).

¹⁵¹ Jean d'Ormesson, *Les écrits de l'image*, n°10, printemps 1996.

¹⁵² Nous avons souligné un passage qui nous renvoie à l'essai provocateur et bien fondé de Pierre Bayard, professeur respecté de l'université Paris 8, intitulé *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* (Bayard, 2007). On peut y lire qu'« il n'est nullement nécessaire de lire un livre pour en avoir une idée précise et pour en parler, non seulement de manière générale, mais même de manière intime. Car il n'y a pas de livre isolé. Un livre est un élément dans ce vaste ensemble que j'ai appelé la *bibliothèque collective* » (Bayard, 2007 :110). Ou encore: « Un livre ne se limite pas à lui-même, il est également constitué, dès sa diffusion, par l'ensemble mouvant des séries d'échanges que sa circulation suscite. C'est donc avoir accès à lui, sinon le lire, que de prêter attention à ces échanges. » (*Idem* : 49). Mais aussi : « Un livre cesse d'être inconnu dès qu'il pénètre dans notre champ perceptif (...). Avant même de l'ouvrir, la seule indication de son titre ou le moindre regard sur sa couverture suffisent à susciter, chez l'homme cultivé et curieux, une série d'images et d'impressions qui ne demandent qu'à se transformer en une première opinion, facilitée par la représentation que la culture générale donne de l'ensemble des livres. » (*idem* : 28).

¹⁵³ Nous faisons bien-sûr référence à la polémique engendrée par Roland Barthes et Raymond Picard (1963-1966, querelle de la nouvelle critique autour de Racine) qui opposa les perspectives d'analyse de l'œuvre

son image dans les médias. Néanmoins, il s'agit d'un auteur vide, une pure image créée en vue de sa projection médiatique. Qui plus est, elle se superpose au livre qu'elle efface de plus en plus. Par conséquent, la télévision est devenue une instance médiatique de consécration littéraire :

Le petit écran n'a pas bonne mine mais plus qu'un façonneur de mentalités, reconnaissons en lui le Trieur de l'Être le plus opératoire du moment. La télégénie est un eugénisme *soft* et le racisme du *look*, le seul qu'on interdit d'interdire. (...) L'auteur est-il *starisable*? Peut-on le transposer sur un plateau, en feuilleton, bande dessinée, téléfilm? Les candidats (...) ont une carrière déterminée par leur *valeur d'imagerie* respective. Celle-ci mesurera leur *coefficient épidémique*, ou leur aptitude à la diffusion. (...) L'appréciation des textes [se fait] sur le visage et la voix de l'écrivain, le talk-show comme norme et formatage du débat d'idées, la caricature édito, la mise en image sonore des titres dans la presse écrite. (Debray, 1992: 344-345).

Si bien qu'actuellement, d'aucuns, même les spécialistes ou professionnels en littérature, pourront dire qu'ils ont entendu parler ou vu un écrivain à la télévision, beaucoup plus qu'ils ne l'ont lu¹⁵⁴. Beaucoup sauront reconnaître un écrivain qui a la cote, un lauréat du prix Nobel de littérature¹⁵⁵, sans, pourtant, avoir une connaissance précise du contenu de ses livres... Idée partagée par Régis Debray : « Le visuel a subjugué les anciennes élites de l'écrit. (...) En 1960, deux personnes 'cultivées' se rencontrant à dîner, parlent de ce qu'elles ont *lu*; en 1990, les mêmes parlent de ce qu'elles ont *vu*. » (Debray, *op.cit.*:345).

Nous pourrions penser que le cinéma remplit les mêmes fonctions médiatiques que la télévision, puisque tous deux entretiennent le culte de la célébrité dans le champ artistique, une récompense des prestations audiovisuelles de l'acteur ou de l'écrivain. En outre, l'enjeu est identique, puisqu'il s'agit d'être conforme aux goûts du public, comme nous explique la formule de Debray : « Posons donc en axiome que télévision et cinéma

littéraire historiciste et biographique héritées du lansonisme (l'œuvre comme miroir de la vie de l'auteur, qui doit être lue à la recherche de signes de la vie de l'auteur) à l'analyse structuraliste (la victoire du texte, de l'analyse narratologique penchée uniquement sur le texte, valeur en soi). Foucault signe par la suite son célèbre article-manifeste «La mort de l'auteur», en 1968. Nous remercions Mme Maria Hermínia Laurel d'avoir attiré notre attention sur ce point.

¹⁵⁴ D'où la légitimité de l'essai de Pierre Bayard (Bayard, 2007).

¹⁵⁵ Nous pensons, par exemple, au cas de José Saramago, dont le visage est reconnu de tous, à l'inverse de ses livres, comme est le cas de *Ensaio sobre a cegueira* que plusieurs ne connaîtront que parce qu'ils seront allés voir le film *Ensaio sobre a Cegueira* (*Blindness*, en anglais), avec Julianne Moore comme premier rôle.

ont égale valeur et dignité sociales: ils s'adressent aux foules et veulent, doivent plaire. » (Debray, *op.cit.* : 332).

Cependant, comme nous le démontre le médiologue, la télévision et le cinéma se distinguent sur plusieurs points¹⁵⁶. Ainsi, « Si le cinéma a l'ambiguïté d'une industrie d'art, qui doit fabriquer en série des prototypes, la télé est (...) fabrication et diffusion, industrie. L'œuvre de cinéma se communique, mais n'est pas faite, comme le *produit* télé, pour communiquer.» (Debray, *op.cit.* :329). Le critique ajoute : « Diffusion et projection, ce sont deux consistances matérielles de l'image. Le flux et l'île. Deux densités de regard. » (*Ibidem*). Même le public visé est différent :

Un film d'auteur rencontre son public par hasard; il le décroche, le rapte, le séduit, timbale qu'aucune étude de marché ou enquête d'opinion ne peut préfigurer: toute *production* cinématographique est un pari, quand ce n'est pas de l'ordre de la pub. La *programmation* télévisuelle n'est pas de l'ordre de l'appel mais du ciblage: elle vise l'échantillon, le créneau, pour s'y adapter. (Debray, *op.cit.* : 333)¹⁵⁷.

Après cette parenthèse, revenons au vif de notre sujet, à savoir la question du pouvoir médiatique de la télévision, transfigurée en instance de consécration littéraire. Cet « effet télévision », comme le désigne Jean-Marie Bouvaist (Bouvaist, 1991) est souvent précédé et provoqué par le lancement d'un auteur et/ou de son dernier ouvrage par la presse. Toutefois, l'impact de la télévision sur les ventes est beaucoup plus marqué¹⁵⁸, même s'il n'atteint qu'une petite quantité de cas. En effet, le petit écran a un avantage sur la presse : il a le pouvoir d'allier image, parole, émotion, sentiments d'authenticité, de vérité et cela souvent en direct¹⁵⁹ ; le téléspectateur se sent ainsi beaucoup plus proche de l'écrivain : « [L'effet télévision] est limité à un petit nombre de livres, mais en raison de

Réalisé par le Brésilien Fernando Meirelles (une co-production du Japon, Brésil et Canada), ce film a ouvert le Festival de Cannes en 2008.

¹⁵⁶ Cf. Debray, 1992: 329-331.

¹⁵⁷ Une perception dont les arguments s'effondrent lorsque l'on passe à la production dite commerciale du cinéma. Quant à la programmation télévisuelle, peut-on vraiment garantir que « Monsieur tout le monde » ne regarde pas, par exemple, Amélie Nothomb dans une émission de *Bouillon de culture* ou que le critique littéraire ne l'écouterait pas dans une émission de Thierry Ardisson ? L'effet de hasard dont parle Debray ne nous semble pas irréfutable...

¹⁵⁸ Peut-on contredire Jean-Noël Jeanneney: « L'impact de la télévision sur les ventes de livres est (...) incontestable » (Jeanneney, 1999 : 417) ?

¹⁵⁹ Notons que de plus en plus de programmes interpellent le téléspectateur et l'invitent à participer par téléphone ou par courriel, ce qui lui permet d'intervenir en direct.

son impact, il peut provoquer (...) des engouements et des ventes beaucoup plus considérables que la presse écrite » (Bouvaist, *op.cit.* : 174).

Lorsque l'on parle de la portée de la télévision, l'effet Pivot vient à l'esprit de tous. Mais si nous remontons plus loin dans le temps, nous ne saurions passer à côté de l'émission-phare que fut *Lectures pour tous*¹⁶⁰, un programme littéraire dirigé, pendant quinze ans, de 1953 à 1968, par Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, réalisé par Jean Prat, avec les chroniques de Max-Pol Fouchet et parfois de Nicole Vedrès. Sophie de Closets s'est penchée sur cette émission¹⁶¹. Soulignant l'impact et de l'autorité de cette émission, elle défend que « *Lectures pour tous* a été l'Académie Française de la télévision. » (Closets, 2004: 125).

Nous retiendrons de ce mémoire qu'il illustre la médiatisation de la littérature et de l'écrivain, rassemblant plusieurs témoignages de romanciers de l'époque¹⁶². Nous avons gardé l'opinion inquiète de l'écrivain Emmanuel Berl sur la prestation d'un auteur dans l'émission, mettant l'accent sur le danger qu'une mauvaise image de l'écrivain peut faire courir au succès de l'œuvre écrite, au détriment de sa valeur littéraire:

Un auteur déplaira parce que son visage, ses mains, ses pieds se crispent. (...) Si une romancière est laide, on ne croira plus que son héroïne, elle, pourrait être jolie. (...) Bon gré, mal gré, ils [les écrivains] deviennent des personnages : ceux qu'ils créent dépendent de ceux qu'ils révèlent. (Berl, *apud* Closets, *op.cit.* : 113).

Ouvrons ici une parenthèse : il existe, pourtant, plusieurs exemples d'images et de prestations d'auteurs singulières qui n'ont, en rien, mis en cause leur succès en librairie ou auprès du public. Au Portugal, par exemple, Vitorino Nemésio a présenté, de 1969 à 1975 un programme hebdomadaire, sous forme de conversations, intitulé *Se bem me lembro*, retransmis sur la chaîne RTP en *prime time*. Malgré l'absence de télégenie de l'écrivain, son programme fut d'une grande popularité, notamment grâce à la prestation et au talent oratoire de Nemésio. En France, la présence chez Pivot (ex : *Apostrophes*, 1985) d'un

¹⁶⁰ Avant cette émission, la littérature était déjà présente dans quelques émissions qui n'étaient pas, cependant, véritablement littéraires, comme, dans les années 1950, *A Livre ouvert*, décrite par Sophie de Closets comme une émission de « radio filmée » (Closets, 2004 : 18).

¹⁶¹ Cf. notre chapitre 2.1. Balises historiques.

¹⁶² Dont celui de François Mauriac, téléspectateur assidu de l'émission *Lectures pour tous*.

Patrick Modiano terrorisé, bafouillant dans son élocution embarrassée, a fait exploser les ventes de ses romans.

Pour revenir à l'émission *Lectures pour tous*, celle-ci employa « un langage visuel pour mettre en scène l'écrivain » (*Closets, op.cit.* : 26) et pour « construire son image » (*Closets, op.cit.* : 30). Le culte de l'image de l'écrivain, de sa personne physique, plus proche de son intimité, au long de ces émissions réalisées par Jean Prat, fut une révolution dans le genre et contribua nettement au succès du programme :

Jean Prat impose un style qui contribue autant au succès de *Lectures pour tous* que la qualité des interviews ou des chroniques. L'attention portée par les caméras au visage, aux mains, au corps de l'écrivain est une nouveauté qui fascine les téléspectateurs et dont Desgraupes et Dumayet reconnaissent l'importance. Pour Pierre Desgraupes, 'à la télévision, on est distrait par l'image. Mais, et ça a été une des inventions de Prat à *Lectures pour tous*, l'image peut apporter autre chose que le son sur le personnage. (...) Je me souviens d'un invité qui, pendant l'entretien, déchiquetait une boîte d'allumettes. Cela traduisait une certaine forme d'émotion. (...)'¹⁶³. Jean d'Arcy attribue également en partie le succès de l'émission à son dispositif : 'Ce qui fascine le public, ce n'est pas ce que lui dit un tel ou un tel, mais la connaissance que l'on acquiert de la personne qui vous parle. (...) Sous le scalpel de la télévision, on voyait se révéler de façon extraordinaire la personnalité des auteurs interviewés [dans *Lectures pour tous*]. Je suis persuadé que personne ne se souvenait réellement de ce qu'avaient dit les malheureux auteurs ainsi examinés. Mais on avait fait profondément connaissance avec leur personnalité, leur cœur, leur âme, leur cerveau.'¹⁶⁴ (*Closets, 2004: 30*).

Le culte de l'image de l'écrivain a ses effets : l'attention du téléspectateur se dévie de l'objet de l'émission qui devrait être le livre – ou sa critique – pour s'attarder sur la télégenie de l'écrivain créateur, cette « bête curieuse » (*sic, Closets, op.cit.* : 108) qui doit alors jouer sa mise en scène médiatique. Travailler cette télégenie est devenue une nouvelle fonction de l'écrivain¹⁶⁵; « la télévision devient progressivement une servitude du métier d'écrivain, qui apprend à se construire un double, un masque à l'intention des médias. »

¹⁶³ DESGRAUPES, Pierre (1992), *Hors-antenne: entretiens avec Annick Peigné-Giuly et Marion Scali*, Paris, Quai Voltaire, p.105.

¹⁶⁴ CAZENAVE, François (1984), *Jean d'Arcy parle, pionnier et visionnaire de la télévision*, Paris, La Documentation française, p.160.

¹⁶⁵ Mais aussi un des enjeux majeurs de toute émission télévisée qui part à la recherche de la prise de vue la mieux adaptée à produire un certain effet (ex : le gros plan ou *close up*), lequel peut valoriser ou déprécier l'interviewé. Nous remercions Mme Maria Hermínia Laurel d'avoir attiré notre attention sur ce point.

(Closets, *op.cit.* : 105). D’où la pertinence de la question posée par Edouard Brasey : « Est-il logique de juger davantage les écrivains sur leur télégenie que sur leurs œuvres? » (Brasey, 1987 : 193).

Après l’émission littéraire télévisée que fut *Lectures pour tous*, s’ensuivirent d’autres continuatrices, notamment à partir du début des années 1970. Nous n’en citerons que quelques-unes, de part leur audience dans le panorama français. Commençons par l’émission *Cinq colonnes à la une* (de 1959 à 1968), produite par Pierre Desgraupes, Igor Barrère et Pierre Lazareff, qui se penchera autant sur le dernier prix Goncourt que sur Gaston Bachelard, par exemple. Suivront *Bibliothèque de poche* (1966-1970) et *Post-Scriptum* de Michel Polac¹⁶⁶, émission initiée en 1970 mais supprimée en 1971, pour avoir abordé le thème de l’inceste. Vint ensuite *Lire, c’est vivre*¹⁶⁷ de Pierre Dumayet (de 1975 à 1987), la « seule émission fondée sur le point de vue de lecteurs non professionnels (le principe en est repris à la fin des années 1990, mais avec des lecteurs connus, par *Droits d’auteurs* sur La Cinquième [de Frédéric Ferney]). » (Jeanneney, 1999: 418). Puis, apparurent les émissions de Bernard Pivot, dont nous parlerons plus loin, ainsi que le programme *Le Livre du Jour*, une séquence quotidienne de dix minutes consacrée à l’actualité littéraire, sur la deuxième chaîne, accompagnée, chaque lundi, au journal de 20 heures, de la rubrique « Le livre de la semaine ». Suite à *Apostrophes*¹⁶⁸, dont l’émission concurrente fut *La rage de lire* sur TF1, produite par Georges Suffert, les téléspectateurs eurent droit à *Trois minutes pour faire lire* de Michel Polac, *Un livre, un jour* d’Olivier Barrot sur France 3, *Caractères* de Bernard Rapp sur Antenne 2, *Libre et change* (de 1987-1989) de Michel Polac sur M6. Les années 1990 donnèrent lieu à d’autres programmes littéraires : *Ex-Libris*, puis *Vol de nuit* présentés par Patrick Poivre d’Arvor ; *Campus* avec Guillaume Durand ; *Le cercle de minuit*, présenté par Michel Field, Laure Adler et Olivier Minne), et *Qu’est-ce qu’elle dit, Zazie ?* de Jean-Michel Mariou sur France 3. Enfin, la

¹⁶⁶ Michel Polac, nous le rappelons, a créé, en 1955, à la demande de Jean Tardieu, *Le Masque et la plume*, magazine public sur les lettres et le théâtre qu’il anime avec François-Régis Bastide. L’émission est aujourd’hui encore diffusée sur *France Inter*.

¹⁶⁷ « Une série télévisée originale, qui donne la parole aux lecteurs, portant un regard neuf et vivant sur une œuvre littéraire. », selon Jérôme Prieur (Prieur, 1990 :16).

¹⁶⁸ « [Bernard Pivot] a proprement créé des réputations et contribué à élargir le public de grands auteurs. (...) Il a élargi le cercle des lecteurs de ses invités les plus habituels. (...) Si elle prend le risque de sacrer l’écrivain au détriment de l’écriture, l’émission [*Apostrophes*] a le mérite d’inscrire sans complexe le livre dans le quotidien du téléspectateur. [Cette] émission littéraire reste un guide pour beaucoup et offre une promotion indispensable à une industrie du livre en difficulté. » (Jeanneney, 1999: 320, et 419-420).

collection documentaire *Un siècle d'écrivains* de Bernard Rapp, sur France 3, eut aussi du succès. Néanmoins, dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle, les émissions purement littéraires à la télévision entrent en régression, de part un retrait budgétaire :

La réduction de 30% du budget des émissions culturelles porte un coup aux magazines littéraires. (...) Désormais, faute de moyens et de public, la littérature a surtout sa place sur France III, ex-Poste national devenu France-Culture, qui lui consacre directement 15 % de son antenne. (Jeanneney, *op.cit.* : 419).

Les débats sur la valeur littéraire d'un livre sur un plateau de télévision, même s'ils sollicitent la présence de son auteur, ne sont pourtant pas suffisants pour son succès. En effet, comme nous l'avons déjà affirmé plus tôt, il faudra compter surtout sur la télégénie de l'écrivain, qualité qui n'a rien à tenir du littéraire. « Pour qu'un écrivain 'passe' bien à la télévision, il faut (...) qu'il raconte une histoire intéressante, présente des personnages attachants ou soit lui-même un personnage hors du commun. » (Closets, 2004 : 98). Jean-Claude Lattès¹⁶⁹, par exemple, proposait à ses débutants, depuis 1972, un stage où on leur apprenait à se comporter devant une caméra vidéo. De plus, la médiatisation télévisée devra être accompagnée de projections multiples par d'autres instances médiatiques, comme la radio ou la publicité par affiches, ou de coups médiatiques tels que les séances d'autographes. Comme le signale Sophie de Closets, « pour vendre des livres, il faut aussi 'vendre' ses auteurs auprès des libraires et des médias. » (Closets, *op.cit.* : 117). Une remarque déjà énoncée par Jean-Marie Bouvaist :

Obtenir un fauteuil à *Caractères* est une belle performance, mais la prestation de l'auteur n'est pas toujours bonne ou efficace et il faut conquérir ailleurs des lecteurs. Dans certains cas, *Caractères* renforce un succès largement annoncé par des médias plus 'modestes'. Dans d'autres, il faut prolonger la dynamique créée par l'émission. D'ailleurs, les auteurs affrontant les caméras de l'émission de Rapp représentent à peine plus de 1% des nouveautés. (Bouvaist, 1991 : 180).

¹⁶⁹ Jean-Claude Lattès fut le créateur, en mai 1968, de la maison d'édition *Edition spéciale* avec Jacques Lanzmann, lequel possède, entre autres, les éditions du Masque consacrées aux romans policiers. Lanzmann intégra le groupe Hachette en 1981, avec, à sa tête, le même Jean-Claude Lattès, jusqu'en 1991.

Enfin, nous ne pouvons oublier de faire aussi référence aux adaptations télévisées d'œuvres littéraires, du fait qu'elles transmettent par l'audiovisuel une version du livre et médiatisent son auteur. Selon Jérôme Prieur « Même si tous les genres sont représentés, la télévision française semble préférer les classiques, notamment les romans écrits durant la seconde moitié du XIXe siècle. Les multiples adaptations de l'œuvre de Balzac en témoignent. » (Prieur, 1990 : 13) Cependant, la fin des années 1980 a connu une modification en profondeur de la production télévisuelle : « Face à la course à l'audimat, l'adaptation littéraire (surtout les reconstitutions historiques) perd de son aura. En revanche, les films policiers sont de plus en plus appréciés. » (Prieur, 1990 : 14).

2.3.2.2. L'effet Pivot

Ce chapitre étant dédié à la télévision et à son rôle de médiatisation, voir même de consécration littéraire, il est alors impossible de ne pas s'arrêter sur la figure emblématique de Bernard Pivot, dont l'influence marqua le champ littéraire français et mondial. Pendant une large période, cet homme extraordinaire, qui eut plusieurs surnoms, dont nous retiendrons deux – « Le Roi Lire », qui rappelle le *King Lear* shakespearien et « Monsieur Lire » –, naquit à Lyon, à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, en 1935, et fit sa formation professionnelle dans le Centre de formation des journalistes, à Paris. Dans la seconde moitié du XXème siècle, il s'imposa de plus en plus dans divers canaux médiatiques spécialisés dans la littérature, tels que le *Figaro littéraire* dont il fut le rédacteur en chef adjoint de 1958 à 1974 et où il écrivit plusieurs critiques de livres¹⁷⁰, la chaîne radio Europe 1, où il fut chroniqueur de 1970 à 1973, ou la revue littéraire *Lire*, dont il fut le premier directeur de rédaction de 1975 à 1993. En 1982, le journal *L'Express* racheta ce magazine et le rendit esthétiquement plus séduisant, son relancement ayant été accompagné d'une grande campagne promotionnelle qui utilisa, avec consentement, le nom de Bernard Pivot. En 1985, *Lire* parraine les championnats de France d'orthographe, organisés et présentés par Pivot¹⁷¹. A partir de 1990, cette revue littéraire est devenue,

¹⁷⁰ En 1971, il fut aussi nommé chef du service littéraire du *Figaro*.

¹⁷¹ Avec ses dictées sur TV5 Monde, Bernard Pivot continue à marquer de son influence l'enseignement du français à distance. Dictées publiées chez Albin Michel en 2002 et 2004.

selon Marie-Gabrielle Slama, l'un des principaux supports presse de l'édition (*sic*, Lane et Slama, 1998: 619).

Or, c'est surtout à la télévision que la notoriété influente de Bernard Pivot se fit sentir. Celui-ci commença par assurer la production et la présentation, sur la première chaîne de l'ORTF, de l'émission *Ouvrez les guillemets* (émission littéraire où alternaient des interviews d'auteurs avec de petits sujets filmés) en 1973-1974; puis, sur Antenne 2 et France 2, celle d'*Apostrophes* de 1975 à 1990, son émission la plus paradigmatique¹⁷². A partir de 1991, tous les vendredis soir, *Bouillon de culture* prit le relais, une émission culturelle qui touchait d'autres domaines que seule la littérature, comme le cinéma, le théâtre, les arts plastiques, la mode ou même la gastronomie, même si l'on continuait à donner la prééminence au livre. Néanmoins, nous sommes forcée de constater que, depuis la disparition de *Apostrophes*, les émissions littéraires télévisuelles ont diminué, aussi bien du point de vue du nombre que de l'audimat.

La contribution de Bernard Pivot pour le prestige de la littérature est ainsi décrite par Jean-Noël Jeanneney, dans son dictionnaire historique de la télévision et de la radio en France : « Il a proprement créé des réputations et contribué à élargir le public de grands auteurs. (...) Il a élargi le cercle des lecteurs de ses invités les plus habituels. » (Jeanneney, 1999 : 320). L'historien ajoute, plus loin, que si *Apostrophes* « prend le risque de sacrer l'écrivain au détriment de l'écriture, l'émission a le mérite d'inscrire sans complexe le livre dans le quotidien du téléspectateur. » (Jeanneney, *op.cit.* : 419).

Tous s'accordent à admettre l'influence de Bernard Pivot ou *l'effet Pivot*, formulation dans le jargon journalistique qui se réfère surtout à son incidence immédiate sur les ventes des livres abordés dans ses émissions. Cette influence est si marquée que l'on est en droit d'affirmer que ce journaliste a joué le rôle d'une instance de médiatisation à part entière, parvenant même à incorporer la fonction d'agent de consécration littéraire légitime, par son effet propulseur :

C'est le temps où l'effet commercial est au plus haut. 'Avoir un bon Pivot ' est le rêve des auteurs et des éditeurs, et l'on peut citer bien des livres qui se sont 'envolés' dans les ventes grâce à lui,

¹⁷² Bernard Rapp prend alors la relève avec l'émission *Caractères*.

pouvoir considérable dont il a su éviter l’ivresse : on a discuté ses choix, non sa probité. » (Jeanneney, *op.cit.* : 321)¹⁷³.

L’animateur et ses émissions télévisées furent une très bonne formule de promotion du livre. La gloire littéraire d’un écrivain était, auparavant, due à la simple édition du manuscrit, plus encore si elle apparaissait dans des éditions telles que *La Pléiade* ou la *NRF*, par exemple. Puis, « elle naît de l’invitation chez Pivot. » (Brasey, 1987 : 233). Il fallait, en effet, passer chez Pivot, se soumettre à la médiatisation télévisuelle, afin d’être reconnu écrivain¹⁷⁴. Edouard Brasey, lui-même journaliste et collaborateur à *Lire et Livres-Hebdo*, entre autres, réitère ce bilan, tout en y incluant aussi le rôle interprété par les écrivains, pendant leur passage télévisé: il construit, dans le rapport de son enquête intitulé *l’effet Pivot*, le *théorème d’ ‘Apostrophes’* selon lequel « Tout auteur plongé dans la baignoire d’ ‘Apostrophes’ provoque un impact proportionnel à la force de sa prestation et qui s’exerce de haut en bas dans la chaîne éditoriale sur les ventes de son livre. » (Brasey, *op.cit.*: 17).

Certes, les émissions télévisées de Bernard Pivot engendrèrent plusieurs conséquences avantageuses, la plus intéressante étant, pour notre étude, la consécration de l’écrivain grâce à la médiatisation de son œuvre, mais surtout de sa personnalité. A titre d’illustration, nous transcrivons ici les effets et autres contrecoups d’un passage chez Pivot, énumérés par Edouard Brasey :

pour l’auteur débutant, c’est se voir décerner un acte de naissance littéraire, un certificat d’écrivain (...); pour l’auteur confirmé, c’est une consécration (...); pour l’éditeur, c’est un ticket de lotto qui ne coûte pas cher et peut rapporter gros (un livre ‘lancé’ par ‘Apostrophes’ fait vivre un à deux ans une petite maison d’édition; et autant l’auteur); pour le libraire, c’est une vitrine gratuite qui lui est proposée chaque semaine : les livres sélectionnés pour ‘Apostrophes’ (...) se vendront tout seuls (...); pour le lecteur, c’est un guide précieux : si l’auteur convié à ‘Apostrophes’ et gentiment taquiné par Pivot a bien su parler de son livre et susciter l’intérêt, lui, lecteur, aura envie de lire le

¹⁷³ L’*effet Pivot* eut un précédent : l’*effet Dulac*. En effet, sous le pseudonyme d’Antoine Dulac, de 1967 à 1972, Bernard Pivot signa dans *Le Figaro* une rubrique gastronomique « A la carte ». Celle-ci, très lue, favorisa fortement la réputation des restaurants visités par Pivot. Une influence comparable au Guide Michelin.

¹⁷⁴ Il suffit de penser, par exemple, à la publicité pour la marque *Rodier* dans le *Lire* de mars 1987 : « dans une chambre en désordre, une jeune femme nue serre contre son corps une robe accrochée à un cintre, tandis qu’en encadré au-dessus d’elle, une phrase (...) nous livre l’objet de ses pensées intimes : ‘J’écrirais bien un livre, mais je ne sais pas quoi mettre pour aller chez Pivot.’ » (Brasey, 1987 : 232-233).

livre en connaissance de cause ; pour le téléspectateur qui ne lit pas et qui n'achète jamais de livres, 'Apostrophes' offre enfin cet incontestable avantage : donner à voir des écrivains (...) résumant eux-mêmes leurs livres : on peut ainsi se tenir au courant de la vie de l'édition tout en faisant l'économie de la lecture. (Brasey, *op.cit.* : 17-18).

De plus, l'effet Pivot – ou la « Divine Comédie éditoriale » d'Apostrophes, comme la surnomme Edouard Brasey – enclenchait huit cercles de remous enregistrés par ce même critique, à savoir : chez les auteurs, auprès des attaché(e)s de presse¹⁷⁵, des éditeurs, des diffuseurs et représentants du livre, des librairies, des lecteurs et téléspectateurs, chez les concurrents de Bernard Pivot¹⁷⁶ et, enfin, à l'étranger¹⁷⁷.

Tout commença le lundi 2 avril 1973, à 21h15 : les Français purent assister à la première diffusion de *Ouvrez les guillemets*, sur la première chaîne. Au long des émissions qui suivirent, Bernard Pivot présentait de nombreux livres avec ses collaborateurs, comme Gilles Lapouge, Michel Lancelot, Jean-Pierre Melville et Thierry Defert, chacun ayant sa spécialité. Venaient se joindre à eux des invités, des auteurs, dans un décor qui rappelait le salon littéraire, filmés par des plans très mobiles des caméras ou plans fixes. De plus, le programme comportait aussi des petits sujets filmés de 3 à 5 minutes sur des thèmes liés au littéraire, des déclamations de poètes et d'acteurs, etc.

Selon Edouard Brasey, « le but de l'émission (...) était moins de parler de littérature que de livres et, si possible, de livres traitant de problèmes d'actualité (...). La formule, fort éloignée d' 'Apostrophes' (...) oscillait entre le magazine littéraire (...) et la tribune (...). » (Brasey, *op.cit.* : 111). Dans une interview donnée au *Figaro*, le premier avril 1974, Bernard Pivot résume les relations qui s'établissent entre la télévision et la sphère littéraire: « A 'Ouvrez les guillemets', ce n'est pas la télévision qui est au service de la littérature, c'est la littérature qui est au service de la télévision. Et à mon avis, c'est la meilleure façon de défendre les livres. » (*apud* Brasey, *op.cit.* : 113).

L'émission *Apostrophes* est, comme nous l'avons déjà dit auparavant, une émission-culte ; ce fut le programme littéraire télévisé de Pivot qui remporta le plus de succès et d'autorité. En effet, son taux d'audience au début des années 1980 fut un record

¹⁷⁵ «Le prestige d'une attachée de presse se mesurait en 'unité Pivot', c'est-à-dire en nombre d'invitations à 'Apostrophes' (...). Inversement, ne pas décrocher un seul 'Pivot' en trois mois passait pour un aveu d'incompétence manifeste. » (Brasey, *op. cit.* : 243).

¹⁷⁶ A propos des émissions littéraires concurrentes, lire Brasey, 1987: 301-314.

¹⁷⁷ Cf. Brasey, *op.cit.* : 217.

pour une émission littéraire (entre 7 et 12%), ce qui la consacra comme une institution littéraire. De plus, il existait une complémentarité entre l’émission et le magazine *Lire* : en effet, un auteur qui apparaissait à la télévision pouvait voir des extraits de son œuvre dans le magazine ou l’inverse...

La première émission *d’Apostrophes* fut diffusée sur la seconde chaîne, le 10 janvier 1975, un vendredi soir, vers 21h30. Le décor est sobre et le budget de l’émission est très modeste. La formule fut toujours la même : un auteur, la majeure partie des fois de langue française, était invité pour la sortie d’un livre et un livre n’était représenté que par un seul auteur, l’intérêt de l’émission se portant donc sur la littérature contemporaine. L’animateur et les invités (au nombre de six, la plupart des fois, et qui devaient avoir lu les livres de tous les autres) s’asseyaient autour d’une table basse pour un débat de soixante-quinze minutes, auquel assistait un public d’une quarantaine de personnes (des éditeurs, des attaché(e)s de presse ou des amis des écrivains). La thématique d’*Apostrophes* nous est ainsi présentée par Bernard Pivot lui-même :

Il est évident que je ne pouvais reprendre telle quelle l’émission ‘Ouvrez les guillemets’ ; je souhaitais du reste en modifier la formule. Le changement réside dans l’adoption d’un thème unique par émission, ce thème pouvant englober :

1. soit un ensemble de livres traitant de la même question, ou un livre unique dont la publication constitue un événement littéraire ou politique (...);
2. soit un spécial consacré à un auteur vivant ou disparu (...);
3. soit un entretien avec une personnalité politique, scientifique, religieuse.

Le titre de l’émission n’a pas été choisi par hasard, il définit parfaitement mon ambition : je souhaite en effet que l’on s’interpelle durant les ‘Apostrophes’ d’Antenne 2 ; courtoisement, certes, mais vivement. (Pivot, Bernard, in *Figaro*, 10 janvier 1975, *apud* Brasey, *op.cit.* : 114).

Les paramètres restèrent inchangés au cours des quinze années de l’émission, tout comme ses objectifs: la longévité (quinze ans), la formule basée sur la simplicité, le public (comme nous l’avons déjà vu, entre 7 et 12% d’audimat, ce qui est beaucoup pour une émission littéraire), le prestige (même à l’étranger) et le syndrome de l’émission unique (*cf.* Brasey, *op.cit.* : 14-16). L’émission obéissait à cinq règles : la simplicité du décor qui rappelait « un salon littéraire transformé en ring de boxe » ; la mise en scène dûment

programmée – surtout en ce qui concerne la place des invités et le cadrage¹⁷⁸ – ; la direction des acteurs/ invités uniquement sous les commandes de Bernard Pivot ; les acteurs/auteurs conviés et leur mise en scène qui cherchent à se donner en spectacle et, enfin, le public sur le plateau, le « premier public », qui a son influence sur les auditeurs qui assistent chez eux à l'émission¹⁷⁹. Ajoutons une autre règle, parfois implacable : *Apostrophes* était diffusée en direct.

Par voie de conséquence, certaines émissions furent marquées par des moments forts, comiques ou même scandaleux. Mais, comme l'indique Marie-Gabrielle Slama, « 'Apostrophes' veut être une émission d'information et non une émission de critique : son but est de faire découvrir des auteurs. » (Lane et Slama, 1998: 617). Remarquons que Slama écrit *des auteurs* et non *des livres*, signe, sans doute, du phénomène de la médiatisation de l'écrivain...

Le ton utilisé par Bernard Pivot fut un des ingrédients de la recette pour le succès de l'émission : « Pivot mène le débat (...), la conversation, avec une bonhomie tantôt complice, tantôt candidement provocatrice (...), en usant des mots de M. Tout le Monde (...). Il arrive ainsi à se gagner presque tous les publics (...) [avec] ce ton simple et enjoué de conversation de tous les jours. » (*Ibidem*).

Bien évidemment, l'émission connut aussi ses détracteurs, comme Régis Debray, le plus anti-système Pivot, qui dénonçait le monopole et la dictature de l'émission, avant de s'entendre, finalement, avec Bernard Pivot sur le plateau de l'émission en 1986. D'autres voix se sont soulevées contre un effet simultané d'*Apostrophes*, à savoir la castration des ventes à longue durée, puisque le livre dont on avait parlé dans une émission était rapidement substitué par un autre lors de l'émission suivante, le programme étant hebdomadaire... Par ailleurs, Bernard Pivot fut erronément accusé de privilégier les livres publiés par les grandes maisons d'édition. D'autres critiques nous semblent trouver plus de légitimité, comme celles qui s'affichaient contre le fait que les prestations et les mises en scène des invités assourdisaient le contenu des livres dont ils faisaient le débat. En effet, si plusieurs livres dont il fut question dans *Apostrophes* devinrent des best-sellers à la suite de l'émission, le mérite ne revient pas seulement au format du programme ou au charisme du

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu rappela, à ce propos, qu' « un changement de la composition du plateau [de télévision] donne un changement du sens du message. La composition du plateau est importante parce qu'elle doit donner l'image d'un équilibre démocratique. » (Bourdieu, 1996: 37).

¹⁷⁹ Cf. Brasey, *op.cit.* : 155-166.

présentateur, mais plutôt à la prestation télévisuelle de l’auteur. Nous serions alors en droit de nous demander, avec Brasey, si Bernard Pivot se servait des livres pour faire du spectacle ou le contraire :

Pour [ses dénonciateurs] (...), Pivot, suppôt de la culture de masse et fossoyeur de la ‘vraie’ culture, c’est-à-dire la culture humaniste, ‘supporter’ de l’audiovisuel et champion des mass-médias, se sert des livres pour faire du spectacle, et non l’inverse. S’il fait vendre des livres, c’est par erreur, les lecteurs-gogos étant plus sensibles à la mine de l’auteur et à la séduction de ses phrases qu’au contenu littéraire de son œuvre. La télégénie imposerait la dictature de l’image sur le signe, et ‘Apostrophes’ sonnerait, chaque vendredi, le glas de la (vraie) littérature. (Brasey, 1987: 18).

Pour un écrivain, passer chez Pivot était un enjeu de taille : il ne suffisait pas de parler, il fallait aussi se montrer, parler de son livre, mais exposer aussi son intimité. Voilà pourquoi Anne-Marie Garat insiste sur la sensation d’exposition, de nudité de l’écrivain devant Bernard Pivot : « Il est admis qu’on allait se mettre à nu chez Pivot : (...) À poil ! réclame le téléspectateur. » (Garat, 2003 : 28). Nathalie Heinich commente, à ce sujet, que le passage d’un auteur à *Apostrophes* «Quelles que soient les ressources dont dispose l’écrivain, [est] une épreuve difficile: elle porte sur l’image de soi, physique et morale, produite sans réversibilité possible pour un nombre indéterminé d’individus d’inégale grandeur et d’inégale proximité. » (Heinich, 2000 :160).

Bernard Pivot lui-même est conscient du phénomène de la médiatisation de l’écrivain que ses émissions propagent. Il en faisait déjà preuve dans son essai polémique *Les Critiques littéraires*, publié chez Flammarion en 1968, alors que l’émission *Apostrophes* n’existait pas encore et dont nous reproduisons un extrait :

« L’actualité littéraire (...) est quasiment nulle à la télévision, où pourtant les émissions littéraires sont nombreuses. (...) On se contente de converser avec les écrivains, et non de juger leurs œuvres. Quant au téléspectateur, il est tout naturellement amené (...) à se faire une opinion sur un livre d’après la physionomie de son auteur et la manière dont il en parle. C’est la critique à la tête du client. » (*apud* Debray, 1992: 18-19).

C’est d’ailleurs en se basant sur la relation qu’entreprennent les auteurs avec *Apostrophes* et leur prestation télévisuelle sur le plateau de l’émission qu’Edouard Brasey dresse un portrait des intellectuels : « il existe ceux qui vont, qui courent ou qui refusent de se rendre

à ‘Apostrophes’ » (Brasey, 1987: 179). Le critique détache ainsi quatre catégories d’écrivains, à savoir, **l’absent**, qui n’apparaît pas dans les médias ; **le râleur**, qui apparaît pour les critiquer ; le **cathodique**, plus sérieux, qui se sert des médias avec modération et intelligemment et, pour finir, le **clown**, plus comique, qui abuse des médias. A ceci, s’ajoutent deux exemples de stratégies médiatiques adoptées envers l’émission de Pivot : paraître avec ferveur – dont le cas le plus paradigmatique est celui du philosophe Bernard-Henri Lévy¹⁸⁰ – et ne pas y paraître, mais avec fracas, comme le fit Régis Debray.

2.3.3. La radio

Commençons, tout d’abord, par présenter une brève synthèse chronologique des magazines littéraires radiophoniques dans le champ littéraire français. Nous devons, pour ce faire, reculer jusqu’aux années vingt, vu que la première radio publique date de 1924. Dans ses prémisses, cette station réservait déjà une place à la littérature dans sa programmation : « Dès ses débuts à la Tour Eiffel, en 1924, la radio d’Etat propose des émissions littéraires embryonnaires : une rubrique dans le Journal, puis un complément de programme, parfois une ‘mise en ondes’ (théâtre ou roman-feuilleton). » (Jeanneney, 1999: 417). Il est vrai que le son et la parole étant une spécificité de cet organe médiatique, il est donc logique que les déclamations d’ouvrages littéraires – soit-ils narratifs, dramatiques ou lyriques – y soient privilégiées.

A partir de 1938, Radio-37 (jeune station privée de la capitale, dont le conseil d’administration inclut, entre autres, l’auteur dramatique Armand Salacrou, ami de Gaston Gallimard et où Marc Bernard, romancier de chez Gallimard, fait partie de la rédaction) diffuse tous les mardis, à 21h45, une émission intitulée *Le quart d’heure de la NRF*, « au cours de laquelle s’exprimeront Claudel, Gide, Henri Calet, André Suarès, Supervielle, Benda... Une chambre d’écho tout à fait appréciable, et une dimension nouvelle pour la NRF qui poursuivra l’expérience sur la radio d’État avec Marc Bernard et Jean Paulhan. » (Assouline, 1984 :272). Rappelons, aussi, que Wladimir Porché est un des dirigeants de la

¹⁸⁰ Intellectuel qui, au passage, fut fortement critiqué par Pierre Bourdieu, lequel lança contre lui ces diatribes : « Mais ce n’est pas digne d’un sociologue de parler de Bernard-Henri Lévy... » ou « Bernard-Henri Lévy, (...) une valeur indiscutablement discutable. » (Bourdieu, 1996 : 63,67).

radiotélévision (de 1948 à 1957) qui a le plus développé les magazines littéraires, avec Paul Gilson, Arthur Conte et Gérard Mourgue¹⁸¹.

Au début de l'année 1946, les auditeurs purent écouter la nouvelle émission hebdomadaire *Domaine français* de Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, laquelle parlait d'actualité littéraire, sous forme d'entretiens en tête-à-tête avec un écrivain, modèle que suivra l'émission télévisée *Lectures pour tous* dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent. Pour Pierre Dumayet, cette formule s'explique simplement par le fait qu' « il n'y a pas non plus cinquante manières de parler littérature à la radio... » (*apud* Closets, 2004:14). Quant à Pierre Desgraupes, il révèle qu'ils avaient pensé « qu'il fallait transposer, avec les moyens de la radio, la structure d'un magazine spécialisé, comme le *Magazine littéraire*. La spécificité de la radio étant la voix, on a choisi de privilégier la formule de l'entretien. » (*Ibidem*). Voilà pourquoi l'historien Jean-Noël Jeanneney résume : « Les années 50 sont une période privilégiée pour l'entretien » (Jeanneney, 1999 : 418). En outre, jusqu'au début des années 1960, les programmes littéraires radiophoniques étaient rattachés à une culture plutôt classique du livre, sans sensationnalisme exacerbé. Ce fut l'époque des premières émissions radio, comme le *Goût des livres* d'Etienne Lalou (1950-1964) ou le *Bureau de la Poésie* d'André Beucler (1957-1972).

L'émission radiodiffusée la plus célèbre est *Le Masque et la Plume* sur Paris Inter, animée par Michel Polac et François-Régis Bastide, à partir de 1957 (la première fut diffusée le 21 février 1957). Elle fut reprise par Pierre Bouteiller à partir de 1982, puis par Jérôme Garcin et Patricia Martin, depuis 1989. Jeanneney nous explique que « Fondée sur le principe d'une confrontation de critiques traitant l'actualité des livres, du théâtre et du cinéma, (...) enregistrée en public, elle permet aux auditeurs de contredire la critique. La complicité entre les intervenants n'empêche pas de vives controverses. » (Jeanneney, *op.cit.* : 418). L'émission *Panorama* fut sa concurrente sur France-Culture.

Les émissions littéraires radiophoniques plus récentes et les plus populaires sont *Radioscopies* (1968-1989) de Jacques Chancel sur France Inter ou *Le Bon Plaisir* qui fut, néanmoins, supprimée en 2002 sur France Culture. Plus près de nous, nous retiendrons *Les Mardis littéraires* de Pascale Casanova, *Jeux d'épreuves* de Joseph Macé-Scaron et *Tout arrive* d'Arnaud Laporte, tous diffusés sur France Culture ou *Ça peut pas faire de mal*, émission présentée par Guillaume Gallienne sur France Inter.

¹⁸¹Cf. Jeanneney, 1999: 417-418.

Tâchons de discerner, après ce petit exposé, le rôle entrepris par la radio dans la médiatisation d'un écrivain de nos jours. Les ondes hertziennes ont le mérite de nous faire entendre un extrait, une critique ou, tout bonnement, un « vient de sortir » d'une œuvre littéraire. Et ce, partout, puisque les appareils radio sont facilement transportables, surtout avec les nouveautés technologiques que sont les MP3, les MP4 ou les portables avec radio intégrée... La radio transmet aussi la voix de l'auteur ou, qui plus est, de petites anecdotes biographiques et privées qui frisent la rumeur, le ragot. Aussi, même si son audience est plus confidentielle et élitiste, « si elle déclenche rarement des résultats commerciaux massifs, (...) [la radio] n'est pas un simple support d'appoint pour l'information sur le livre et sa promotion, et le public est friand des interviews d'écrivains qu'elle diffuse. » (Bouvaist, 1991 : 174). Enfin, plusieurs émissions radiophoniques permettent au public d'entrer en contact en direct, par téléphone (ou en diffusé, par courriel, par exemple) avec l'écrivain invité. L'intimidation du contact visuel, en présence, étant éliminée, la proximité et l'intimité auteur/public se voient ainsi majorées par ce type d'instance qu'est l'émission littéraire radiophonique.

Par conséquent, toujours à propos de l'importance de la radio pour le marché du livre et la promotion médiatique de l'écrivain, nous partageons avec Jeanneney l'idée qu'à la radio « l'émission littéraire reste un guide pour beaucoup et offre une promotion indispensable à une industrie du livre en difficulté. » (Jeanneney, 1999: 420).

2.3.4. La presse

Comme nous l'explique Rémy Rieffel (Rieffel, 2005), dans le passé, les savoirs et les connaissances étaient acheminés vers un public à travers des canaux traditionnels de diffusion. Les journalistes, simples médiateurs, avaient le second rôle et le champ universitaire – censé détenir les clefs de la critique spécialisée – déposait ainsi d'une forte autonomie à l'égard du champ journalistique. Aujourd'hui, « depuis la médiatisation de certains spécialistes et de nombreux auteurs, les circuits de reconnaissance intellectuelle ont été bouleversés et totalement réagencés. » (Rieffel, 2005 : 316). Un nouveau rapport de force s'établit entre universitaires et journalistes : ceux-ci sont aujourd'hui acteurs à part entière dans l'attribution de la reconnaissance et de la notoriété, sinon devenant eux-

mêmes des écrivains reconnus¹⁸². Ce qui amène Rieffel à conclure que « la logique du spectaculaire et de la médiatisation est désormais le plus souvent la règle. » (*Ibidem*).

D'autre part, il faut aussi prendre en compte que les relations presse-littérature ont bel et bien changé, le système s'étant même inversé, selon le critique littéraire Dominique Viart:

Les débats qui se tenaient dans les pages littéraires des journaux et des 'news magazines' de ces années ont bien disparu : les articles vont de préférence aux livres dont on parle déjà partout, aux 'best sellers' et aux ouvrages grand public. Le sens du système presse-littérature s'est inversé : si la presse dénichait encore voici quelques décennies les livres rares susceptibles de renouveler nos habitudes de lectures, et permettait ainsi de faire connaître et de faire vendre quelques écrivains de qualité, voici aujourd'hui que c'est le livre qui fait vendre le magazine ou le journal. Mais pas n'importe quel livre : celui dont il est déjà question sur l'écran et sur les ondes. En d'autres termes, le livre-événement, qui est plus événement que livre.(...). Les articles sont majoritairement allés aux œuvres les plus 'bruyantes', à celles qui cherchent la notoriété par le scandale et/ou par une promotion savamment assurée. (...) Et ce, bien sûr, au détriment des autres livres, plus difficiles, plus exigeants peut-être ou simplement moins bien défendus par les attachés de presse. A fortiori ceux parus dans les maisons qui n'en possèdent pas. (Viart, 2008).

Il est prouvé que la promotion des ouvrages littéraires s'appuie sur une presse quotidienne et hebdomadaire très lue. Rappelons, à ce propos, l'étude attentive effectuée par Jean-Marie Bouvaist sur les relations qui nouent le monde éditorial et la presse lorsqu'il est question de la promotion du livre¹⁸³. Nous y trouvons, par exemple, l'explication de l'importance de la presse dans cette promotion, qui est encore d'actualité, bien qu'elle fasse référence aux années 1990:

La presse écrite, surtout hebdomadaire, mais aussi la presse quotidienne parisienne et provinciale, est aujourd'hui encore déterminante. Elle rend compte d'un grand nombre de nouveautés et, comme les plus forts lecteurs de presse sont aussi les plus forts lecteurs de livres, elle est indispensable au lancement. Elle précède et souvent provoque l'effet télévision. (Bouvaist, 1991: 174).

¹⁸² Sans parler du fait que les diffuseurs d'idée (« journalistes-médiateurs ») deviennent aujourd'hui des producteurs d'idée (« journalistes-écrivains ») (*Cf.* Rieffel, 2005 : 327). A titre illustratif, citons le parcours de Patrick Poivre d'Arvor, en France. Auteur de best-sellers, il fut, néanmoins accusé de plagiat pour une biographie d'Hemingway publiée en 2011. Au Portugal, le journaliste José Rodrigo dos Santos est un cas paradigmatique du succès littéraire.

¹⁸³ *Cf.* Bouvaist, 1991: 173-198.

En effet, lorsque la presse parle d'un certain livre, elle a le pouvoir de *forcer* le choix de lecture du public. Elle est même devenue une nouvelle instance d'influence¹⁸⁴ et de légitimation littéraire, dont l'un des indices est précisément le poids exercé par la critique de presse sur la commercialisation d'un livre et le succès de son auteur, ou mieux encore, sa notoriété publique. C'est une idée que partage Sophie de Closets :

Ce sont alors les ténors de la presse écrite qui font la carrière d'un ouvrage et détiennent un réel pouvoir sur le niveau des ventes. (...) François Nourissier, décrivant le monde du livre en 1960, insiste sur leur rôle : '(...) on sait qu'un feuilleton favorable de M. Emile Henriot dans *Le Monde* est efficace. Un billet de M. Claude Mauriac dans *Le Figaro* l'est aussi. (...) Autre forme prestigieuse de la presse écrite : les soudains éclats d'admiration auxquels se livrent parfois de grands écrivains (...), destinés à catapulter tout droit un nouveau venu vers la notoriété, en brûlant les étapes de la traditionnelle patience.'¹⁸⁵ (Closets, 2004 : 116).

Voilà pourquoi les maisons d'éditions misent sur cette instance de médiatisation – avant même la parution du livre¹⁸⁶ – et réservent une grande part de leur budget à l'endroit de la presse. Avec la radio et la télévision, cette dernière a la possibilité de créer l'évènement, devenant « la première commentatrice publique des œuvres », comme le souligne Jérôme Meizoz, en se référant à la critique de presse (Meizoz, 2004 : 111). Celle-ci agit sur l'opinion publique de forme verticale, mais influence aussi ses agents critiques, de manière horizontale, comme l'explique Pierre Bourdieu :

Dans les comités de rédaction, on passe une part considérable du temps à parler d'autres journaux, et en particulier de 'ce qu'ils ont fait et qu'on n'a pas fait' (...). C'est peut-être encore plus visible dans l'ordre de la critique littéraire (...). Si X parle d'un livre dans *Libération*, Y devra en parler dans *Le Monde* ou dans le *Nouvel Observateur*, même s'il le trouve nul ou sans importance, et inversement.

¹⁸⁴ Alain Viala parlait déjà d'un « échange, où les écrivains éduquaient leurs destinataires autant qu'ils en subissaient l'influence [et qui] s'accomplissait à travers plusieurs instances [dont] la presse (...) » (Viala, 1985 : 24).

¹⁸⁵ NOURISSIER, François (1960), «Le monde du livre » in PINGAUD, Bernard (dir), *Ecrivains d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, pp.38-39.

¹⁸⁶ Selon Rémy Rieffel, « il faut donc (...) obtenir un compte rendu dans un grand quotidien national ou un newsmagazine, une reprise dans la presse régionale, plusieurs participations à des émissions de radio et de télévision, celles-ci n'étant pas toujours exclusivement consacrées aux livres. » (Rieffel, 2005 : 325).

C'est ainsi que se font les succès médiatiques, parfois corrélés avec des succès de vente. (Bourdieu, 1996: 24).

L'investissement sur la presse, plus communément connu sous le nom de *service de presse*, a son *media-planning* respectif¹⁸⁷. Ainsi, avant la sortie d'un roman, par exemple, les critiques littéraires postés dans les organes de presse (journaux, revues, magazines¹⁸⁸) reçoivent le « vient de paraître », qui, nous l'avons signalé au début de notre thèse, s'est substitué à l'ancien « prière d'insérer » (un résumé, en quelque sorte, de l'œuvre à publier), et qui consiste en des « fiches techniques ou de véritables dossiers avec biographie, ou même interview de l'auteur, extraits, lettres de leaders d'opinion, etc.. » (Bouvaist, 1991: 177). Dans les années 1980, il était déjà d'usage l'emploi de matériel audiovisuel afin d'allécher les critiques, comme des cassettes audio ou vidéo qui étaient « proches des techniques de promotion réalisées dans le show-business avec les vidéoclips. » (*Ibidem*).

Par ailleurs, dans les rouages du marché du livre et des stratégies de marketing, il existe des alliances non officielles entre certains groupes médiatiques, liés à la presse écrite, et des maisons d'éditions ; ces « tandems officieux mais fonctionnels » (Debray, 1979 : 226) , comme les appelle Régis Debray, à savoir *Opera Mundi – France-Soir*, *Laffont – L'Express*, *Grasset – Le Point* ou *Le Seuil – Le Nouvel Observateur*.¹⁸⁹ Ce trafic d'influences est possible, notamment, par le fait que des professionnels de l'édition ont aussi une charge dans une publication de la presse : « Un Revel, un Nourissier, un Julliard apportent plus à leur maison d'édition par leur position respective dans chacun des trois hebdomadaires de masse qu'ils n'apportent à leur journal par leur fonction éditoriale. »

¹⁸⁷ « La presse professionnelle maintient son rôle d'indispensable bulletin de naissance à l'intention du réseau. Pour de nombreux petits éditeurs, elle représente plus de 80% du budget presse (...). Beaucoup d'éditeurs estiment que c'est le seul support vraiment indispensable. » (Bouvaist, 1991: 188).

¹⁸⁸ Un des organes de presse littéraire français les plus marquants semble être *Livres Hebdo*, revue hebdomadaire française qui date du 4 septembre 1979. Plus destinée aux professionnels du livre, elle recense les parutions, propose des avant-critiques, rend compte de l'actualité du milieu, propose des dossiers thématiques et publie les meilleures ventes de livres (aussi publiées dans *Le Nouvel Observateur*). À ce titre, une annonce dans *Livres-Hebdo* est même considérée par la loi comme un moyen suffisant d'informer les libraires d'un changement de diffusion ou du retrait d'un titre.

¹⁸⁹ A ce propos, la Suisse Anne Pitteloud observe qu' « En Italie ou en France, les journaux appartiennent à de grands groupes qui possèdent aussi les maisons d'édition. Il y a un lien entre production littéraire et publicité: les articles littéraires s'apparentent souvent à une sorte de promotion commerciale. [citation de Fabio Pusterla]. (...) La Suisse n'échappe pas à la règle, même si la situation est différente puisque les éditeurs ne sont pas liés aux médias. » (Pitteloud, 2008).

(Debray, 1979 : 227)¹⁹⁰. Pierre Bourdieu expliquait l'existence de ce trafic d'influence par le fait que

Les producteurs culturels ont besoin d'auditeurs, de spectateurs, de lecteurs, qui contribuent au succès de vente des livres, et à travers la vente, agissent sur les éditeurs, et à travers les éditeurs, sur les possibilités de publier à l'avenir. Avec la tendance des médias à célébrer des produits commerciaux destinés à finir dans leurs *best-sellers lists*, comme c'est le cas aujourd'hui, et à faire jouer la logique des renvois d'ascenseur entre écrivains-journalistes et journalistes-écrivains. (Bourdieu, 1996 :68).

En France, il existe plusieurs organes de presse utilisés comme véhicules de promotion par le monde éditorial et la sphère littéraire. Qui plus est, il semblerait que se soient, toujours encore, les périodiques de l'Hexagone qui permettent un retentissement international plus marqué en ce qui concerne les lettres d'expression française. En guise d'illustration, nous citerons le journal *Le Monde* qui, avec son supplément littéraire « Monde des livres »¹⁹¹, est un instrument de consécration littéraire, de part le prestige qu'il apporte à celui qui y est mentionné, qu'il soit auteur ou œuvre:

'Par son contenu et son public, *le Monde* constitue, dit l'un de ses responsables, un si bon support pour le livre que la publicité nous vient sans que nous démarchions les éditeurs comme le font nos confrères.' Efficace ? On ne sait trop, ' mais, pour un éditeur, pour un auteur, être présents dans ce journal, c'est bénéficier dans une certaine mesure de son image de marque, de son crédit intellectuel, c'est plus que valorisant'. (Bouvaist, 1991: 189).

Le pouvoir symbolique de ce journal est aussi commenté par le médiologue Régis Debray qui renforce son rôle de panthéisation : un écrivain ne sera reconnu et consacré que par le libellé de cet organe de la presse écrite, mentionné dans *Le Monde* ou *Le Monde des*

¹⁹⁰ Bien à ce propos, nous transcrivons cette réflexion d'Yvonne Johannot : « Coupry [cf. COUPRY, François (1975), *L'anti-éditeur*, Paris, Edern Allier] a bien montré comment les éditeurs aujourd'hui sont dépendants de la presse. C'est important dans la mesure où la concentration capitaliste que connaît l'édition, en gagnant la presse, va favoriser d'autant plus les ouvrages issus des maisons du même groupe financier. Les critiques de livres, paraissant dans des périodiques littéraires, scientifiques, ou les quotidiens, jouent un rôle déterminant sur la vente. Elles sont l'objet d'un *choix* auquel le lecteur doit bien se soumettre et sur lequel l'éditeur peut exercer des pressions diverses. » (Johannot, 1978 : 150).

¹⁹¹ A cet égard, notons que Josyane Savigneau, rédactrice en chef de 1991 à 2005, fut sévèrement critiquée par d'aucuns (Pierre Péan, Philippe Cohen, Jean-Edern Hallier, Pierre Jourde...) qui dénonçaient un système de «renvois d'ascenseurs» dans les pages du « Monde des livres ».

Livres : « un événement, une mise au point, un communiqué, une manifestation n’existent pas tant que *Le Monde* n’en a pas donné acte par voie d’impression. C’est donc *Le Monde* qui sert de registre d’état civil pour toutes les productions symboliques émises sur le territoire national. » (Debray, 1979 : 177).

Outre cet organe de presse, nous pouvons citer aussi *Le Figaro*¹⁹² et son *Figaro littéraire* (1946-1971), *Combat*, *Libération*, *L’Express*, *Le Nouvel Observateur*. Avec leurs critiques littéraires, ils accordent une place de choix à la chronique littéraire et/ou présentent une sélection des meilleures ventes. Ces organes de presse suivent aussi, ne l’oublions pas, une politique qui leur est propre, et qui conditionne le choix des critiques, comme l’explique Guy Konopnicki :

Il n’est pas certain, par exemple, que les pages littéraires de *Libération* soient plus audacieuses que celles du *Figaro*. Ni que la ligne suivie par *Le Monde des livres* garde la rigueur hautaine des origines. Les pages littéraires s’opposent même à fronts renversés. Angelo Rinaldi est passé au *Figaro littéraire*, quittant *Le Nouvel Observateur*, trop conformiste à ses yeux. Le fait est que les pages qu’il anime sont plus attentives aux nouveautés que celles de *Libération*, où l’on se montre d’une extrême prudence. Cela peut, d’ailleurs, s’avérer fort utile : le lecteur de *Libé* ignorera ses contemporains quand leur valeur demeure incertaine mais il ne ratera jamais une réédition de James Joyce ou de John Fante, dont on ne saurait dire qu’ils manquaient d’audace. (Konopnicki, 2004 :34).

Il existe aussi des revues culturelles ou littéraires comme *Le Magazine littéraire* (qui date de 1966), *La Quinzaine littéraire* (1966) ou *Lire*¹⁹³ (1975). A cette presse spécialisée dans la littérature vient se joindre des magazines plus populaires, liés à la programmation télévisée, tels que *Télérama* ou *Télé 7 Jours*, ou dirigés au public féminin, comme *Elle* et *Marie-Claire*. Bien qu’ils visent un plus large lectorat, ils laissent la place aux écrivains. Néanmoins, comme le remarque Anne Pitteloud,

les journalistes, sous pression, doivent souvent écrire davantage d’articles et on leur demande des papiers plus courts, plus attrayants, qui mettent en avant la personnalité de l’auteur, favorisant parfois l’anecdote et la polémique au détriment du jugement argumenté sur les œuvres. L’interview,

¹⁹² Nous pourrions, d’ailleurs, démontrer le rôle propulseur de ce journal pour un écrivain, en rappelant qu’Edouard Rod, parrainant C.-F.Ramuz, y fit paraître une des nouvelles de ce romancier suisse. (cf. Meizoz, 2004 : 122).

¹⁹³ Nous démontrerons l’importance et le rôle joué par ce magazine dans la médiatisation d’un des auteurs de notre corpus, Michel Houellebecq, dans la seconde partie de notre thèse.

par exemple, est un genre moins exigeant en termes de temps qu'une critique élaborée. (Pitteloud, 2008).

Bien évidemment, si nous reculions plus loin dans le temps, nous pourrions retrouver des organes de presse qui ont marqué le monde littéraire, par leur influence prépondérante, tels que la *NRF* d'André Gide, lancée en 1908 et conscience littéraire de l'époque, qui « forme plutôt qu'elle n'informe ses lecteurs » (Brée et Morot-Sir, 1984 : 46), *Les Temps modernes*, dont la première parution date du 1^{er} octobre 1945, sous la direction de Jean-Paul Sartre, *Les Lettres françaises*, fondé en 1942, comme journal des écrivains résistants, puis organe d'idéologie communiste avec Louis Aragon jusqu'en 1972. Toutefois, ce type de magazines ne cédait pas encore la place à la médiatisation pure des écrivains, privilégiant, au contraire, la véhiculation d'idéologies.

Les nouvelles littéraires, lancées en 1922 par Maurice Martin du Gard, et qui, comme l'affirme Anna Boschetti, « amorcent la mode des hebdomadaires littéraires » (Boschetti, 1986 : 491), s'écartèrent, néanmoins, de cette typologie. Outre l'absence de politisation, le lecteur pouvait y trouver des renseignements sur les événements littéraires, comme des prix décernés et des reportages/interviews à propos d'écrivains en vogue (dans les rubriques « Une heure avec... » ou les « Entretiens » de Frédéric Lefèvre), influençant ainsi les ventes. Par voie de conséquence, « Le 'vedettariat littéraire' naissait ainsi, et l'information commençait à prendre la place de l'article critique. » (Brée et Morot-Sir, 1984: 44).

La revue *Mercure de France*, qui atteint son apogée vers 1905, est un autre exemple de cas à part, puisque son fondateur Alfred Vallette refusait d'en faire un instrument commercial de la littérature (rappelons que le genre privilégié de la revue était la poésie, beaucoup moins rentable). Cette revue est le paradigme d'une recherche d'autonomisation et d'autosuffisance, aussi bien du point de vue économique qu'artistique. Comme nous l'explique Anna Boschetti, *Mercure de France* est une ébauche des changements des procédés de légitimation littéraire et de l'état du champ littéraire, « des modalités différentes d'accès à la notoriété, et (...) des types différents de consécration [comme la fondation d'une revue et une structure éditoriale] » (Boschetti, 1986: 489). Pour Boschetti, ces mutations dépendent de trois conditions : la croissance du public lettré ; la capacité à faire face aux contraintes économiques et le rôle que joue une institution comme cette revue qui donne une existence au groupe initial du *Mercure*, lui permettant de se faire

un nom et d'acquérir un capital symbolique. De fait, elle est leur porte-parole et la preuve de leur existence.

D'autres magazines firent aussi sentir leur fort pouvoir d'influence sur les ventes et sur le choix des lecteurs, tels que *La Table Ronde*, *Europe*, *La Revue des Deux-Mondes* ou *La Revue de Paris*. Retenons aussi ces revues plus récentes¹⁹⁴, taxées de « petites machines tactiques » pour une « prise de pouvoir dans le champ » (Thumerel, 2002: 103), comme *Tel Quel* (1960-1982), la revue d'avant-garde *TXT* (1969-1993) ou la moins célèbre *Ralentir Travaux* (1995-2000) de Bernard Desportes, laquelle avait pour but de « conserver un patrimoine tout en produisant et accueillant du nouveau » (Thumerel, *op.cit.* : 112-113).

D'un autre côté, contrairement aux années antérieures, la fin des années 1960 assista à un déclin des revues dites littéraires¹⁹⁵, plus spécialisées. Celles-ci commencèrent à être concurrencées par la dite *press-people*, plus populaire et généraliste, permettant de relayer la grande littérature à un public plus étendu, mais aussi plus propice à l'exposition médiatique d'écrivains « phénomènes littéraires », avec la mise en place de stratégies publicitaires tapageuses. Jérôme Meizoz remarque, à ce propos :

En rubrique 'livres', la rhétorique de l'article de presse évoque de plus en plus l'encart publicitaire. On parle d'un ouvrage parce qu'il se vend, l'argument se suffit à lui-même! (...) Comment se décide la critique d'un livre? Apparemment pas en le lisant (...) mais en vérifiant si tel grand quotidien voisin en a déjà rendu compte. (Meizoz, 2008).

Ce qui nous amène alors à questionner, encore une fois, l'autonomie du champ littéraire face au champ journalistique, lequel tend à rabaisser et à inverser le rôle de la littérature et de la production littéraire qui semble tomber aux mains de la presse. D'où l'observation judicieuse et pertinente de Gilles Deleuze qui soulève ce problème :

A la limite, un livre vaut moins que l'article de journal qu'on fait sur lui ou l'interview à laquelle il donne lieu. Les intellectuels et les écrivains (...) sont donc conviés à devenir journalistes s'ils veulent se conformer aux normes. (...) On imagine un livre qui porterait sur un article de journal, et non plus l'inverse. » (*apud* Debray, 1979 : 141-142).

¹⁹⁴ Cf. Thumerel, 2002 : 128-136.

¹⁹⁵ Cf. Brasey, 1987 : 117.

Ceci voudrait-il dire qu'un écrivain devra vêtir la peau d'un journaliste afin de se faire entendre ? Doit-il maintenant écrire son livre comme s'il s'agissait d'un article de presse, adoptant le style froid et synthétique des journaux sérieux ou le ton sensationnaliste de la presse dite plus populaire ?

2.3.5. Les prix littéraires

Un autre instrument de médiatisation littéraire est, bien sûr, l'institution des prix littéraires. Selon Jérôme Meizoz, « attribuer un prix, c'est-à-dire *désigner publiquement un objet en le classant dans une hiérarchie*, fait partie d'un processus de 'fabrication des grands hommes' » (Meizoz, 2004 :214). Cette critique rappelle, selon la perspective de la sociologie littéraire, que

pour connaître un prix littéraire, il s'agit de se pencher sur l'institution qui le donne et son fonctionnement: décrire les mécanismes d'une fondation, d'une revue, ses statuts, ses buts. Le prix (...) renvoie à une instance de consécration parmi d'autres, en l'occurrence le jury, dont on peut également connaître l'identité, l'influence, etc. » (*Idem*: 215).

Compte tenu de la dimension charismatique d'un prix littéraire¹⁹⁶ – ce « fétiche » sacré, selon l'expression de Meizoz (*Idem* : 216) – la comparaison avec la religion est facile et la critique en retire une conclusion importante: « les prix ont des *effets de croyance* et des *conséquences* bien réelles dans le champ... » (*Ibidem*).

Bien que les prix littéraires soient, officiellement, la marque de reconnaissance d'un écrivain par ses pairs – le journaliste Guy Konopnicki ne sentencie-t-il pas qu' « Est admis au titre de romancier, celui qui, postulant aux prix d'automne, parvient à se faire connaître du public. » (Konopnicki, 2004 : 98) ? –, ils subissent aussi les pressions actuelles d'une société rendue aux lois du marché économique et de la recherche du médiatisme. Force est de noter que les prix littéraires ont derrière eux tout un rouage de marketing, de « magouille », selon l'essai incisif de Guy Konopnicki (*Prix littéraires : la grande*

¹⁹⁶ Cf. les onze dimensions d'un prix littéraires, selon le même Jérôme Meizoz (Meizoz, 1998 ou Meizoz, 2004: 219-223).

magouille, 2004), auquel les propres auteurs – primés ou non – doivent se soumettre s'ils veulent atteindre au rang d'écrivain à succès et de notoriété publique.

Cette situation fut déclenchée, selon Olivier Boura, par l'émergence du capitalisme occidental, lors des années 1920 :

la fin de la Grande Guerre, les années 20, marquent sinon la naissance, du moins le début du règne sans partage d'un art authentiquement capitaliste. D'un art qui ne peut plus se cacher à lui-même son statut de marchandise. (...) La valeur commerciale tend peu à peu à s'imposer comme seul critère - ou comme critère déterminant - de sélection et de reconnaissance d'une œuvre. (Boura, 2003 : 82).

Il s'agit, en fait, d'une mutation historique des règles du champ littéraire, laquelle est ainsi décrite par Michael Einfeld et Joseph Jurt :

produisant des effets de routinisation analogues, on assiste [dans l'entre-deux-guerres] au développement de l'institution des prix littéraires, dont la fonction paraît être de renforcer l'autonomie du champ en spectacularisant son fonctionnement interne : les polémiques que suscitent l'attribution de ces prix, la concurrence entre les jurys, etc., donnent à voir publiquement – et sous une forme évidemment médiatique et médiatisée – les 'règles du jeu' littéraire, non pas pour les remettre fondamentalement en cause, mais plutôt pour les naturaliser auprès d'une large audience. (Einfeld et Jurt (dir), 2002 : 206).

Toutefois, nous sommes en droit de questionner cette autonomie face aux emprises de la sphère médiatique, reliée au monde financier ; effectivement, nous nous interrogeons si les deux chercheurs visent juste lorsqu'ils affirment que

Plus que la 'cuisine interne' de la vie littéraire, ce qui s'exhibe en effet constamment à travers l'attribution des prix littéraires, c'est le pouvoir détenu par le seul personnel littéraire de sanctionner et de consacrer les œuvres et les auteurs, donc de manifester publiquement et médiatiquement l'autonomie du champ littéraire. (Einfeld et Jurt (dir), *op.cit.* : 206, note 3)

Il est vrai que, comme le pense Pascale Casanova, « les prix littéraires sont la forme la moins littéraire de la consécration littéraire : ils sont chargés (...) de faire connaître les verdicts des instances spécifiques en dehors des limites de la République des Lettres. » (Casanova, 1999 : 206). Voilà pourquoi, pour cette spécialiste, ces récompenses sont « la

partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l'usage du grand public. » (*Ibidem*).

La plus grande consécration est attribuée par le prix le plus international de l'art littéraire, et, conséquemment, le plus prestigieux : le prix *Nobel*, créé en 1901. Par sa nature, il agit comme un « certificat d'universalité » (*Ibidem*) pour les lauréats. Nul ne doute aujourd'hui de la force de sa projection médiatique et de l'impact sur l'écrivain couronné et sur la vente de son œuvre peu après la réception du prix.

En France, d'un point de vue chronologique, il est certain que le début du XX^{ème} siècle assista à l'éclosion des prix littéraires. Les plus anciens et les plus renommés sont le Prix Goncourt¹⁹⁷ (créé le 21 décembre 1903, avec, pour premier lauréat, John Antoine Nau et son *Force ennemie*) et le Grand Prix de Littérature de l'Académie française¹⁹⁸ (datant de 1912 et dont le prix du roman fut attribué pour la première fois à André Lafon pour *L'élève Gilles*). Ce dernier prix, moins dérisoire que le premier, est, par contre, une rampe de lancement, puisque la simple mention « de l'Académie française » est un argument de vente, comme nous le verrons lorsque nous aborderons le cas de la romancière Amélie Nothomb, couronnée en novembre 1999 par le Grand Prix du roman de l'Académie française¹⁹⁹ pour son roman *Stupeur et tremblements*.

Aujourd'hui, il existe une multiplication des prix littéraires, « on en découvre chaque semaine en lisant de près *Le Monde des livres* » (Konopnicki, 2004 :16) ; rien qu'en France, on en compte déjà 1150...²⁰⁰ Outre les prix Goncourt et celui de l'Académie française dont les jurys sont formés d'écrivains, on y trouve des rivaux patronnés par des groupes de journalistes, comme le *Femina* – un prix féminin qui paraît à la mi-septembre, à la veille du Goncourt et du Renaudot –, le *Renaudot* – cette « deuxième chance au beau milieu des prolifique Années folles » (Konopnicki, 2004 : 16) créée en 1926, dont le jury

¹⁹⁷ Décerné à Jacques Chessex, en 1973, pour son roman *L'Ogre* et à Michel Houellebecq, en 2010, pour son roman *La Carte et le territoire*.

¹⁹⁸ Rappelons, selon les indications de Philippe Lane et Marie-Gabrielle Slama, que le Goncourt ne vaut à son lauréat qu'une récompense en argent symbolique mais qu'il lui garantit de très fortes ventes et la possibilité d'internationalisation; le Grand Prix du roman de l'Académie française n'a, lui, qu'une influence commerciale minime, mais il est doté d'une somme importante et jouit d'un grand prestige. (Cf. Lane et Slama, 1998 : 610).

¹⁹⁹ En ex aequo avec François Taillandier et son roman *Anielka*.

²⁰⁰ Le site [prix-litteraires.net](http://www.prix-litteraires.net) en comptabilisait 1875, en juin 2011 (http://www.prix-litteraires.net/liste_prix_litteraires.php, page visitée le 09/06/2011). Nous avons choisi de tourner notre attention vers les prix littéraires décernés aux trois auteurs de notre corpus, en particulier ceux qui jouissent d'une plus grande renommée ou d'une grande diffusion médiatique, tels que le Prix Goncourt, le Prix de Flore, L'Interallié, le Prix Novembre ou le Grand Prix du roman de l'Académie française.

est composé, à l’origine, de journalistes chroniqueurs littéraires qui attendent la délibération du jury du prix Goncourt –, l’*Interallié*²⁰¹ – réservé à des journalistes mais qui fut décerné, par exemple, à Malraux – le prix *Novembre*²⁰² (1989), devenu *Décembre* – financièrement, le prix le mieux doté de la rentrée – ou le *Prix de Flore*²⁰³ – créé en 1994 par Frédéric Beigbeder, pour récompenser, en novembre, des jeunes auteurs sélectionnés pour leur originalité et modernité par un jury composé de journalistes. Ces « grands prix de l’automne », souvent décriés, comme nous allons le démontrer plus loin, bénéficient pourtant d’un très large écho médiatique et garantissent un accroissement des ventes. Viennent ensuite des prix moins connus du grand public, comme le *Médicis*, qui date de 1958, celui des *Deux-Magots* (dont le premier lauréat fut, en 1933, Raymond Queneau pour son *Le chiendent*) ou le prix *Jean-Giono*²⁰⁴ (créé en 1990 par la femme et la fille de l’écrivain, à l’occasion du vingtième anniversaire de sa mort) qui couronne l’ensemble de l’œuvre d’un auteur de langue française ayant défendu la cause du roman. Curieusement (ou non), la plupart des prix sont rattachés au monde journalistique.

2.3.5.1. Le prix Goncourt

Jacques Chessex et Michel Houellebecq sont deux lauréats du Prix Goncourt²⁰⁵, lequel détient, aujourd’hui, le plus de renommée en France et au niveau international. Attardons-nous un peu plus sur ce prix littéraire.

C’est au début du XXème siècle, le 21 décembre 1903, que naquit l’un des prix littéraires les plus célèbres de France, le *prix Goncourt*, conséquence de la création de l’Académie Goncourt le 19 janvier. Le Goncourt a pour but d’aider l’indépendance de jeunes auteurs de talent reconnus par leurs pairs²⁰⁶, puisqu’il est sensé être attribué par un

²⁰¹ Attribué à Michel Houellebecq en 2005 pour son roman *La possibilité d’une île*.

²⁰² Décerné à Michel Houellebecq pour son roman *Les particules élémentaires* en 1998.

²⁰³ Attribué à Michel Houellebecq en 1996 pour son deuxième recueil de poèmes *Le sens du combat* et en 2007 à Amélie Nothomb pour son roman *Ni d’Eve ni d’Adam*. En cette même année, un prix exceptionnel, le *Prix de Flore lycéen* a été décerné à Boris Bergmann pour son *Viens là que je te tue ma belle*.

²⁰⁴ Le Grand Prix Jean Giono fut attribué à Jacques Chessex en 2007 et à Amélie Nothomb en 2008.

²⁰⁵ Jacques Chessex a reçu le Goncourt en 1973 pour son roman *L’Ogre*, Michel Houellebecq s’est vu couronné en 2010 pour *La carte et le territoire*. Notons qu’il avait déjà fait partie des listes Goncourt à quatre reprises dans les années antérieures. Amélie Nothomb a aussi été retenue par le jury de ce même prix pour certaines de ses sélections, la dernière en date étant de 2010, pour son roman *Une forme de vie*.

²⁰⁶ Pourtant, ce prix n’a que très rarement couronné des œuvres de jeunes auteurs...

jury d'écrivains, *les Dix*²⁰⁷ qui se réunissent, depuis 1914, autour d'un déjeuner qui se tient au restaurant Drouant, à Paris.

Ce groupe de dix académiciens est formé d'écrivains qui fabriquent, depuis plus d'un siècle, de nombreuses gloires littéraires et orientent le goût du public. Ils ont leurs caractéristiques sociales et leurs propriétés littéraires qui doivent être prises en considération lorsqu'il s'agit de comprendre le choix des écrivains à couronner. Même si cette influence se fait en sourdine, nonobstant les recommandations d'Edmond de Goncourt dans son testament, à propos du recrutement des jurés, bannissant les « hommes du monde » et les « amateurs » au profit des hommes de lettres professionnels, vivant de leur plume. Comme nous l'indique Gisèle Sapiro, l'Académie Goncourt se distingue de l'Académie française

par un recrutement beaucoup plus 'démocratique' (...) avec un tiers de membres provenant de la petite bourgeoisie et des classes populaires, soit deux fois plus que leurs confrères écrivains du quai de Conti. Cette tendance s'est accentuée avec le temps (...), ce qui traduit probablement l'évolution du recrutement du champ littéraire en conséquence de la démocratisation scolaire entreprise sous la III^e République. (Sapiro, 2005: 425).

Selon Pierre Descaves, en ce qui concerne l'histoire du prix Goncourt, « la guerre marque une rupture importante. Avant, il s'agissait surtout de littérature, après l'intrigue et l'esprit de combine ont pris le pas »²⁰⁸. De même, l'année 1953, avec la fin de l'épuration, fut une « date de coupure », par les changements qu'elle imposa dans le monde du marché du livre :

L'année 1953 (...) se justifie historiquement, comme année charnière dans l'histoire intellectuelle et dans l'histoire de l'édition [française], avec d'un côté les lois d'amnistie qui mettent un terme aux

²⁰⁷ Dans leur testament (cf. Boura, 2003 : 284 ss) instituant l'Académie Goncourt, les frères Edmond et Jules Goncourt précisaient que le juré devait être « un homme de lettres, ni grand seigneur ni homme politique » et expliquaient leur initiative : « Notre idée est d'aider à l'éclosion des talents, de les tirer des difficultés matérielles de la vie, de les mettre en mesure de travailler efficacement, en un mot de leur faciliter la tâche de produire une œuvre littéraire ». Il était stipulé que le prix serait attribué « au meilleur roman, au meilleur recueil de nouvelles, au meilleur volume d'impressions, au meilleur volume d'imagination en prose et exclusivement en prose publié dans l'année ». Enfin, les deux frères exprimaient le souhait que ce prix soit donné « à la jeunesse, à l'originalité du talent, aux tentatives nouvelles et hardies de la pensée et de la forme. » (*apud* Assouline, 1984: 147).

²⁰⁸ DESCAVES, Pierre (1944), *Mes Goncourt*, Marseille, Robert Laffont.

débats autour de l'épuration, de l'autre les transformations que connaît le mode de production du livre (notamment le lancement du livre de poche). (Sapiro, *op.cit.* : 423).

En outre, il est important de noter que, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, beaucoup des jurés Goncourt étaient attachés au monde du journalisme, ce qui entraîna des conséquences évidentes : « Cette forte dépendance au milieu journalistique a été (...) une source d'entorse à la règle de l'autonomie du jugement esthétique. » (Sapiro, *op.cit.* : 428). Toutefois, selon cette sociologue, le poids de cette dépendance semble s'atténuer

au profit des maisons d'édition avec la professionnalisation précoce, qui a permis aux nouveaux jurés de vivre plus tôt de leur métier d'écrivain [et] (...) à la faveur du capital de notoriété plus important dont disposent les nouveaux jurés, mais aussi à la suite des stratégies de captation mises en place par les éditeurs.(...) L'évolution du recrutement des jurés Goncourt reflète (...) la transformation des modalités de consécration dans le champ littéraire à laquelle l'Académie Goncourt a elle-même largement contribué. (Sapiro, *op.cit.* : 428, 434).

Raillerie d'historien de la culture, Jean-Yves Mollier souligne, par ailleurs, que l'Académie Goncourt a été fondée pour « récompenser chaque année une œuvre littéraire échappant au jugement ou à la sensibilité des 40 pensionnaires séniles de l'Académie française. » (Mollier, 2005b : 414). A ses débuts, le rôle de l'Académie Goncourt était de « promouvoir (...) le naturalisme, la prose romanesque, la seule à ses yeux qui eût un avenir. Edmond [Goncourt] conçoit cette ambition de libérer les hommes de talent. » (Boura, 2003 :22). Pourtant, comme nous le verrons plus tard, cette émancipation ne serait qu'économique, puisqu' « en s'efforçant d'éloigner les écrivains du monde du travail, (...) [le prix Goncourt] les éloignait, de fait, de la réalité du monde moderne. De la vie. » (Boura, *op.cit.* : 23). Sans parler de l'obligation de plus en plus marquée de se plier aux jeux des médias et aux contraintes que la notoriété du prix va acquérir au long des années...

Afin de mieux comprendre les grands moments de ce prix littéraire, nous conseillons, par exemple, la lecture de l'essai *Un siècle de Goncourt* d'Olivier Boura (Boura, 2003) qui présente une analyse historique de la remise des prix Goncourt dès ses débuts jusqu'en 2002. Ajoutons le recueil d'études menées par des historiens sur les frères Goncourt et le prix Goncourt, intitulé *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »* (Cabanès et al, 2005).

En 1906, marque inavouée de l'impact et du prestige croissants du prix, la première critique dirigée contre le Goncourt, l'accusant d'être décidé d'avance, surgit dans un article de Charles-Louis Philippe et d'Eugène Montfort publié dans *Gil Blas*. Il fallut attendre la Grande Guerre pour que la reconnaissance de ce prix littéraire influence les ventes de l'ouvrage primé, comme nous l'indique Jean-Yves Mollier :

Jusqu'à la Grande Guerre, l'attribution du Prix Goncourt n'entraînait pas la même effervescence qu'aujourd'hui (...). Le prix (...) n'avait pas encore modifié en profondeur les habitudes des acteurs du champ littéraire. Si, du côté des écrivains, d'authentiques stratégies étaient déployées depuis des années pour se positionner dans la course à la reconnaissance, du côté des éditeurs, rien n'était encore complètement joué avant 1914. (Mollier, 2005b : 409-410).

En 1951, l'Académie décerna son prix à Julien Gracq pour son *Le Rivage des Syrtes*. Elle dut essuyer le refus de cet écrivain, fidèle à ses convictions en ce qui concerne le marché du livre – ce « monde où le contact du public avec les œuvres a cessé d'être immédiat [et] se fait désormais par la médiation de spécialistes chargés de l'éclairer » (Boura, 2003: 187) – ce que nous avons déjà démontré dans les chapitres antérieurs. En 1968, Aragon, faisant partie de l'Académie Goncourt de novembre 1967 à décembre 1968, accusait ses collègues membres du jury de cannibalisme: « Je ne tiens pas à m'associer à la sorte de cannibalisme qui règne entre certains de nos collègues. »²⁰⁹. Pourtant, selon Corinne Grenouillet, « Aragon (...) semble être un écrivain largement préparé aux tâches qui l'attendaient au sein de l'Académie Goncourt: lire et juger de la valeur littéraire d'un ouvrage en prose publié par un jeune auteur. À travers la médiatisation croissante de son prix, l'Académie détenait un réel pouvoir de consécration littéraire, tentant pour Aragon. » (Grenouillet, 2005: 439).

Relevons aussi que le prix Goncourt n'a que très rarement été attribué à des femmes, ce qui donne à réfléchir²¹⁰, mais tel n'est pas l'objet de notre thèse.... Enfin,

²⁰⁹ ARAGON, Louis (1968), *Les Lettres françaises*, n°1258, le 20 novembre 1968. Rappelons que « Les cannibales de la place Gaillon » (adresse du restaurant Drouant) est le titre de l'article de Yvan Audouard, dans la rubrique « Lettres ou pas lettres » du *Canard Enchaîné*, du mercredi 20 novembre 1968, n°2508, p.7.

²¹⁰ Situation analysée par Delphine Naudier : « L'évolution de la structure du champ éditorial a contribué à modifier celle du champ littéraire. En outre, chaque fraction du champ littéraire invente ses propres instances de consécration. Du pôle le plus légitime au pôle de la grande production, les femmes accèdent à la reconnaissance en obtenant le Prix Goncourt, le Prix des Lectrices d'*Elle*, ou bien encore le Prix Inter. Mais là aussi se joue et se rejoue, en filigrane des enjeux strictement financiers et symboliques, un rapport de

notons qu'en 1973, l'Académie Goncourt couronna le Suisse romand Jacques Chessex pour son roman *l'Ogre*, évènement sur lequel nous nous pencherons plus avant, notamment dans le chapitre dédié à cet écrivain.

L'histoire prouve aussi que la bande rouge du prix Goncourt est recherchée, entre autres, par deux grands éditeurs qui s'efforcent de l'obtenir : Grasset et Gallimard²¹¹. En effet, les nombres démontrent que Gallimard est l'éditeur le plus couronné par le Goncourt, avant Albin Michel et Grasset²¹², comme le prouve ce bilan dressé par Jean-Yves Mollier :

Entre 1903 et 2002, (...) trois éditeurs dominent la scène littéraire du Goncourt et (...) les éditions du Seuil sont absentes de ce palmarès, avec seulement 5 titres. (...) Gallimard (...) caracole en tête (...) suivi par Grasset (...) et Albin Michel (...). Derrière viennent Le Seuil (...) Julliard et le Mercure de France (...) Fayard, Flammarion et Minuit (...) Plon et Calmann-Lévy. (...) Entre 1970 et 1999, Gallimard a eu six Goncourt, Grasset, dix, le Seuil, quatre, et Albin Michel deux. Pour les 30 dernières années, Grasset domine le paysage avec 33%, tandis que Gallimard n'obtient plus que 20% des prix, le Seuil 13,335 et Albin Michel 6,66%. En conséquence, sur les trois dernières décennies du XX^e siècle, la domination des trois grands s'est renforcée. (...) Albin Michel, né en 1900, obtient cinq récompenses avant 1945, puis deux en 1955 et 1964 et encore deux en 1994 et 1996, ce qui signifie que cet éditeur, à la différence des vieilles dames du XIX^e siècle, semble se montrer capable de tenir la distance sur la totalité du XX^e siècle, comme Gallimard ou Grasset, nées dans la même période. (Mollier, 2005b :411-414).

L'historien tire aussi une conclusion de ces résultats, en ce qui concerne les politiques éditoriales en vue de l'obtention des reconnaissances littéraires de plus en plus médiatiques que sont les prix littéraires, le plus prestigieux étant le prix Goncourt:

On peut conclure à une relève décalée des générations d'éditeurs, un peu comme si, avant d'obtenir le plus prestigieux des prix littéraires, les jeunes maisons devaient d'abord concourir pour le Femina, l'Interallié ou le Médicis, voire des récompenses régionales ou plus spécialisées, et se faire reconnaître dans l'espace *des* prix littéraires avant de venir tenter leur chance auprès *du* Goncourt. (Mollier, *op.cit.*: 414).

forces entre les sexes qui désavantage d'autant plus les femmes que l'on se rapproche des instances de consécration les plus légitimes » (Naudier, 2002 : 159-160).

²¹¹ « Une nouvelle façon de vendre un ouvrage, et d'en faire connaître l'auteur. Un art que Grasset et Gallimard inventaient alors pour la France. » (Boura, 2003: 83). Il est encore vrai, aujourd'hui, qu'avoir son nom imprimé sous le label Gallimard équivaut, pour un auteur, à une consécration.

²¹² Lire, à ce propos, Boschetti, 1986 :492.

Le label du prix Goncourt présente aussi un atout précieux qui agit directement sur le plan commercial, puisqu'il garantit une augmentation des ventes de l'œuvre de l'auteur lauréat, devenant ainsi un gage de rentabilité pour les éditeurs et les écrivains : « L'enjeu du prix Goncourt ne réside pas dans le chèque dérisoire remis à l'auteur (...), mais dans les ventes que la bande rouge laisse espérer. Un bon Goncourt rapportera plus de dix millions d'euros de chiffre d'affaires. » (Konopnicki, 2004 :14)²¹³. Olivier Boura, sur son ton railleur, résume : « Le Goncourt, c'est le triomphe de la Marquise qui sortit à cinq heures. » (Boura, 2003 : 92). Un clin d'œil à Paul Valéry qui exprima son mépris du roman en se demandant comment il était possible d'écrire des phrases aussi vaines que « la marquise sortit à 5 heures »²¹⁴.

Par ailleurs, il existe un benjamin du prix Goncourt, le *prix Goncourt des lycéens*, lancé, pour la première fois, en 1988. Il est le résultat d'un partenariat entre l'Académie Goncourt, l'Éducation nationale (le rectorat de Rennes²¹⁵) et la Fnac, premier distributeur français de biens culturels et de loisirs et filiale du groupe de distribution Pinault-Printemps-Redoute. Cinquante-deux classes de lycéens lisent et étudient en deux mois, avec l'aide de leurs professeurs et l'Association Bruit de Lire²¹⁶, la même douzaine de romans de la sélection publiée en septembre par l'Académie Goncourt pour son propre prix²¹⁷. Les votes se déroulent en plusieurs phases et le prix Goncourt des lycéens est décerné quelques jours après son aîné. La Fnac offre non seulement l'ensemble des livres, dès la rentrée, mais elle organise aussi des rencontres entre les classes et les auteurs de la sélection.

Le Goncourt des lycéens est alors une opération qui permet aux jeunes de rencontrer les auteurs lus et à ceux-ci de faire face à leur public: « ces rencontres sont une surmotivation de lecture (...) avec notamment une importante relecture: on relit pour

²¹³ Cf. l'article «Le prix des Goncourt» d'Elisabeth Parinet (Parinet, 1986).

²¹⁴ Amplifiée par Breton et les surréalistes, notons que cette expression a été reprise par Claude Mauriac pour son roman *La marquise sortit à cinq heures* ou par Joaquim Séné dans son *Roman* (publie.net, 2009, extrait sur <http://blog.lignesdefuite.fr/post/2009/04/15/la-marquise-sortit-a-cinq-heures>, page Web visitée le 09/06/2011).

²¹⁵ Cf. <http://www2.ac-rennes.fr/artsculture/evenements/lecture/pgl/accueil.htm>, page web visitée le 14/10/2008.

²¹⁶ Cf. <http://www2.ac-rennes.fr/artsculture/evenements/lecture/pgl/1e.htm>, page web visitée le 14/10/2008.

²¹⁷ Cf., à ce titre, le palmarès comparatif entre le Goncourt et le Goncourt des lycéens de 1988 à 2003 dans Hache-Bissette, 2005: 397 et qui montre que « Cela fait huit ans que les Goncourt 'junior' se différencient

vérifier, parce qu'on avait interprété différemment, ou parce que la rencontre avec l'écrivain a été une véritable révolution. » (Hache-Bisette, 2005: 390). Il s'agit d'un évènement de grande promotion publique, « médié » et médiatisé par la Fnac. Qui plus est, des établissements étrangers francophones ou francophiles y participent: Bruxelles, Bucarest, Monaco, Portugal²¹⁸, Abidjan, Québec, Tunisie. Puisqu'il s'agit, en fait, d'un prix de lecteurs, le Goncourt des lycéens fut maintes fois comparé au *prix du livre Inter* qui date de 1985, créé par la station de radio France-Inter.

Pour le lectorat, cette récompense littéraire a l'avantage de se démarquer des influences externes telles que les techniques de marketing adoptées par les maisons d'édition ou les commentaires des professionnels du livre, même si, de notre point de vue, les rouages de la machine médiatique se font plus sentir chez les jeunes qui passent plus de temps à voir la télévision, à naviguer sur Internet, à écouter la radio ou à lire des magazines moins spécialisés :

Le lecteur, surtout le petit lecteur, celui qui ne lit qu'un ou deux livres par an, a besoin d'une aide pour effectuer son choix dans la masse des titres qui lui est proposée à chaque rentrée: il est à la recherche du bon livre, labellisé par un prix, de préférence décerné par d'autres lecteurs lambda, plus à l'écoute de l'air du temps, supposés avoir, sinon les mêmes goûts, du moins la même grille de lecture que lui. (...) Lassé du tapage médiatique qui entoure chaque année la remise des prix littéraires d'automne, il apprécie la transparence du Goncourt des lycéens, le souci d'objectivité de ces jeunes, peu sensibles aux pressions des éditeurs et des critiques littéraires. (Hache-Bisette, *op.cit.* :395).

Subséquentement, le Goncourt des lycéens imite aussi l'influence sur les ventes de son aîné, comme nous l'explique Françoise Hache-Bisette :

L'effet Goncourt des lycées est perceptible pour chacun des titres récompensés. (...) Le Goncourt des lycéens fait aussi vendre des livres et ce n'est pas le moindre de ses mérites: comme les autres prix littéraires, il fait aujourd'hui partie de l'arsenal promotionnel du livre, dans un univers fortement concurrentiel et les éditeurs en sont bien conscients, eux qui s'empressent de ceindre le livre primé du fameux bandeau rouge 'Goncourt des lycéens'. (Hache-Bisette, *op.cit.* :394).

systématiquement, par leurs choix, des Goncourt 'senior'. Sur les seize prix décernés à ce jour, seuls quatre l'ont été au même lauréat que le 'vrai' Goncourt. » (Hache-Bisette, *op.cit.*:388).

²¹⁸ Le lycée français Charles Lepierre (Lisbonne) a participé en 2005. Nous tenons à remercier Mme Jeannie Le Villio et Mme Anne Keromnès, de l'Association Bruit de Lire, pour nous avoir donné cette information.

Enfin, le prix Goncourt est aussi à l'origine d'autres prix littéraires. C'est le cas du prix Renaudot qui fut créé, à la base, pour des raisons gastronomiques. En effet, les chroniqueurs littéraires des journaux parisiens qui faisaient la couverture de la remise du prix Goncourt se plaignaient de déjeuner très tard, puisqu'il leur fallait attendre l'annonce du lauréat, puis recueillir des témoignages pour pouvoir enfin écrire leur article. En 1926, ils décidèrent alors de se mettre à table à la Fontaine Gaillon, avant les jurés du prix Goncourt qui déjeunaient tout près, chez Drouant, et, ensemble, ils décernèrent, eux aussi, un prix littéraire qui porta le nom du célèbre journaliste Théophraste Renaudot, créateur, en 1631, de *La Gazette de France*.

Le succès du Renaudot fut tel qu'en 1931, les journalistes qui couvraient la remise du prix Femina au faubourg Saint-Honoré firent de même et instaurèrent, pour la première fois le prix Interallié, qui, par ailleurs, s'opposait au prix Femina²¹⁹. Celui-ci, baptisé, à l'origine Prix de la Vie heureuse fut créé en 1904, ayant pour objectif de contrecarrer les tendances misogynes dont plusieurs accusaient le prix Goncourt. Le prix Interallié, quant à lui, est parfois considéré avec suspicion: à ce jour, plus d'un tiers de ses lauréats sont des auteurs publiés aux éditions Grasset, et la majorité des jurés sont eux-mêmes des auteurs attachés à la même maison d'édition, d'où son surnom de « Prix InterGrasset ».

Ce qui nous amène à la question de la face cachée des prix littéraires sur laquelle nous nous arrêterons dans les prochains chapitres.

2.3.5.2. Dans les coulisses des prix littéraires

Nous parlions, à l'incipit de notre chapitre 2.3.5. *Les prix littéraires*, d'un rouage, bien huilé, de marketing qui fonctionne dans les coulisses de l'attribution des prix littéraires. Selon Hubert Nyssen, en 1992, plus de 75% des personnes interrogées sur les prix littéraires affirmaient que ceux-ci étaient truqués²²⁰ ! C'est tout dire...

²¹⁹ A ce propos, Jérôme Meizoz observe que « Ce conflit permanent est patent dans l'histoire des prix littéraires français, qui n'ont cessé de se bâtir les uns contre les autres, sur le mode du 'contre-prix'. » (Meizoz, 1998).

²²⁰ Cf. Nyssen, 1993 :109.

Bernard Pivot lui-même n'était pas dupe, même s'il jouait le jeu en invitant dans ses émissions des écrivains primés. Comme nous le fait remarquer Edouard Brasey, le présentateur notait, dans son livre *Les critiques littéraires* (Paris, Flammarion, 1968), « qu'il y aurait beaucoup à dire sur cette prétendue démocratie [des prix] à laquelle l'amitié, les rivalités, la sénilité et le petit commerce ont depuis longtemps fait subir les derniers outrages. » (*apud* Brasey, 1987 : 88). Brasey ajoute encore qu'

A ces manquements à la déontologie, Pivot ajoute l'incompétence, car 'tous ces lauriers sont distribués par des gens dont la fonction première et principale n'est pas de juger les livres. Ce sont des critiques d'un jour, des dilettantes mondains, des écrivains qui trouvent piquant de lire leurs confrères quelques heures par an, des dames que ce joli tintamarre amuse, de vieux hommes de lettres chargés d'honneurs qu'ils méritent peut-être et de pouvoirs qu'ils ne méritent pas, enfin n'importe qui'. (*Op.cit.*)²²¹ Avec une insolence cruelle et bon enfant, Pivot s'en prend aux prix Goncourt, Interallié, Médicis, Fémina, et aussi à l'Académie française, 'qui distribue les prix comme du grain à la volaille'. (Brasey, *idem*).

Et pourtant, pour la petite anecdote historique, ironiquement, Bernard Pivot recevra de cette Académie française, en 1983, son Prix de la critique ! Mieux encore, il fut président du jury du prix France Télévisions²²², dès sa création, en 2005 et membre du jury du prix Interallié (2002-2004). Il est aujourd'hui juré du prix Goncourt (depuis le 5 octobre 2004) à propos duquel nous noterons qu'il est le premier membre non écrivain.

A cause des manigances éditoriales et d'autres jeux d'influence ou de rapports de proximité, l'institution des prix littéraires et la médiatisation des écrivains primés qui leur est adjacente perdent de plus en plus de crédibilité et de légitimité en tant qu'instances de consécration chez les lettrés, alors que pour le public moins averti, elles sont une marque de valeur littéraire. Jérôme Meizoz y voit un paradoxe (*sic*), puisque

le prix Goncourt, par exemple, (...) a bien de la peine à maintenir un (...) effet de sacré, profané par les compromissions (...). Ainsi, (...) parmi le public, le taux maximal d'adhésion-croyance à ce prix

²²¹ PIVOT, Bernard (1968), *Les critiques littéraires*, Paris, Flammarion.

²²²A propos de ce prix, visiter le site <http://www.republique-des-lettres.fr/10574-prix-france-televisions.php>, page visitée le 09/06/2011.

est constaté chez les autodidactes non spécialistes, l'adhésion minimale chez les 'academics'. (Meizoz, 2004 : 217).

A ces dénonces d'incompétence et d'absence d'impartialité, d'aucuns²²³ pointent aussi la menace des prix littéraires sur l'indépendance de l'institution littéraire et des écrivains, en particulier, étouffés par le carcan du commerce éditorial²²⁴. L'œuvre littéraire se voit alors reléguée au dernier plan, puisque l'attention du lecteur est portée sur la marque et l'auteur et seulement après sur le contenu du livre²²⁵. En conséquence, tout comme le démontre Guy Konopnicki, l'institution des prix littéraires est sclérosée, le Goncourt et le Renaudot ressemblant à une duperie annuelle (*sic*) :

Car il s'agit de l'indépendance de la littérature. De celle des écrivains. Le système est totalement renversé. Un prix littéraire est, en principe, destiné à assurer l'indépendance de l'auteur qui le reçoit. Mais pour l'obtenir, le romancier se place sous la coupe de la maison qui le soutient, il est pieds et poings liés, souvent contraint de participer à des combats et des intrigues, de renvoyer des ascenseurs, de soutenir les autres du lieu, surtout quand ils sont, en même temps, directeurs littéraires. (Konopnicki, 2004: 95).

Accusant la *magouille*²²⁶ que sont les prix littéraires, le même Konopnicki lance que

le lecteur est invité à faire confiance aux éditeurs les plus primés. Cette logique s'imposerait comme une évidence si les jurys littéraires remplissaient leur mission en toute indépendance, s'ils ne

²²³ Bernard Grasset, pourtant éditeur, critiquait le prix Goncourt : « Furieux de n'être pas de la fête depuis six ans, (...) [Grasset] fait feu de tout bois. Le déjeuner Drouant ? 'Mais chacun sait maintenant que la gloire que les dix y débitent est de la 'gloire-papier' et déjà on s'intéresse plus à ce qu'ils ont mangé qu'à ce qu'ils ont dit. Le temps approche où le plus accommodant des journalistes refusera de se déranger pour si peu', écrit Grasset dans un article. L'éditeur ne veut pas supprimer cette digne institution mais réduire son influence qu'il juge disproportionnée. A ses yeux le verdict de ce jury ne surprend plus personne depuis longtemps : la compétition a fait son temps et elle a été trop amplifiée par une époque excessive. » (*Les Nouvelles Littéraires*, 31 octobre 1931, *apud* Assouline, 1984 : 150).

²²⁴ Le critique Guy Konopnicki affirme: « Désormais les principaux prix littéraires, même les plus récents, forment un ensemble contrôlé par les grandes maisons d'édition. » (Konopnicki, 2004: 22).

²²⁵ A l'inverse, Benoît Denis penche plutôt pour la contribution des prix littéraires à l'autonomie du champ littéraire : « On assiste au développement de l'institution des prix littéraires, dont la fonction paraît être de renforcer l'autonomie du champ en spectacularisant son fonctionnement interne : les polémiques que suscitent l'attribution de ces prix, la concurrence entre les jurys, etc., donnent à voir publiquement – et sous une forme évidemment médiatique et médiatisée – les 'règles du jeu' littéraire, non pas pour les remettre fondamentalement en cause, mais plutôt pour les naturaliser auprès d'une large audience. Plus que la 'cuisine interne' de la vie littéraire, ce qui s'exhibe en effet (...) c'est le pouvoir détenu par le seul personnel littéraire de sanctionner et de consacrer les œuvres et les auteurs, donc de manifester publiquement et médiatiquement l'autonomie du champ littéraire. » (Denis, 2002 :206).

²²⁶ Nous reprenons l'expression de Guy Konopnicki.

subissaient aucune pression et s'ils n'étaient constitués de représentants des éditeurs. Les jurys sont, le plus souvent, constitués d'écrivains cooptés à vie par leurs pairs. » (Konopnicki, *op.cit.* :25).

Nous pouvons lire, plus loin, dans l'ouvrage cité de Konopnicki, que « le contrôle des jurys littéraires par les entreprises éditoriales n'est pas seulement immoral, il est destructeur. (...) L'indépendance de la littérature semble dérisoire ou obsolète. » (*Idem* : 126). Voilà pourquoi le critique résume ainsi l'influence néfaste des prix littéraires : « en acceptant les jeux d'un système placement mercantile, les académies littéraires ont aussi banalisé l'écrivain, devenu agent commercial jusque dans ses jugements et critiques. » (*Idem* : 30-31). Ce qui rejoint l'opinion d'Olivier Boura qui, attentif à notre époque, ironise : « A vrai dire, un prix littéraire, pour être fidèle à l'esprit de l'époque, se devrait d'être, désormais, décerné par Houellebecq, Despentès et Angot, autour des tables rondes, froides, d'un fast-food. Sous des néons. » (Boura, 2003 : 120). Manœuvres et intrigues éditoriales, littérature de supermarché, poubellisation de l'écriture, médiatisation des écrivains : triste bilan de la sphère littéraire actuelle...

Toutes ces critiques servirent de base pour qu'en novembre 1927 (déjà), fut parodiée l'histoire d'un prix littéraire et de ses coulisses, depuis l'écriture du livre jusqu'à son lancement, dans une comédie théâtrale en quatre actes d'Édouard Bourdet, intitulée *Vient de paraître*, représentée au théâtre de La Michaudière. Cette pièce a attiré l'attention du public qui « en tira la conclusion que, décidément, quelque chose était pourri dans la République des Lettres depuis que l'écrivain avait laissé l'éditeur s'emparer de sa couronne ou depuis qu'un transfert de sacralité s'était opéré du premier vers le second. » (Mollier, 2005b: 410). *Vient de paraître* mettait aussi sur scène l'hégémonie des grandes maisons d'édition (Gallimard, Grasset et Seuil), plus connues sous le nom du groupe « GalliGraSeuil », caractérisé, aux yeux de l'historien de la culture Jean-Yves Mollier comme une

sorte de serpent de mer littéraire (...) que l'on ressort périodiquement des placards lorsqu'on veut expliquer par la théorie du complot le choix des Académiciens Goncourt ou protester contre le fait que les maisons d'édition les plus puissantes ont tendance à se montrer discrètement interventionnistes à la veille de l'attribution des prix, en novembre, chaque année. (Mollier, *op.cit.*: 410-411).

En effet, le palmarès du Goncourt prouve bien que le choix de l'académie s'est porté davantage sur les trois maisons éditoriales citées ci-dessus, un monopole qui légitime l'accusation de pressions auprès des jurés. Lesquels, rappelons-le, étaient, pour la plupart, liés au monde éditorial.

Le 5 février 2008, l'académie Goncourt s'est alors vue forcée de modifier certaines de ses règles : il fut décidé, à l'unanimité, qu'il était incompatible d'être à la fois juré et rémunéré par une maison d'édition. Une façon de taire les critiques dont l'ampleur fut ainsi décrite par Jean-Yves Mollier :

De Pierre Assouline, soulevant dans *Lire* du mois d'octobre 1991 'les Dessous du Goncourt' au *Canard enchaîné* qui, à maintes reprises, a donné des furieux coups de bec aux prix littéraires, en passant par *Libération*, les radios, voire les télévisions, les articles et les émissions ont été si nombreux depuis vingt ans que l'on a fini par croire que le sieur GalliGraSeuil existait (...) qu'il faisait la pluie et le beau temps en matière de renommée. (*Ibidem*)

D'ailleurs, selon l'étude de M.Caffier²²⁷, comme le souligne Jérôme Meizoz « dès 1971, c'est le trio 'Galligrasseuil' qui règne, obtenant jusqu'en 1990 82% des prix, avec 70% des jurés sous contrat.» (Meizoz, 2004 : 227). Ce trio (Gallimard, Grasset et Seuil²²⁸) est depuis quelque temps remplacé par le système *Galligrassal* (Gallimard, Grasset et Albin Michel)²²⁹.

Il s'agit bien d'un problème de « compromission », (nous employons ici la formule de Jérôme Meizoz (*idem* : 226)), situation qui est à la source de toutes les polémiques autour de la légitimité des prix littéraires. Voilà pourquoi Meizoz met en cause l'obtention du Goncourt par Jacques Chessex qui ne l'aurait jamais reçu – rappelons qu'il s'agit d'un écrivain suisse romand – s'il n'était un des poulains de la maison Grasset, où il se fit publier en France : « Les facteurs macrostructureaux jouent ici à plein : jamais, avant 1971, Jacques Chessex, publié chez Grasset, n'aurait obtenu le Goncourt, quelle que fût la valeur

²²⁷ Cf. Caffier, Michel (1994), *L'Académie Goncourt*, Paris, PUF, pp.66-67.

²²⁸ Galligrasseuil : Selon Sylvie Ducas-Spaës (Ducas-Spaës, 2003 : 55), Pierre Belfond attribue la paternité de ce mot-valise à Louis-Bernard Robitaille, un auteur canadien ayant fait paraître, en 1989, un petit livre satirique intitulé *Paris, France* (éditions Boréal, Montréal), dans lequel il dénonce les prix littéraires (BELFOND, Pierre (1994), *Les pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur*, Paris, Fayard, p.318).

²²⁹ Cf. : <http://www.20minutes.fr/article/56190/France-Les-prix-litteraires-agraves-par-le-service-anti-corruption.php>, page web visitée le 09/10/2009.

de *L'Ogre*. Est-ce un roman ou un éditeur qui reçoit le Goncourt ? On peut sérieusement se le demander. » (*Ibidem*).

Plus récemment, en 2002, la revue *Marianne*²³⁰ élaborera une pétition, dont la proposition incluait

des jurys renouvelés chaque année (...). Un minimum de morale. L'interdiction de cumuler la position de membre d'une académie (...) et celle de conseiller, membre du comité éditorial d'une entreprise présentant des candidats. (...) Que les jurés ne reçoivent de leurs éditeurs aucune rémunération (...). De manière qu'une généreuse avance ne vienne pas, systématiquement, influencer leurs choix. (Konopnicki, 2004: 125-126).

Ajoutons, enfin, que l'attribution du Goncourt à deux auteurs de notre corpus (Jacques Chessex et Michel Houellebecq) n'a pas échappé à la polémique. Nous analyserons la particularité de chacune des deux situations dans les chapitres dédiés à chacun de ces deux écrivains.

2.3.5.3. Retombées des prix littéraires

Être lauréat d'un prix littéraire, comme, par exemple le prix Goncourt, a plusieurs avantages, les plus prenants étant la notoriété de l'écrivain, par la médiatisation du prix, et la conséquente croissance des ventes de son œuvre. En outre, un prix littéraire est aussi un « label d'exportation » (Konopnicki, 2004 : 41) qui permet d'accéder à une internationalisation, soit-elle en version originale ou par le biais de traductions²³¹. Il favorise aussi les relations avec les pairs et le milieu littéraire; il améliore la vie professionnelle de l'auteur et élargit son lectorat, tout en permettant de plus nombreuses rencontres avec les lecteurs. Les retombées symboliques provoquent des changements dans les relations avec le monde éditorial et l'amélioration des conditions d'écriture (augmentation des à-valoir et des droits d'auteur; sollicitations de l'écrivain primé par

²³⁰ Notons que Guy Konopnicki est, encore aujourd'hui, journaliste de cette revue.

²³¹ « Un prix littéraire n'est pas seulement un argument de vente en France, c'est aussi un label d'exportation, une chance d'accéder aux traductions. » (Konopnicki, 2004 :41). Pascale Casanova notait aussi que « la traduction est la grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire. (...) Elle est une forme de reconnaissance littéraire, (...) l'enjeu et l'arme majeurs de la rivalité entre les joueurs, une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international. » (Casanova, 1999:188).

d'autres éditeurs; changement d'éditeur; renégociation de son contrat d'édition)²³². « L'impact d'un prix littéraire, qu'il s'agisse d'un grand prix d'automne ou d'un prix des médias, ne se limite pas à la manne financière qu'il représente. Sans être un passeport pour la postérité, il est cette 'carte de visite' facilitant la circulation dans le champ et la gestion d'un parcours dans la profession.» (Ducas-Spaës, 2003: 73).

De fait, un prix littéraire facilite l'«ancrage de l'écrivain dans le champ littéraire» et permet que se nouent des « relations de confraternité littéraire » (Ducas-Spaës, 2003 : 73-74), comme des invitations à intégrer un jury littéraire. On peut donc parler de l'effet Sésame des prix littéraires, d'autant plus que «la médiatisation intense générée par ces prix accentue la visibilité d'auteurs encore trop confidentiels» (Ducas-Spaës, 2003 : 72). Se voir décerner un prix littéraire est devenu une autre formule de succès, de promotion et de marketing, le livre et l'écrivain étant dévêtus, peut-être, de leur capital symbolique, en vue de leur capital commercial :

S'il n'est pas porté par la provocation, le roman a besoin de la bande rouge. (...) Il faut, à l'automne, un livre capable d'assurer le chiffre de l'année. Le roman est ainsi devenu un produit de saison, un fruit d'automne. À consommer immédiatement. On ne se demande pas s'il résistera, comme les grandes œuvres, à l'épreuve du temps. (Konopnicki, 2004 : 65).

Pour beaucoup de critiques, il est indéniable que les prix littéraires sont des rampes de lancement très efficaces, dont les ressorts sont les médias. Ils renforcent la rentabilité d'un écrivain – même s'il s'agit d'une propulsion dans un vedettariat souvent provisoire²³³. Jérôme Meizoz, par exemple, est d'avis que

Si l'on s'en tient à la République des Lettres, le prix est l'une des institutions qui sont les organismes dont la 'raison sociale' consiste à réguler la praxis littéraire, et l'ensemble des valeurs et 'usages' qui codifient cette praxis. (...) Un prix rend visible un ouvrage et lui attribue une valeur ('le meilleur roman de l'année'): il est un élément de la consécration du 'grand écrivain' de son vivant. Le processus suppose diverses étapes: une première, d'ordre électif, la publication; le couplage, ensuite,

²³² Cf. Ducas-Spaës, 2003: 73.

²³³ Nous ne parlerons pas ici de l'effet bilatéral prix-auteur primé : comme l'explique Jérôme Meizoz, « Tout prix *se consacre en consacrant*: la valeur générale d'un prix augmente ou diminue avec le destin de ses lauréats. » (Meizoz, 1998).

d'un discours critique à son sujet, puis l'inscription dans les anthologies, et enfin dans les histoires littéraires ou les dictionnaires de littérature. (Meizoz, 1998).

Pour François Nourissier, gagner un prix littéraire revient à la « conquête de la première page des journaux » avec « le bénéfice d'une publicité, d'une brusque mise en lumière dont profite toute la littérature. »²³⁴. De même, Jean-Marie Bouvaist parle d'une « publicité gratuite » :

Un Goncourt, un Fémina, un Renaudot, un prix du roman de l'Académie française vont offrir une 'publicité gratuite' infiniment plus efficace que toute campagne de publicité payante. Tous les médias seront mobilisés pendant plusieurs jours, fournissant des pages de rédactionnel et des heures d'antenne qu'aucun éditeur ne pourrait s'offrir. Un calcul sommaire montre que le 'bruit' provoqué par un Goncourt coûterait plus de trente millions de francs, plus le chiffre d'affaires que peut espérer l'éditeur avec un bon Goncourt moyen... (Bouvaist, 1991 :189).

D'autres critiques, tels que Germaine Brée et Edouard Morot-Sir, ont une perspective positive des prix littéraires :

Pour inégales que soient les sélections, les œuvres couronnées sont rarement sans intérêt et peu de romanciers de valeur n'ont jamais été distingués par un prix. Malgré le tapage publicitaire qui accompagne ces sélections et qui brouille sans aucun doute l'échelle des valeurs et des réputations, les prix littéraires, attribués par des écrivains établis et des critiques avisés, opèrent un premier tri dans la grande masse de livres où le lecteur non initié se perdrait. De plus, le fait de braquer ainsi les feux de l'actualité sur la littérature lui confère une certaine notoriété. (Brée et Morot-Sir, 1984 : 43-44).

Néanmoins, les prix sont souvent perçus comme un artifice commercial, en étroite collaboration avec les jeux médiatiques²³⁵ ; d'ailleurs, les librairies et d'autres lieux de vente consacrent aux lauréats une vitrine ou un espace spécifique. Le lecteur, envoûté par le label rouge et les trompettes médiatiques, succombe à l'achat de ce qui devient *le* livre

²³⁴ Nourissier, François, « Le Monde du livre », in Pingaud, Bernard (dir) (1960), *Ecrivains d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, pp.34-35.

²³⁵ Citons, à ce propos, J.F. Held : « Les prix, c'est le salon de l'auto du livre » (*apud* BUCHET, Edmond (1969), *Les auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur*, s.l., Buchet-Chastel, p.153).

que tous doivent avoir. C'est ainsi que dans l'étude dirigée par Roger Laufer, on y dénonce que

Chaque lecteur ressent le droit et le besoin de lire le dernier Goncourt. Le conformisme de l'éphémère succède à l'académisme de longue durée et impose les valeurs les mieux cotées de semaine en semaine. (...) Les prix appartiennent (...) au rythme saisonnier de notre vie et d'un nouveau calendrier rituel, qu'on souhaiterait mieux régler si on en était le maître. Le 'best-seller' surprend comme un évènement historique et international, souvent monté par la presse et les media; mais le sujet en est toujours général, dans la fiction ou dans le reportage. (Laufer et al, 1978: 20).

Mais, plus pertinente pour l'objet de notre investigation, est la résonance médiatique que les prix littéraires provoquent autour d'eux. Ce sont surtout les médias qui sont les responsables des renversements qu'engendrent les prix, comme l'indique Nathalie Heinich :

Béatrix Beck est passée du statut de celle qu'on ne devait pas voir sur la photo, du temps où elle n'était encore que la secrétaire de Gide, au statut de celle qu'il faut absolument avoir en photo, tandis que photographes, micros – et, aujourd'hui, caméras – s'agglutinent autour de l'écrivain désormais célèbre. (Heinich, 1999: 26).

En effet, c'est souvent grâce aux médias initiateurs qui font savoir – avec tout le tintamarre que l'on imagine – le résultat d'une attribution, que les primés octroient tous les avantages du prix littéraire (augmentation du chiffre de ventes, interviews multiples à la télévision, dans la presse, etc.)²³⁶. Ce qui pousse Hubert Nyssen à soulever ces questions :

Comment n'en pas tirer la conclusion que l'importance et le succès d'un prix littéraire sont liés à l'habileté et à la volonté synergique de ses initiateurs et des réseaux auxquels ils appartiennent ? Et, dès lors, comment nier que, s'il arrive aux manifestations médiatiques et promotionnelles de faire triompher le juste, il leur arrive aussi, en revanche, de barrer la route à des livres de qualité, de les dévaluer par d'implicites comparaisons, et d'émousser par leur tapage les capacités de reconnaissance et d'accueil du lecteur ? (Nyssen, 1993 : 115)²³⁷.

²³⁶ « Ça fait un petit peu comice agricole de la littérature... Ça a un côté Miss France de la littérature quand même, le Goncourt! », brocarde Patrick Grainville, prix Goncourt en 1976 pour *Les Flamboyants* (apud Heinich, 1999: 26).

²³⁷ Il oublie de parler aussi des effets qu'une non-nomination dénoncée par les médias provoque sur les ventes, comme fut le cas de *Plateforme* de Michel Houellebecq qui fut retiré de la liste Goncourt...

Si un prix littéraire a ses avantages, il a aussi ses inconvénients, le plus flagrant étant, pour plusieurs, le fait qu'il incombe à l'auteur lauréat et à son œuvre une marque d'« éphémérité » et de brièveté qui contraste avec le caractère pérennant de la littérature classique. Pierre Assouline note, à ce propos que « Quand on examine, par exemple, les listes des prix littéraires, on est effaré, avec le recul du demi-siècle, de constater que nombre de ces lauréats n'ont rien produit de durable, (...) n'ont laissé aucune trace dans la littérature de leur temps mais qui ont tous été primés. » (Assouline, 1984:182). Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'un prix littéraire peut agir comme une instance de consécration, tout en ayant une légitimité souvent questionnée, comme l'atteste Nathalie Heinich en observant qu'« il arrive (...) que la reconnaissance se mue en consécration, lorsque l'attestation de valeur se formalise par un prix littéraire. Les prix toutefois constituent une objectivation fragile, aisément discréditable, notamment par le soupçon de collusion entre les juges et les éditeurs. » (Heinich, 2000: 231). Elle ajoute que « cette autre forme de reconnaissance, étroitement liée aux récompenses littéraires, qu'est la visibilité de l'écrivain aux yeux d'un public élargi » a un effet de reconnaissance (littéraire ou simplement publique ?) puissant : « non seulement [sur] son lectorat, ayant directement accès à ses ouvrages, mais aussi [sur] le 'grand public' qui, sans forcément le lire, pourra avoir entendu parler de lui, connaître au moins son nom et, le cas échéant, identifier son visage. » (*Idem* : 258).

Rappelons, par ailleurs, le cas de Jean Carrière, prix Goncourt en décembre 1972. Un prix littéraire et une médiatisation étouffants, affolants, un «chamboulage» de ses habitudes. Inconnu avant d'être couronné par les Dix, sa projection météorique mit le feu à sa vie privée et il ne s'en remit jamais, comme le racontent Olivier Boura (Boura, 2003 : 53-56) ou Nathalie Heinich (Heinich, 1999, chap. *La souffrance de Jean Carrière*). Dans son étude sur les prix littéraires, cette même spécialiste laisse le témoignage d'un lauréat sur ce « sentiment d'être un objet passif, confronté à des êtres eux-mêmes dépersonnalisés par leur nombre ou médiatisés par des choses »: « Le lendemain [confesse l'écrivain anonyme], pas plus tôt sorti de mon hôtel, je devins un objet, une chose, un pantin. Interviews, radios, télévisions, signatures, débats, tour de France, d'Europe, presque du monde. Les Grands Magasins m'exhibaient entre les cravates et les savonnettes. » (Heinich, 1999 :11).

Pascale Casanova dénonce aussi les contraintes du monde économique sur les institutions des prix littéraires, remettant en cause, par la même occasion, leur rôle d'« instances d'assignation de la valeur » (Meizoz, 2007 : 31). En effet,

Les consécration nationales - du type Goncourt ou du Booker Prize - sont souvent proches des normes commerciales, donc doublement soumises. Et il est désormais très difficile de distinguer les consécration littéraires nationales des succès commerciaux auxquels les jurys ont adapté leurs normes esthétiques (dépendants qu'ils sont le plus souvent, directement ou indirectement, des intérêts des éditeurs). (Casanova, 1999 :173).

La même critique réitère la légitimité douteuse des prix littéraires en tant qu'instances de consécration littéraire, préférant leur acquitter le rôle de « retentisseur médiatique »: «Ils sont (...) la partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l'usage du grand public.» (Casanova, *op.cit* : 206).

Il est vrai qu'un prix littéraire aide à la médiatisation de l'écrivain vers qui se tourne la critique, happée par les lumières du « couronnement ». Une observation d'Hubert Nyssen vient appuyer notre jugement : « qu'un livre soit couronné par l'un de ces jurys, et la production critique se trouve à l'instant écrémée, les réserves de quelques-uns disparaissent devant un immédiat consensus, de nouveaux articles viennent renchérir, tandis que, sur le plan commercial, la mise en place intensive amplifie l'effet médiatique. » (Nyssen, 1993 : 113-114).

Devant ces situations multiples, une question se pose : un prix littéraire hautement médiatique légitime-t-il l'auteur consacré ou, au contraire, le banalise-t-il, aux dépens des lumières de la célébrité ? Voilà pourquoi nous aurions plutôt tendance à partager l'opinion du journaliste Konopnicki qui constate que

Quand toutes les institutions, tous les groupes d'auteurs et toutes les proclamations d'apparence subversives ne visent qu'à la vente immédiate d'un livre, ou, au mieux, à la promotion d'un auteur, les écrivains sont renvoyés à leur solitude et à leur fragilité. Les prix littéraires, fondés pour soutenir la création, participent à son écrasement par le commerce du livre, devenu produit éphémère. (Konopnicki, 2004: 53).

Il ajoute que « Les prix littéraires ne sont plus que des étiquettes que les grandes marques se passent à tour de rôle. »" (Konopnicki, *op.cit.* :124). Comme nous l'avons déjà vu dans

le chapitre précédent, Jérôme Meizoz, faisant référence au prix Goncourt, et à l'inégalité du verdict du jury, parle même d'un paradoxe, expliquant que

ce prix a bien de la peine à maintenir un quelconque effet de sacré, profané par les compromissions et donc profane qu'il est devenu, selon certains. Ainsi, peu de gens impliqués professionnellement dans le monde des lettres accordent-ils une croyance systématique en l'excellence du choix du jury Goncourt : parmi le public, le taux maximal d'adhésion-croyance à ce prix est constaté chez les autodidactes non spécialistes, l'adhésion minimale chez les 'academics' dotés d'un capital culturel élevé et spécialisés dans le domaine des lettres. (Meizoz, 2004 : 217).

Néanmoins, subsistent des faits qui viennent contredire cette opinion, comme, par exemple, l'attribution, en 1919, du Goncourt à un Marcel Proust, pour son roman *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est la preuve que notoriété – gagnée par la projection publique de l'écrivain, lauréat d'un prix littéraire médiatisé – et postérité peuvent aller de pair, du point de vue de la légitimation littéraire... D'autres critiques ont une opinion favorable sur les prix littéraires et soulignent l'importance d'un Goncourt, par exemple, comme instance de consécration littéraire. C'est le cas d'Olivier Boura qui écrit :

Le Goncourt, comme le Nobel, s'est (...) affirmé (...) comme un instrument de reconnaissance et de rayonnement international. (...) Il peut être aussi (...) l'aboutissement de toute une vie de travail. Une sorte de bâton de maréchal, destiné quelquefois à corriger quelque injustice, quelque oubli de Stockholm. Lucien Bodard et Marguerite Duras (...) entrent dans cette seconde catégorie. (Boura, 2003: 260-261).

Rappelons tout de même qu'Olivier Boura avouait aussi qu' « il est vrai que leur [i.e. de Gallimard et Grasset] commun souci des prix littéraires a fini par changer notre façon d'écrire. » (Boura, *op.cit.* : 89), faisant référence à la pratique du *rewriting* dont nous avons parlé dans le chapitre consacré aux pratiques éditoriales. Ce qui rejoint la perception de Nathalie Heinich selon laquelle l'espace relationnel d'un écrivain, agrandi par l'obtention d'un prix littéraire²³⁸, peut prendre le contrôle de son pouvoir de création :

²³⁸ « Ainsi, la première conséquence d'un prix littéraire est le brusque et spectaculaire agrandissement de l'espace relationnel du lauréat, par la diversification et l'intensification des régimes d'existence: à la vie privée, à la vie familiale et à la vie littéraire s'ajoutent une vie éditoriale (...), ainsi qu'une vie publique nouvellement constituée, par les liens – très médiatisés – avec les lecteurs et le public en général. » (Heinich, 1999: 8).

Revenu à l'activité d'écriture, cet agrandissement de l'espace relationnel se manifestera, imaginativement, par la conscience des attentes multiples qu'il a suscitées en tant qu'écrivain: 'Lorsque je posais ma plume sur le papier, c'était pour me dire qu'un potentiel de cinq à sept millions de lecteurs français regardaient par-dessus mon épaule pour me tirer l'oreille si je sortais du cadre qui m'était dévolu.' » (Heinich, 1999: 9).

C'est une problématique que nous analyserons en abordant les cas particuliers des trois auteurs de notre corpus.

2.3.6. La critique littéraire

La critique fait partie du monde littéraire, comme le résume Nathalie Heinich : « Attestation par le nombre des lecteurs ou pas l'expertise des spécialistes, la présence des critiques dans le monde artistique est devenue si évidente qu'on ne s'interroge guère sur sa nécessité ni sur ses conditions de possibilité. » (Heinich, 2000: 227). Hubert Nyssen, arguments à l'appui, envisage deux tendances de la critique, deux pôles qui s'opposent: celui où le texte est simplement répertorié et celui où il est illuminé (Nyssen, 1993: 109ss).

Il est indéniable, aussi, que la critique dite spécialisée est créatrice de valeur littéraire. Paul Valéry, reconnaissant la fonction d'évaluation du texte, appelait les critiques *juges*, comme le faisait Cocteau en référence aux critiques de théâtre. Qui plus est, « les jugements et les verdicts (...) [que la critique] prononce (consécration ou anathème) sont suivis d'effets objectifs et mesurables. » (Valéry, 1960 : 1091). En effet, les conséquences sur les ventes sont démontrées et les éditeurs ont bien conscience du rôle de la critique sur les choix d'achat du lecteur, qu'elle soit positive ou destructrice, comme l'affirme Jean-Marie Bouvaist : « C'est parfois à propos d'un livre médiocre que certains journalistes font leur meilleur papier et la critique virulente peut être plus efficace pour la vente que l'éloge conventionnel. » (Bouvaist, 1991: 174).

Partageant la même perspective, Nathalie Heinich s'est penchée sur l'effet causé par le Prix Goncourt sur la critique :

un trop grand succès expose immédiatement à la critique : tel roman encensé avant le Goncourt est jugé beaucoup plus froidement, par le même journaliste, après l'obtention du prix ; tel romancier

acclamé pour un livre primé sera 'descendu', à la quasi-unanimité, pour le livre suivant. » (Heinich, 1999 : 243).

Pascale Casanova constate, comparant la critique à la traduction, que « comme la critique, la traduction est, par elle-même, valorisation ou consécration. (...) Le critique comme le traducteur contribuent ainsi à l'accroissement du patrimoine littéraire (...). La reconnaissance critique et la traduction sont ainsi des armes dans la lutte pour et par le capital littéraire. » (Casanova, 1999 : 40).

Néanmoins, nous remarquerons que la critique littéraire a ses réseaux et qu'elle se penche aussi sur la figure médiatique de l'écrivain, sur sa posture sur la place publique, sans parler de certains critiques qui s'attachent à des détails de la vie privée des écrivains dont ils sont chargés d'élaborer le compte-rendu de leur œuvre. Par ailleurs, nous noterons, comme l'a souligné Pierre Jourde dans son recueil de chroniques *C'est la littérature qu'on assassine* (Jourde, 2011), que la critique littéraire actuelle manque terriblement de ton contestataire et de jugement véritable. Elle se trouve aujourd'hui affaiblie par plusieurs instances de poids, notamment celles issues de la sphère médiatique, lesquelles conduisent à une uniformisation et à une formatation des opinions. Au dire de Pierre Jourde, justement,

Aucune époque n'a autant déconsidéré la critique littéraire et artistique. Il faut être gentil, ne faire que de la promotion ou de l'éloge. Autrement dit, lorsque tous les critiques et tous les médias vantent une œuvre, si vous vous avisez de résister en suggérant qu'elle ne mérite pas tant d'honneurs, si vous estimez devoir avertir le public qu'il lui faudrait se méfier de ce consensus (ou de ce bourrage de crâne), vous êtes suspect. Pourquoi fait-il ça ? Il doit y avoir des raisons cachées. Les réponses sont toutes trouvées : c'est un jaloux, un raté, un aigri, un réac qui n'aime pas l'art moderne. L'exercice du discernement est exclu : il faut être gentil avec les artistes. Ce qu'ils font est bon par nature. Peut-être sommes-nous en train de sortir de cette glaciation de la critique, grâce en partie à internet, et à quelques francs-tireurs. Mais cela demande des efforts constants. Je ne suis pas pessimiste. La critique va reprendre son souffle, hors des 'quotidiens de révérence', comme disait Muray. (*apud*, Vidal, 2011).

L'expression de Philippe Muray mentionnée par Jourde est, en effet, très juste, puisqu'elle sous-entend le malaise que l'assujettissement/asservissement de la critique provoque dans le champ littéraire. Un avilissement qui pourrait, à vrai dire, reprenons l'expression de

Jourde, « assassiner » la littérature, par les mains des *faiseurs de livre* qui deviendraient, eux, ces *références* auxquelles le jeu de mots de Muray nous renvoie.

Il est vrai que, comme l'observe Hubert Nyssen (Nyssen, 1993 : 111), les critiques sont aujourd'hui dépassés par le nombre de publications qui sont, elles, pressées par le temps : les nouveautés sont éphémères dans le monde littéraire... D'où la question posée par Nyssen : « ne faut-il pas aux critiques, dans pareille situation, suivre la course ou renoncer ? » (*Ibidem*). A quoi il ajoute : « Ce vertige obligé explique sans doute pourquoi (...) la presse, dans ses rubriques littéraires, vole avec empressement au secours du succès, applaudit les vedettes, célèbre les lauréats des prix (...) et jette son autorité dans des fêtes promotionnelles à grand spectacle. » (*Ibidem*)²³⁹. Les pressions que subissent les professionnels de la critique, comme les contraintes économiques qui les poussent à réduire les pages culturelles, ne sont pas des moindres, c'est un fait:

Comment, en effet, se livrer à pareille activité quand on se trouve, tout à la fois, submergé de livres, coincé par des délais, obligé de courir à la nouveauté (...), sollicité par les affiliés du réseau, invité au rituel renvoi d'ascenseur, induit en tentation sinon tenu en otage par des éditeurs, quand on est pressé par des attachées de presse, lié par des amitiés, des alliances, quand on est (...) soucieux de ne déplaire ni à sa clientèle ni à sa conscience (...), quand on a souci de tenir son rang dans la concurrence médiatique... (Nyssen, 1993 : 112).

La question est de savoir qui est à la baguette : le critique ou l'écrivain médiatique ? Est-ce que l'écrivain devient médiatique parce que tel critique parle de lui ou le critique écrit-il sur cet auteur parce que celui-ci est sous les feux des médias ? Comme nous l'avons démontré, le phénomène du vedettariat a touché le monde des lettres, et, par extension, la propre critique littéraire. Une situation que déplore Bernard Pivot, lui-même, en constatant l'emprise du médiatisme sur la critique, dans son virulent essai, aux éditions Flammarion, *Les critiques littéraires*, qui date de 1968²⁴⁰. Il y écrit :

²³⁹ Une décennie plus tard, Anne Pitteloud observe encore : « Puisqu'il est impossible de tout lire, les journalistes ont tendance à porter leur attention sur les titres qui leur sont désignés par les 'coups médiatiques', le marketing des grands éditeurs. » (Pitteloud, 2008). La valeur marchande d'une œuvre et sa portée médiatique déjouent l'impartialité de la critique. Le cas de Michel Houellebecq, lors du procès suite à son roman *Plateforme*, est paradigmatique, comme le résume Ruth Cruickshank : « That the media coverage of such novels dealt predominantly with scandal rather than textual analysis suggests that, likewise, the critical community was increasingly considering a text more in terms of its commercial value than of its metaphysical, ideological or aesthetic interest. » (Cruickshank, 2003: 102).

²⁴⁰ A cette époque, *Apostrophes* n'existait pas encore...

L'actualité littéraire (...) est quasiment nulle à la télévision, où pourtant les émissions littéraires sont nombreuses. (...) On se contente de converser avec les écrivains, et non de juger leurs œuvres. Quant au téléspectateur, il est tout naturellement amené (...) à se faire une opinion sur un livre d'après la physionomie de son auteur et la manière dont il parle. C'est la critique à la tête du client. Elle n'est pas de celles qui honorent le mieux l'intelligence. (*apud* Brasey, 1987: 18-19).

Il explique, encore, la disparition du « critique pur » par

le culte de la vedette que pratique assidûment la presse contemporaine. Ce culte s'exerce non seulement pour les gens dont on parle, mais aussi pour les gens qui en parlent. D'un certain point de vue, le meilleur point de vue, le meilleur article de journal est celui dans lequel une personnalité célèbre écrit sur une autre personnalité célèbre. Ce double 'bang' de la renommée épate les populations qui ressentent l'ivresse d'être associées aux conversations des grands de la terre. (*apud* Brasey, 1987 : 88-89).

Dans le cas de Michel Houellebecq, des relations étroites (ou "copinage") sont établies avec des personnalités telles que Philippe Sollers, Bernard-Henri Lévy ou Fernando Arrabal. Jacques Chessex, quant à lui, a pu compter sur Jérôme Garcin, François Nourissier ou Bertil Galland. Nous reviendrons sur cette question dans la seconde partie de notre thèse, notamment au cours des chapitres dédiés aux auteurs de notre corpus.

Par conséquent, la critique littéraire a aussi ses rouages, ses jeux d'influence et de reconnaissance, de coulisses et de pouvoir (surtout en ce qui concerne les liens ou les rapports de proximité), comme le témoigne Guy Konopnicki:

les critiques littéraires, eux-mêmes romanciers, encensent, par voie de presse, ceux qui seront appelés à leur décerner une récompense ! Le jeune homme qui s'avance dans la carrière des lettres doit apprendre à passer les plats, en écoutant les attachées de presse et en repérant les nouvelles œuvres des puissants. (Konopnicki, 2004 : 39).

Jérôme Meizoz s'est aussi penché sur la diminution, depuis quelques années, d'articles de critique littéraire dans la presse, très vite substitués par les listes de best-sellers, avec une « 'pipolisation' [*sic*] des contenus, une simplification des articles, et l'envahissement des images. » (Meizoz, 2008). La cause? « Le règne du profit » (*Ibidem*). En effet, pour ce sociologue littéraire, « Dans ce glissement vers l'entertainment et la

logique des industries du divertissement, tout ouvrage doit répondre aux mêmes exigences que le cinéma tout public, et une critique avoir l'apparence d'un article people. » (*Ibidem*). Ces constatations sont aussi perçues par Anne Pitteloud :

Les stratégies de résistances sont très personnelles et dépendent du média pour lequel on travaille. C'est plus compliqué dans l'audiovisuel, la critique a disparu de la télévision et elle se fait plus rare à la radio: on a de plus en plus tendance à inviter un écrivain pour parler de son livre, ce qui rend une critique libre plus malaisée. (...) Quel rôle devrait idéalement jouer le critique? (...) Il s'agit de proposer une lecture critique, qui inclut description, compréhension et interprétation, et permettre au lecteur de ne pas être renvoyé à la solitude du consommateur. (...) Le plus important, selon moi, est d'essayer de créer ainsi un espace public autour des œuvres, de favoriser les conditions du débat. (Pitteloud, 2008).

En vue de notre corpus d'auteurs, issus de points géographiques distincts, nous retiendrons que les mutations dans la sphère de la critique littéraire ne s'en tiennent pas qu'au champ littéraire français. Elles sont aussi vécues en Suisse romande, par exemple. En guise d'illustration, l'essayiste Charles-Edouard Racine, partant de l'exemple de Jacques Chessex, trop encensé par la critique, selon lui, condamna l'imposture de la critique littéraire qui, peu à peu, est venue à se déposséder de sa responsabilité :

Le travail du critique consiste à se prononcer sur la qualité des œuvres, au risque de se tromper; par son lâche désir de ne pas juger, la critique s'est émasculée, elle a abdiqué toute responsabilité, comme le dit toujours Kundera, elle s'est transformée en une simple information sur l'actualité littéraire²⁴¹. Nous voulons une critique qui propose une analyse et non pas un carnet mondain ou un *digest*. (...) Jamais, sinon dans les dictatures qui ont bel et bien réussi à tuer le roman, la concentration du pouvoir d'informer, de parler, n'a approché ce qu'on voit aujourd'hui. Les empires de presse possèdent l'édition, les journaux, ce qui reste des revues, les chaînes de télévision... (...) Les gens qui travaillent dans ce tonitruant microcosme pensent et s'habillent de la même façon, ont le même goût pour tel coup littéraire, au même moment. Cette critique est pressée et elle n'aime pas la complexité. (Racine, 1997: 11).

²⁴¹ Kundera, Milan (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, p.37.

2.3.7. L'institution scolaire

Nous pouvons considérer l'École comme un lieu de légitimation des textes et de diffusion/reproduction du canon littéraire, dans la mesure où elle applique « les circulaires officielles qui sont des textes d'imposition qu'aucun acteur de l'éducation n'est censé ignorer » (Blondeau, 2005: 34-45) et qu'« elles fixent un état de la réflexion pédagogique dominante à un moment donné, articulé aux choix politiques de la période correspondant. » (Blondeau, 2005: 34-35). L'institution scolaire reproduit à l'infini ce qui a été imposé comme le canon. L'école diffuse « les listes des modèles qui sont apparues avec l'enseignement de la rhétorique » (Aron, Saint-Jacques, Viala, 2002 : 71). Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu rappelle que l'

institution scolaire, qui prétend au monopole de la consécration des œuvres du passé et de la production et de la consécration (par le titre scolaire) des consommateurs conformes, n'accorde que post-mortem, et après un long procès, ce signe infaillible de consécration que constitue la canonisation des œuvres comme classiques par l'inscription dans les programmes. (Bourdieu, 1992b: 245).

L'institution scolaire a aussi une place prépondérante dans le phénomène de médiatisation des écrivains²⁴². En effet, lorsqu'un auteur est promu au rang des lectures conseillées ou obligatoires des programmes scolaires, il gagne un autre espace de promotion²⁴³, voire de consécration, dont les alliés sont, évidemment, les professeurs. Ceux-ci, au moment de choisir l'écrivain à *adopter* pour une classe, se laissera plutôt tenter par celui qui occupe une place plus marquée dans les médias, celui qui a acquis une notoriété publique qui alléchera les élèves les plus contrariés. Par voie de conséquence, de plus en plus de professeurs initient les étudiants aux auteurs contemporains. Par ailleurs, lorsqu'un écrivain médiatique est inclus au programme – le cycle scolaire ayant peu d'importance –, il bénéficie d'une confirmation de son statut d'écrivain, et son médiatisme se voit alors légitimé.

²⁴² Rappelons que le médiologue Régis Debray considère l'école comme un médium, puisqu'elle est une forme de transmission : « Quoique l'école soit tout le contraire d'un mass-média [de par la lenteur inhérente à l'instruction (l'écrit), contraire aux images-sons ultra-rapides des médias (l'écran)], elle reste un médium à part entière. » (Debray, 1991: 245).

²⁴³ Pierre Jourde constate, d'ailleurs, que le système éducatif français, par exemple, valorise l'image de l'écrivain (*apud* Kzino, 2002).

De même, comme l'explique Dominique Viart, dans un article où il s'est penché sur la question de la littérature contemporaine à l'université,

Le rôle de l'Université est (...) important : par l'étude qu'elle fait d'un livre, elle est en mesure de mettre en évidence l'importance d'une œuvre, fut-elle récente; par son inscription au 'programme' de tel cours ou de tel séminaire, elle prolonge ou relance la vie du livre; et parce qu'elle s'adresse à un public devenu plus nombreux, elle a aussi un impact sur les ventes des livres qu'elle choisit d'étudier. C'est, pour un libraire, une puissante raison de maintenir les œuvres d'un écrivain dans son fonds que de savoir cet écrivain objet des travaux des étudiants. (Viart, 2008).

En guise d'illustration, il suffit de penser au cas d'Amélie Nothomb, dont le roman *Stupeur et tremblements* est conseillé par le programme national lycéen de Français langue étrangère au Portugal, par exemple. Ce qui confirme l'idée d'Alain Viala sur la littérature instituée et la littérature enseignée : l'«inscription en discipline d'enseignement est la plus efficace légitimation sociale d'une activité intellectuelle. Sa diffusion et sa reproduction sont alors déclarées aux yeux de chacun non seulement possibles, mais nécessaires et obligatoires.» (Viala, 1985 : 137). Dans un acheminement inverse, rappelons le rôle « introducteur » des universités – surtout en matière de promotion hors-frontières, d'internationalisation – comme l'explique Pascale Casanova : « Les philosophes français (...) et plus largement les grandes figures intellectuelles (...) ont été introduits aux États-Unis par les départements de français et les départements littéraires des universités américaines. » (Casanova, 1999: 229).

L'université a une fonction de sacralisation car elle désigne, comme l'explique encore Dominique Viart, des « Valeurs – qui 'valent' d'être étudiées, sont objets de cours et d'examens, figurent dans les Anthologies » (Viart, 2008). Elle a aussi « ses modes et ses Panthéons, qui varient au fil des temps, comme en témoignent les inflexions des anthologies à l'usage des Lycées d'une période à l'autre. » (*Ibidem*).

Comme le souligne le journaliste Erwan Desplanques²⁴⁴, auparavant, les universités n'étudiaient les écrivains que quand ils étaient morts. À partir des années 1980, la situation a changé et les facultés étudient des auteurs vivants, avec une augmentation des recherches

²⁴⁴ Cf. Desplanques, 2005 : 8-10.

(mémoires et thèses²⁴⁵), phénomène qui se retrouve à l'étranger, comme c'est le cas pour Michel Houellebecq, en Amérique du Nord. À ce propos, nous reproduisons ici, par sa pertinence, un commentaire de Dominique Viart :

Des séminaires, des conférences, des tables rondes ont peu à peu vu le jour au gré des initiatives locales de professeurs qui ont su, en la matière, joindre compétence critique et militantisme en faveur de cette extension du domaine universitaire. De ces cours, de ces séminaires sont nés des projets de mémoires, maîtrises puis D.E.A. Aujourd'hui sont soutenues les premières thèses qui légitiment en retour les œuvres actuelles par leur sérieux, par l'exigence et le souci scientifique avec lesquelles elles les envisagent. Les revues associées aux Centres de Recherche sur la littérature du XXe siècle ont de même consacré une part de leurs livraisons aux œuvres récemment parues. Certaines se sont entièrement créées autour du projet non seulement de rendre compte mais surtout d'étudier véritablement la création littéraire la plus proche. (...) On peut désormais considérer que la littérature contemporaine a conquis sa légitimité universitaire. (Viart, 2008).

Le rôle d'instance de valorisation – voire de sacralisation – de la production contemporaine, endossé par l'Ecole, implique aussi que celle-ci se doit de justifier ses choix d'auteurs. N'est-il pas vrai qu'outre le critère de la valeur littéraire, le choix porté par les études universitaires sur tel auteur et pas un autre est parfois influencé par la renommée croissante de l'écrivain élu, par la médiatisation de sa personne et de son œuvre ? D'autre part, ce n'est un mystère pour personne, il existe parfois des liens d'influence, des rapports de proximité entre les écrivains encore en vie et la critique universitaire²⁴⁶ qui dictent les choix.

Sous une autre perspective, Gérard Fabre rehausse l'influence de l'école sur les habitudes de lecture, une influence qui s'allie à la médiatisation et qui doit être considérée par les études littéraires :

Qu'il s'agisse de pointer l'impact de l'institution scolaire et de la presse sur les modes de lecture ou de prendre en compte les caractéristiques sociales d'un lectorat, ces perspectives puisent dans

²⁴⁵ Erwan Desplanques cite Le Clézio, Julien Gracq, Patrick Modiano, Amélie Nothomb et Michel Houellebecq comme des « auteurs sujets de doctorats » (Desplanques, 2005 : 10) qui avaient chacun, à la date de parution de l'article, trois études en cours.

²⁴⁶ Nous tenons à remercier Mme Isabelle Roussel-Gillet, de l'Université de Lille 2, de nous avoir fait remarquer ce genre de situation.

l'histoire sociale et la sociologie les moyens d'une remise en cause des approches traditionnelles en histoire de la littérature. (Fabre, 2001 :164).

A ce propos, le même sociologue rappelle les contraintes autour et émanant de la sphère scolaire, contraintes déjà appointées par Pierre Bourdieu et Alain Viala : « D'après (...) [Bourdieu], lire relève d'une compétence acquise, d'*habitus* fondés sur le rapport des individus à l'institution scolaire. L'objet de cette sociologie, ce sont les *habitus* lectoraux, 'la rhétorique du lecteur' selon l'expression d'Alain Viala. » (Fabre, *op.cit.* : 176).

Par conséquent, l'institution scolaire joue un double rôle, apparaissant comme un appareil qui légitime une œuvre ou un écrivain mais qui les contraint aussi car, comme l'a analysé Jacques Dubois, l'école est « l'appareil idéologique d'Etat dominant » (Dubois, 1978). Pierre Barbéris, dans son dialogue avec Georges DUBY²⁴⁷, affirmait, lui aussi, que la littérature était profondément liée à l'institution et aux pratiques scolaires, car selon lui, le discours de l'école est celui qui nous dicte la manière, le pourquoi et à travers quoi nous lisons. C'est le cas, par exemple, des liaisons entretenues entre l'école et les prix littéraires, comme l'illustre le *prix Goncourt des lycéens* auquel nous avons déjà fait référence²⁴⁸. En réalité, l'école joue aussi le rôle de médiateur entre l'écrivain et le public lecteur de plusieurs formes: entre autres, à travers les programmes d'enseignement de la littérature, l'organisation de rencontres avec des écrivains, d'ateliers ou par des voies de recherches qu'elle ouvre.

2.3.8. L'internet

Bruno Blanckeman l'a déjà dit : nous vivons, il ne faut pas l'oublier, dans une société qui « perd l'emprise des lettres, lit ailleurs, surfe sur le *Net* ou s'affrôle de blogs» (Blanckeman, 2010 : 264). L'Internet est, de loin, l'instrument médiatique qui rapproche le plus les lecteurs de l'écrivain, grâce aux sites officiels, aux forums, aux téléchargements de documents audiovisuels des auteurs, aux interviews en direct, etc. A ce propos, Rémy Rieffel souligne que

²⁴⁷ Cf. Barthes et Pillaudin (dir), 1974 : 59.

²⁴⁸ Cf. notre chapitre 2.3.5.1. Le Prix Goncourt.

l'essor des nouvelles technologies et la voie d'Internet ont facilité (...) la réussite du système. Par l'accès qu'elles offrent à des informations inédites sur les vedettes (qui disposent de leur propre site (...)), par l'interactivité qu'elles déclenchent entre diffuseurs et consommateurs (...), elles contribuent indéniablement à ouvrir la voie à cette démultiplication de la notoriété. (Rieffel, 2005 : 346).

Néanmoins, d'aucuns accuseront cette forme de diffusion médiatique du monde littéraire de manque de crédibilité et d'impartialité. En effet, comme le souligne Anne Pitteloud,

Le problème d'internet est qu'il est très réactif, et les propos spontanés sont aux antipodes de la critique. On lit souvent sur les forums des anathèmes ou des 'coups de cœur', extrêmes dans leur violence ou leur enthousiasme, dans lesquels l'argumentation n'est pas admise. (...) Il devient impossible de partager sur le plan de la raison, mais uniquement sur celui de l'émotion. (Pitteloud, 2008).

D'autre part, il ne faut pas oublier que l'édition électronique est un format littéraire en voie de développement²⁴⁹, ce qui fut présagé par une commission patronale qui édita en 1971 son *VIème plan. Rapport du comité de l'édition* (SNE, Cercle de la Librairie). Cette commission « présentait qu'une évolution ferait glisser l'édition du savoir vers l'édition électronique. (...) Elle eut le mérite d'anticiper sur une mutation qui ne deviendra réalité que dix ou vingt ans plus tard. » (Schuwer, 1997: 433).

Le multimédia a bel et bien pris possession du monde éditorial ; en témoignent la Foire du livre de Francfort de 1993 qui, la première, avait consacré tout un hall aux matériels électroniques, éditant en 1994 son premier catalogue multimédia ; ou encore, depuis 1994 le salon Milia (Marché international de l'édition et des nouveaux médias) à Cannes²⁵⁰. Nous noterons, de même, la profusion de livres électroniques (ou e-books) sur le marché actuel. En 2011, à l'occasion du Salon du livre de Paris, l'Idate a présenté un bilan de l'année 2010 des marchés du livre numérique, sur la base de l'étude E-books parue

²⁴⁹ Les livres électroniques sont déjà une réalité et de nombreux auteurs – surtout dans le domaine scientifique – pré-publient leurs travaux sur écran (Cf. Schuwer, 1997 : 458-459).

²⁵⁰ Cf. Schuwer, 1997: 457-459.

en décembre 2010²⁵¹. Aux Etats-Unis, les ventes d'e-books atteignent 600 millions d'euros fin 2010, soit une hausse de 163 % en un an. Les marchés européens commencent à être dynamiques, avec l'Allemagne et le Royaume-Uni en tête. A l'horizon 2014, l'avenir du marché dépendra de deux facteurs : le degré de conversion au numérique des lecteurs occasionnels et l'essor du livre enrichi susceptible d'attirer un public non lecteur de livres traditionnels.

Par ailleurs, de nombreux auteurs (ex : Marc-Edouard Nabe²⁵²) ont aujourd'hui choisi de publier leur œuvre sur écran, l'Internet se substituant à la figure de l'éditeur et du libraire. L'écrivain lui-même conduit sa propre publicité, souvent en interaction permanente avec ses lecteurs. Les plateformes Facebook, Twitter, ou les blogs sont aussi une autre forme de liberté adoptée par plusieurs écrivains contemporains. Michel Houellebecq a ainsi adhéré aux nouvelles technologies : il a créé son propre blog, son profil sur Facebook et il a régulièrement laissé des messages (ou spots) sur Twitter²⁵³ au cours de l'année 2009. A titre illustratif, citons aussi le cas de François Bon dont le travail d'édition de textes numériques fut pionnier (ex. : Remue.net, Publie.net, Tiers-livre.net).

2.3.9. Le cinéma

L'art cinématographique est un autre instrument de médiatisation d'un écrivain, de part les techniques qui lui sont inhérentes, ses qualités de diffusion et de projection (les « deux consistances matérielles de l'image » selon Régis Debray (Debray, 1992 : 329)), accompagnées, aussi, de tout le travail de promotion médiatique qui se déroule autour d'un film²⁵⁴. Comme l'observe Hubert Nyssen, « il existe pour le livre (...) une manière aux

²⁵¹ http://www.idate.org/fr/Actualites/e-Books_670.html, page web visitée le 13/06/2011.

²⁵² Voir sa plateforme internet consacrée à l'auto-édition ouverte en 2010: <http://marcedouardnabe.com/>.

²⁵³ <http://twitter.com/#!/mhouellebecq>, page web visitée le 27/02/2010. Notons que les commentaires de Houellebecq tournent autour de l'état dépressif de l'auteur, de son addiction au sexe, à l'alcool, de la compagnie de son chien Clément. Des thèmes qui correspondent totalement à l'image de cet écrivain qui maintient, en version numérique, ses options d'écriture, que se soit dans le style ou la thématique adoptés.

²⁵⁴ Retenons, de même, que le septième art n'est pas imperméable au médiatisme contemporain. Le film de 1994, *Tueurs nés*, d'Oliver Stone, illustre le pouvoir et l'inflation commerciale de l'image dans notre société surinformée, laquelle sature l'imaginaire individuel qui se met à fonctionner sur le mode du zapping, tout comme la pensée le fait en flashes visuels. Pour traduire la violence de ce zapping, le cinéaste a cousu tout un patchwork visuel (formé par des séquences-flash, des réclames, des clip-vidéo, des images, des dessins animés) imbriqué dans le récit principal.

couleurs médiatiques de raviver ou de prolonger son existence, et c'est l'adaptation par l'image. Nombreux sont les auteurs qui rêvent aujourd'hui de voir leurs livres retenus par la télévision ou le cinéma. » (Nyssen, 1993: 118). Pour le cinéaste, le grand renom de l'ouvrage littéraire qu'il adapte est la garantie d'un succès auprès de son public, un pari souvent gagné. Quant aux écrivains, les raisons pour lesquelles ils acceptent de se joindre à l'art cinématographique sont diverses, comme les a pointées Olivier Boura :

L'argent, la renommée, l'envie de participer à l'histoire du septième art, qui fascine. (...) Les droits d'un livre se négocient (...) entre plusieurs dizaines et plusieurs centaines de milliers d'euros. Encore faut-il satisfaire à une demande : (...) on voit aisément en quoi les exigences d'un marché, et les lois du métier et de l'ambition induisent un certain type d'écriture, figent les formes de l'art d'écrire²⁵⁵. (Boura, 2003 : 136-137).

Le septième art, grâce aux adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, médiatise les écrivains tels qu'Amélie Nothomb ou Michel Houellebecq. Lorsqu'un livre est adapté au cinéma, il projette aussi l'image de son auteur qui, bien souvent, participe activement au lancement du film. Un cas paradigmatique est celui du film *Stupeur et Tremblements* d'Alain Corneau, adaptation fidèle, en 2003, du roman homonyme d'Amélie Nothomb, qui a servi à augmenter les lumières médiatiques projetées sur la romancière belge. D'autres feront une analyse contraire de cet événement : en effet, ne serait-ce pas la célébrité et la notoriété publique d'Amélie Nothomb qui a favorisé le succès du film et non l'inverse ? Nous pourrions, en outre, décalquer cette situation sur le cas de Michel Houellebecq et de l'adaptation de ses trois romans *Extension du domaine de la lutte* (réalisation de Philippe Harel en 1999 avec José Garcia comme premier rôle), *Les particules élémentaires* (d'Oskar Roehler en 2006) ou *La possibilité d'une île*, celui-ci réalisé par l'écrivain lui-même en 2008²⁵⁶. Notons qu'à propos de ce dernier, l'écrivain avait déjà négocié les droits d'adaptation cinématographique de son roman alors qu'il n'en avait pas encore écrit une seule ligne !

²⁵⁵ Ce qui rejoint l'idée de menace de la liberté créatrice de l'écrivain, que nous avons déjà développée dans des chapitres antérieurs, notamment celui que nous avons dédié aux manifestations du phénomène de la médiatisation de l'auteur (chapitre 2.2.).

²⁵⁶ Michel Houellebecq pourrait peut-être même être taxé d'« écrivain-cinéaste », figure datant des années 1960, où les écrivains comme Marguerite Duras commencèrent à passer plus régulièrement derrière la caméra, suivant le chemin emprunté quelques années plus tôt par Jean Cocteau.

L'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma – mais aussi à la télévision, ne l'oublions pas²⁵⁷ – a aussi une double conséquence : si le film est un « navet », le public sentira du mépris pour le livre; par contre, le succès au cinéma engendrera un succès de vente du livre, voir même, et ce, de plus en plus actuellement, des rééditions avec la photographie des acteurs principaux ou du poster du film sur la couverture, par exemple. Ce qui nous renvoie à ce commentaire de Patrick Drevet : « Dans sa liberté idéale, le cheminement de l'écriture s'apparente à l'état papillonnaire, dans sa dimension la plus pure, l'image cinématographique rappelle l'éclosion de la fleur; il arrive que le papillon et la fleur se rencontrent, alors proches au point de se confondre. » (Drevet, 1999 : 65).

En actualité avec les nouvelles technologies, les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires ont pris le relais des adaptations théâtrales²⁵⁸. Cette liaison étroite entre littérature et cinéma remonterait, selon l'étude d'Anna Boschetti (Boschetti, 1986 : 503) aux années 1930, avec, notamment, chez Gallimard, les collections *Cinario* (des scénarios écrits par des écrivains de grande notoriété) et *Cinéma romanesque* (des romans tirés de films à succès). A celles-ci est venue se joindre la société Synops, créée en 1936 afin d'adapter au cinéma les fonds Gallimard.

Rappelons, tout de même, que dans les années 1910 et 1920, certains écrivains croient alors en l'utopie d'un septième art populaire qui permettrait de vulgariser la littérature. C'est l'époque du succès des films à épisodes (comme *Fantômas*²⁵⁹), qui reprennent les ficelles des romans-feuilletons.

Depuis, les adaptations cinématographiques visent, au cours des années, des auteurs classiques (*A la recherche du temps perdu* de Proust a inspiré plusieurs films, par exemple), mais aussi des écrivains contemporains, comme quelques lauréats du Prix

²⁵⁷ A propos du cinéma et de la télévision, rappelons la séparation entre ces deux médias établie par Régis Debray : « Si le cinéma a l'ambiguïté d'une industrie d'art, qui doit fabriquer en série des prototypes, la télé est, de pied en cap, fabrication et diffusion, industrie. L'œuvre de cinéma se communique, mais n'est pas faite, comme le produit télé, pour communiquer. (...) Posons donc en axiome que télévision et cinéma ont égale valeur et dignité sociales: ils s'adressent aux foules et veulent, doivent plaire. (...) Un film d'auteur rencontre son public par hasard; il le décroche, le rapte, le séduit, timbale qu'aucune étude de marché ou enquête d'opinion ne peut préfigurer: toute production cinématographique est un pari, quand ce n'est pas de l'ordre de la pub. La programmation télévisuelle n'est pas de l'ordre de l'appel mais du ciblage: elle vise l'échantillon, le créneau, pour s'y adapter. » (Debray, 1992 : 329-333) Il ajoute encore qu'« il y a 'communication' lorsque l'offre se règle sur la demande, et 'art', lorsque l'offre d'images peut se concevoir indépendamment de la demande. » (*Idem* : 328-329). Est-ce bien le cas, actuellement ?

²⁵⁸ Cf. Boura, 2003: 134-140.

²⁵⁹ Le premier film de *Fantômas* date de 1913. S'ensuivirent quatre autres, avant l'interruption de la première guerre mondiale. *Fantômas* fut aussi l'objet de plusieurs remakes dans les années 1930, 1940 et 1960.

Goncourt, par exemple. Le premier Goncourt adapté fut, en 1949, *La maternelle* de Léon Frapier qui eut un vrai succès auprès du public – une « réussite artistique et commerciale », selon Olivier Boura (Boura, 2003 : 134). Jacques Chessex, auteur de notre corpus, vit son roman *L'Ogre*, vainqueur du Prix en 1973, adapté par Simon Edelstein en 1986.

Il est vrai qu'« on affirme dans l'édition que 90% des films sont des œuvres dérivées du livre. (...) Cependant, la tendance peut s'inverser aussi, car de nombreux scénarios de films, de téléfilms et séries pour le petit écran deviennent objets de novellisation et de best-sellers. » (Schuwer, 1997: 457). En effet, il existe des romans écrits à partir de films – bien que moins nombreux –, comme l'a fait Raymond Varinot à partir du film *L'alibi* de Pierre Chenal.

Enfin, l'industrie cinématographique, notamment l'hollywoodienne, se met à filmer des adaptations de best-sellers: *Bridget Jones' Diary*, les Harry Potter, la série de romans de Dan Brown avec son héros Robert Langdon (*Da Vinci Code* et Cie), ou, plus récemment la *Saga du désir interdit*, plus connue sous le nom anglais de *Twilight* de Stephenie Meyer. De telle sorte que, parfois, le lecteur pourrait même s'interroger sur l'objectif des écrivains « cinématifiés » : en effet, quelques-uns n'écriraient-ils pas en vue d'une adaptation cinématographique ?²⁶⁰ Pour ne citer qu'un exemple, dans le roman de Dan Brown, *The Lost Symbol*, publié en 2009, l'auteur laisse une description d'un personnage secondaire appelé Warren Bellamy: un afro-américain âgé, cheveux grisonnants coupés courts et, détail plus marquant, une diction si rigoureuse qu'elle sonnerait presque britannique... N'y a-t-il pas ici une référence à l'acteur oscarisé Morgan Freeman ?

2.3.10. D'autres instances de médiatisation

Enfin, à ces instances médiatiques plus classiques auxquelles nous avons fait référence, nous devons en ajouter d'autres, comme la publicité et les campagnes de propagande auxquelles nous avons déjà fait référence dans des chapitres antérieurs²⁶¹. A

²⁶⁰ Curieusement, Michel Houellebecq laisse dans son roman *Plateforme* ce commentaire dans la bouche du narrateur Michel: « 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 présécénarisée jusqu'à l'obscène, mais on sentait que l'auteur avait déjà pensé au casting, c'était manifestement un rôle écrit pour Tom Cruise. » (Houellebecq, 2001 : 55).

²⁶¹ Cf., par exemple, le chapitre «Manifestations du phénomène ».

cet égard, nous soulignerons l'étude élaborée sur ce thème par Françoise Salaman, intitulée « Le livre et son miroir : la publicité du livre » (Salaman, 1981).

L'introduction de la publicité à la télévision française date de 1968. Néanmoins, les années 1950 assistaient, déjà, à l'intromission du monde publicitaire dans le champ littéraire, avec l'apparition d'une « campagne de propagande collective en faveur du livre » (Lane et Slama, 1998: 605). Dans les années 1980, ces campagnes de propagande seront financées par le Ministère de la Culture et, dans les années 1990, elles seront suivies d'autres, telles que "Fureur de Lire", "Le Temps des livres" ou "Un livre est unique. Son prix aussi".

Il est vrai que, comme le remarque Yvonne Johannot, « Un livre n'a de chance d'être lu que s'il est *lancé* et les budgets de publicité grèvent de plus en plus lourdement l'édition. » (Johannot, 1978 : 151). Les éditeurs se servent de la publicité afin d'informer le public des ouvrages récemment parus, sachant, tout de même que, selon les mots de François Nourissier : « la publicité, quant il s'agit de livres, ne fait que voler au secours de la victoire. » (Nourissier, 1960: 38-39). Comme nous l'avons déjà démontré auparavant²⁶², l'éditeur français Grasset fut le premier exemple paradigmatique de l'usage de la publicité pour des effets de promotion littéraire²⁶³, que ce soit du livre ou, mieux encore, de l'écrivain. – avec, notamment, le spot publicitaire au cinéma pour le lancement de *Le Diable au corps* de Radiguet. Comme le démontre Jérôme Meizoz, la publicité littéraire, si nous pouvons l'appeler ainsi, n'est pas une nouveauté, mais un phénomène qui a pris de l'ampleur:

dès 1839 Sainte-Beuve dénonçait la 'littérature industrielle', et dans les décennies qui suivirent la littérature entra dans le circuit de la communication de masse. A tel point qu'en 1923, l'éditeur Bernard Grasset décide de lui appliquer les procédés de la publicité, recourant à l'affiche, la presse puis la radio. A la fin de sa carrière, il a défini cette démarche par une formule qui restera: la publicité, 'c'est l'audace de proclamer acquis ce que l'on attend'. (Meizoz, 2008).

²⁶² Cf. le chapitre intitulé «Manifestations du phénomène ».

²⁶³ Nous transcrivons, à ce propos, cette observation de Jean-Yves Mollier : «Bernard Grasset [avait] tenté de transformer l'édition en 'foire sur la place' [expression empruntée à Gabriel Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises. Troisième partie : la foire sur la place (1913-1926)*, Paris, H.Champion, 1988) ou d'installer la grosse caisse de la réclame au centre de la vie littéraire. » (Mollier, 2005a: 75).

Promouvoir une œuvre littéraire dans la presse est une affaire de marketing fort bien orchestrée, comme l'explique Edouard Brasey, à propos de l'effet de pub provoqué par les émissions de Bernard Pivot, rappelant, par la même occasion que la publicité littéraire à la télévision est prohibée :

Pour la plupart des éditeurs et des auteurs, la publicité est en effet un luxe inabordable, car beaucoup trop onéreux (...). Si l'on exclut les spots télévisés (interdits aux éditeurs) et l'affichage (trop onéreux), il ne reste d'ailleurs qu'une forme privilégiée de publicité littéraire : il s'agit des 'placards' achetés dans la presse spécialisée (...), illustrés généralement par la couverture du livre ou la photo de l'auteur, et accompagnés de quelques commentaires élogieux formulés par des critiques littéraires en renom et judicieusement sélectionnés. (Brasey, 1987 : 275).

Toujours à propos des émissions Pivot, rehaussant l'importance de l'image de l'écrivain, le même critique se penche aussi sur la stratégie de vente imaginée par les librairies du magasin Printemps dès 1982: elles affichaient sur leur vitrine des photographies des écrivains invités chez Pivot, augmentant ainsi les ventes²⁶⁴ : « Télégénie oblige : le public peut avoir oublié le nom de l'auteur, celui de l'éditeur, le titre et le sujet de l'ouvrage, mais il reconnaîtra aussitôt la physionomie du monsieur ou de la dame qui a su si bien parler et l'émouvoir à la télévision ! » (Brasey, 1987: 282). Pierre Jourde observe, bien à propos, que

La publicité aussi, les médias en général visent l'unique : la saveur particulière, l'individualité irréductible, tout ce qui n'est *pas pareil*. C'est également le discours médiatique tenu sur l'artiste : il cultive sa différence. Lorsqu'on entend un romancier parler de ses personnages, il les présente comme des personnes réelles, avec leur histoire, leur famille, leurs particularités. Il n'est plus guère question aujourd'hui que ces individualités exemplifient une société, une époque, voire l'humanité, ni qu'elles obéissent à une nécessité qui ne se résumerait pas à elles-mêmes. On a l'impression que la singularité vaut en soi, sans autre discussion, ni justification. C'est ce qui rapproche les artistes médiocres de la publicité. Reste qu'on peut se demander ce qui distinguerait la démarche artistique en général. (Jourde, 2008 : 24)²⁶⁵.

²⁶⁴ Encore une fois, Richard Dalia raillait, en 2009 : « On peut faire toutes sortes de trouvailles dans les couloirs du métro. Désormais, depuis quelques temps, les romans s'y affichent. » (Dalia, 2009).

²⁶⁵ Il s'agit, de notre point de vue, d'une perspective qui mérite d'être amplement discutée. En effet, peut-elle être décalquée sur les auteurs de notre corpus, notamment Michel Houellebecq ? Nous tâcherons d'y répondre dans le chapitre dédié à cet écrivain.

De même, comme nous le rappellent Pascal Durand et Anthony Glinoyer, il existe des « sponsorings d'émissions littéraires par de grandes chaînes de distribution (la FNAC soutenait *Bouillon de culture* de Bernard Pivot sur France2, et les Centres Leclerc la série quotidienne *Un livre, un jour* d'Olivier Barrot sur France3). » (Durand et Glinoyer, 2008:200). De la même manière, la radio est utilisée par plusieurs éditeurs pour promouvoir des fonds d'édition ou des livres plus populaires et les hypermarchés Leclerc ont, par exemple, parrainé le salon de la bande dessinée d'Angoulême (cf. Schuwer, 1997 : 448).

Cette circonstance nous amène aux foires ou salons du livre, véritables instruments médiatiques pour l'écrivain qui accepte de s'y rendre pour faire sa « promo » à travers de simples séances d'autographes ou des interviews publiques²⁶⁶. En fait, les foires du livre – notamment les foires internationales comme celles de Paris, de Francfort, de Lausanne ou de Bruxelles – se sont fortement développées au cours des années 1970²⁶⁷.

N'oublions pas non plus un autre instrument de promotion que sont les Clubs du Livre²⁶⁸ – représentant, selon Hubert Nyssen, 20% du marché du livre (Nyssen, 1993 : 76). Leurs catalogues affichent souvent les photographies d'écrivains plus médiatiques, comme c'est le cas de la célèbre Danielle Steel. En France, le pionnier fut *Le Club français du livre*, fondé en 1946, selon la formule du *book club* américain, rééditant des textes classiques et maintes œuvres exemplaires de la littérature contemporaine, française et étrangère. Il fut suivi par *Le Grand Livre du Mois* et, plus récemment, par le club *France Loisirs*.

D'autre part, Marie Lorène Giniès et Laetitia Person mentionnent dans leur présentation des métiers de livre et de l'édition l'exemple de la librairie *Les Sandales d'Empédocle*, à Besançon, « qui multiplie les lectures publiques, les rencontres avec les auteurs et les signatures, au point de devenir un véritable acteur culturel de la ville » (Giniès et Person, 2007: 28). De même, les services de diffusion et de distribution d'une

²⁶⁶ Dernièrement, ces séances se déroulent de plus en plus dans les grands magasins spécialisés tels que la Fnac.

²⁶⁷ Cf. Schuwer, 1997.

²⁶⁸ Les clubs de livre sont des « entités très réglementées et caractérisées par le fait qu'elles offrent à leurs adhérents, avec un délai de retard sur les libraires (délai de deux ans environ), des titres à des prix réduits. » (Giniès et Person, 2007: 28). Cf., à ce propos, le chapitre « Le phénomène des clubs » dans l'étude dirigée par Pascal Fouché (Fouché, 1998: 118-167).

maison d'édition sont d'autres forces motrices du médiatisme de l'écrivain et de son œuvre. En effet,

Plusieurs intermédiaires interviennent après les services commerciaux: les diffuseurs et les distributeurs. (...) Les diffuseurs font la promotion de l'ouvrage. (...) Les 'représ', comme on les appelle dans le métier, ont pour mission de présenter le catalogue des publications et des nouveautés des maisons d'édition qu'ils représentent aux libraires et d'enregistrer leurs commandes.²⁶⁹ (Giniès et Person, 2007: 61).

Enfin, la chanson est une autre forme de médiatisation à laquelle ont adhéré, par exemple Michel Houellebecq et Amélie Nothomb²⁷⁰, faisant d'eux ce que Patricola désigne comme des «transécrivains» (Patricola, 2005: 88)²⁷¹. Il en restera bien d'autres...

2.4. Visions critiques du phénomène

Comme nous avons déjà pu le remarquer dans le premier chapitre de notre thèse, Jérôme Meizoz parle d'un nouvel état du champ littéraire contemporain, lié aux forces médiatiques : la médiatisation des auteurs (Meizoz, 2004). Subséquemment, il est

²⁶⁹ Le rôle du distributeur est différent : «Il est chargé d'entreposer les livres dans des centres régionaux de distribution du livre (...). Son rôle est de gérer les stocks (...) et d'assurer la distribution physique des commandes.» (Giniès et Person, 2007 : 61).

²⁷⁰ Michel Houellebecq chante et il inspire Iggy Pop; Amélie Nothomb écrit les paroles de la chanteuse Robert et construit des liens avec Mylène Farmer. Amélie Nothomb et Mylène Farmer se sont rencontrées la première fois, le 22 décembre 1995, lors d'un entretien croisé pour l'édition allemande de *Vogue* immortalisé par les photos de Marianne Rosenstiehl. Selon le témoignage de l'écrivain belge, leur entente fut telle qu'elles poursuivirent leur rencontre au cours d'un dîner au cours duquel elles se livrèrent à plusieurs confidences. Amélie Nothomb est une grande fan de Mylène Farmer, surtout celle des années 1980. Elle se sent proche des thèmes et des références littéraires de la chanteuse (Baudelaire, Poe, etc.). D'ailleurs, l'univers tourmenté (l'amour, la mort) de cette dernière se retrouve dans l'œuvre nothombienne. D'autre part, Amélie a préfacé le livre sur la chanteuse Mylène Farmer, *La part d'ombre* (Achipel, 2005). De la même façon, Amélie Nothomb a rédigé une préface au livre *Serge Gainsbourg illustré, la beauté cachée* (Albin Michel, 2001). Même s'il est vrai que le fait qu'Amélie Nothomb partage le même éditeur ne soit pas une simple coïncidence, la romancière est une véritable fan de Serge Gainsbourg et partage avec lui le goût pour la poésie de Charles Baudelaire («Le beau est toujours bizarre»), pour l'ambiguïté des êtres, pour la laideur qui cache le sublime. Notons, enfin, que Jacques Chessex, de son côté, fut lié au jazz. Pour plus d'informations, se reporter aux chapitres correspondants à chacun des auteurs de notre corpus.

²⁷¹ A cet égard, Guy Konopnicki observe: «Un écrivain ne se définit pas par les récompenses de genre, ni même par la fréquentation régulière des émissions spécialisées, mais par l'écriture multiforme. Quand on la pratique, que l'on veut toucher à tout, à la presse, au cinéma, à la télévision ou à la radio, comme au roman, on se trouve dans l'obligation de faire face à une absurde demande de classement.» (Konopnicki, 2004 : 99).

maintenant exigé à un écrivain de s'acquitter d'une nouvelle *performance* : la promotion de son œuvre créée, de manière à correspondre aux attentes d'un public « déterminé » par les règles des médias, à travers la présence de l'écrivain dans différents espaces ou bulles médiatiques. Jean-Paul Sartre s'en était déjà rendu compte, en affirmant :

Nous sommes beaucoup plus connus que nos livres ne sont lus. Nous touchons les gens, sans même le vouloir, par de nouveaux moyens, avec des angles d'incidence nouveaux. (...) La littérature dispose d'avions, de V1, de V2, qui vont au loin, inquiètent et harcèlent sans emporter la décision. Le journal, d'abord. (...) Ensuite la radio (...). Le cinéma, enfin. (Sartre, 1948 : 293).

Ces nouveaux moyens dont parle le philosophe ne sont autres que les mass-media, nouveaux instruments de médiation entre un écrivain et son public. Ce dernier, de par là-même, ne peut plus être défini exclusivement comme public-lecteur, puisqu'il voit et entend un écrivain avant (voire même, à la place) de le lire²⁷². Voilà pourquoi Jean-Paul Sartre témoigne du fait que la force médiatique est si forte que la création littéraire s'en voit influencée, en soutenant :

[Il faut] Donc recourir à de nouveaux moyens: ils existent déjà; déjà les Américains les ont décorés du nom de 'mass media'; ce sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel; journal, radio, cinéma. (...) Il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages. Il ne s'agit pas du tout de laisser adapter nos œuvres à l'écran ou pour les émissions de Radio-France: il faut écrire directement pour le cinéma, pour les ondes. (Sartre, 1948 : 322-323).

De son côté, Roger Laufer résume la situation avec un énoncé sentencieux : « Les media désamorcent le livre. » (Laufer, 1978: 6). Dans une société contemporaine capitaliste comme la nôtre, la recherche du gain est primordiale, et la littérature tend à suivre cette tendance. Le livre est, de ce fait, une marchandise dont la valeur ne lui est plus intrinsèque, mais plutôt dépendante de forces économiques et médiatiques, lesquelles, comme nous avons déjà pu l'aborder antérieurement, forment le goût du public :

²⁷² Nous verrons, dans la seconde partie de notre thèse, que l'on peut aussi parler d'un public-voyeur.

Dans notre société, le livre est, comme tout objet, une marchandise. Sa valeur est déterminée par les mécanismes économiques de l'offre et de la demande. (...) Le prix du livre est déterminé selon des critères économiques: sa 'valeur' intellectuelle dépend des connaissances et du goût. (Laufer, 1978: 19 et 42).

Par conséquent, le choix du lecteur est influencé par les rouages du marketing, ce dernier s'appuyant de plus en plus sur les instruments de divulgation que sont les mass-media. Situation à condamner si l'on pense que, la plupart des fois, le lecteur ne s'en rend même pas compte, comme nous l'explique Roger Laufer:

Le lecteur croit choisir à son gré, inconscient du poids de la mode et de la tradition. (...) Le cycle production-consommation a entraîné la même abondance et la même inflation en littérature que dans les autres secteurs de l'économie. (...) Nous n'échappons ni à notre milieu, ni à notre marché (...). Notre attention est attirée par un compte rendu, un encart publicitaire, une interview; notre regard est accroché par une vitrine, un présentoir, les dos d'une collection, par l'image, la couleur, la typographie sur la face de la jaquette et, sur le dos, par le 'prière d'insérer', qui résume le contenu ou explique la portée de l'ouvrage. (Laufer, 1978: 42).

A ces stratégies commerciales liées aux médias, s'ajoutent d'autres facteurs qui agissent sur le lecteur lorsqu'il s'agit de choisir un livre, notamment la part du oui-dire déjà référenciée par Robert Escarpit :

Mais de même que l'éditeur, pour vivre comme industriel, dispose d'un certain nombre de mécanismes non littéraires qui enserrent le processus littéraire dans un appareil de communication plus prévisible et donc plus maniable, de même le lecteur, pour vivre comme membre d'une communauté culturelle, dispose d'un certain nombre de procédés qui le font participer de près ou de loin, par opposition ou par acquiescement, au consensus de la vision historique de la littérature. (...) Nous connaissons la littérature par oui-dire beaucoup plus que par la lecture. (...) Il est visible que la part du oui-dire est ici de l'ordre de 60%. (Escarpit, 1970 : 160-161).

Rappelons, toutefois, que même cet « oui-dire », c'est-à-dire, le bouche à oreille, se métamorphose de plus en plus pour devenir, aujourd'hui, un « oui-dire » à la télévision, à la radio ou dans la presse, par exemple.

Par voie de conséquence, un écrivain qui, à notre époque, cherche à avoir du succès, ne peut plus compter uniquement sur ses talents d'écriture. Il doit se soumettre aux

lois qui l'entourent, jouer son nouveau rôle d'écrivain médiatique, télégénique et s'agripper aux diverses formes de promotion qui peuvent jouer en sa faveur, la plupart ayant les médias comme véhicule. Daniel Garcia suit cette logique lorsqu'il nous fait découvrir la recette actuelle pour se faire éditer : « Un futur auteur ne doit pas seulement proposer un bon texte, il doit aussi correspondre à d'autres critères: pas trop vieux, pas trop provincial, capable de se vendre à la télévision, de s'exprimer à la radio et de proposer ensuite d'autres romans pour édifier une œuvre. » (Garcia, 2005 :30).

D'aucuns déplorent ce nouveau conditionnement souffert par les écrivains contemporains, qui agit, presque, comme un *diktat*. Julien Gracq protestait: «L'écrivain aujourd'hui se doit de représenter, comme on dit, une *surface*, avant même parfois d'avoir un talent. » (Gracq, 1961 : 23). Le critique ajoute sa liste stigmatisée des instances et des procédés de promotion modernes :

grosseur des caractères dans les journaux, fréquence des photographies, manchettes des revues, 'présidiiums' de congrès d'écrivains, comme une salle de distribution des prix, 'ventes' littéraires publiques, dont on diffuse les chiffres, apposition de noms au bas de manifestes, grandes orgues radiophoniques, séances de *signatures* où le talent de l'écrivain, de manière obscure, triomphe aux yeux dans l'étendue de sa *performance*, comme un champion d'échecs qui donne des simultanées. (*ibidem*).

La médiatisation de l'écrivain contemporain peut, d'ailleurs, porter préjudice à la crédibilité de son travail et de son statut : les médias seraient-ils vraiment une nouvelle forme de consécration ? Comme le défend Richard Dalia, « Déjà, la médiatisation outrancière de certains auteurs approche la déraison lucrative et entraîne une perte probable de crédibilité intellectuelle: il faut savoir, être auteur n'est pas être acteur. » (Dalia, 2009). Mais il est certain que la promotion littéraire, associée aux médias, est un atout majeur pour la reconnaissance d'un auteur. En témoigne le romancier Robert Sabatier, pour qui le succès littéraire est dû aux « libraires (...), à la critique (...), les prix (...), une publicité par placards dans la presse, par affiches dans le métro. »²⁷³. Mieux encore, retenons le parcours médiatique de l'écrivain André Miquel et de son dernier roman *Le fils interrompu*, décrit par ses propres mots : « J'ai obtenu au moment de sa sortie une demi-

²⁷³ SABATIER, Robert, in *Le Bulletin du Livre*, 5 février 1972, p.19.

page dans *France-Soir*, deux pages dans *Elle*, un article enthousiaste dans *Le Figaro*.’ (...) Deux mois après, Jacques Chancel interviewait Miquel à ‘Radioscopie’, et le lendemain on a commencé à réimprimer. »²⁷⁴.

Subséquemment, la médiatisation des écrivains est la condition idéale pour que surgisse un autre phénomène dans le monde littéraire : le « vedettariat littéraire », que l’on retrouve, d’ailleurs, dans le regard critique de Roger Laufer :

Il y a une ‘haute couture’ et une confection de luxe du livre (...). Au contraire, la vente massive a donné l’essor à la personnalisation publicitaire, qui impose une série, un titre, un auteur. Le vedettariat, le prix littéraire et le **best-seller** en constituent les trois modalités qui couronnent et mettent en question notre système littéraire. (...) C’est l’utilisation promotionnelle systématique de cet intérêt qui a constitué un fait nouveau : la vedette. Le caractère autobiographique d’un ouvrage est mis en avant, à tort ou à raison, pour répondre à l’attente du public, qui reste perdu, lui, dans son anonymat. (Laufer, 1978 :20).

Un an après la parution de ces observations, Régis Debray se prononce sur ces mêmes questions en se penchant sur le pouvoir intellectuel en France (Debray, 1979). Il nous rappelle que la fin du XX^{ème} siècle est bien l’époque du cycle des médias, lesquels ont profondément transformé le champ culturel et, par extension, le champ littéraire. Une des conséquences les plus néfastes, selon l’auteur, serait l’inversement des coordonnées spatio-temporelles de la création littéraire (c’est-à-dire que l’on assiste aujourd’hui à une surabondance de livres dont la notoriété est de courte durée, contraire à la postérité²⁷⁵) et l’amenuisement des options de l’écrivain lorsqu’il s’agit de rédiger une nouvelle œuvre, face à l’élargissement de son public :

Nous assistons en ce moment à l’accès en position dominante de *l’appareil d’information* (...). L’appareil d’information a désormais surclassé, donc déclassé et réorganisé sous sa loi, les appareils politiques, syndicaux, religieux (...) et donc, à fortiori, *culturels*. Cette brusque montée en puissance d’un appareil naguère subalterne ou périphérique a fait éclater par contrecoup les coordonnées du ‘champ intellectuel’ (...). Ces coordonnées ont changé d’ordre de grandeur, mais en sens inverse.

²⁷⁴ Propos de Claude Dalla Torre, dans «Comment lancer un livre», enquête non signée parue dans *Le Bulletin du Livre* du 5 février 1972, p.16.

²⁷⁵ Idée partagée par Nathalie Heinich qui oppose les notions de notoriété et de postérité (Heinich, 2000: 232-234).

Dans l'espace: évasement. Dans le temps: rétrécissement. Augmentation des publics potentiels, diminution des intensités créatrices. (Debray, 1979 : 118-119).

Face à cette situation, un intellectuel ou un écrivain de notre temps ne peut tourner le dos aux forces médiatiques s'il veut avoir du succès : il se doit d'accepter le phénomène de la médiatisation et de jouer, en l'occurrence, sa mise en scène sociale. Pour se faire reconnaître, il est désormais nécessaire d'acquiescer la « capacité de se faire entendre, soit par voie de presse soit, encore mieux, par l'audio-visuel. La position médiatique est le couronnement logique d'une carrière intellectuelle. C'est elle aujourd'hui qui maintient les principautés et fait les rois. » (Debray, *op.cit.*: 151)²⁷⁶. Ainsi, aux fonctions de créateur d'une œuvre littéraire et d'associé de son éditeur, c'est à l'écrivain actuel qu'incombe une nouvelle performance qui acquiesce de plus en plus d'importance, d'autant qu'elle risque même d'effacer les autres : celle de promoteur médiatique de sa figure d'écrivain et, dans un deuxième temps, de son livre. Même si ce n'est pas son intention première, comme le sous-entend Régis Debray, cette fois-ci sous son visage d'écrivain, lorsqu'il confie à Serge Rezvani, dans un entretien publié dans *Les Nouvelles Littéraires* : « Sans doute ne fais-je pas de livres pour faire des interviews dans les hebdomadaires, mais je suis forcé de faire des interviews tout simplement pour signaler l'existence de mon livre. » (*apud* Brasey, 1987 : 195).

Régis Debray présente, à cet effet, un « ratio idéal » du temps de travail d'un écrivain :

Pour chaque auteur le ratio idéal des investissements en temps de travail et volume d'énergie se décomposerait ainsi: un quart pour la fabrication des manuscrits (...), un autre quart pour le travail de bureau chez l'employeur (...) et la moitié restante pour la distribution et vente (promotion du produit + publicité du producteur). Cette dernière moitié pouvant se décomposer (...) en déjeuners, 'télévisions', présentations, interviews, articles, tables rondes, polémiques de presse, communiqués, appels au pays, photos-cinéma, arrestations télévisées, manifestes, désordres sur la voie publique etc. . (...) Que la médiatisation du produit sur le marché ait pris le pas sur la production est un fait objectif. (...) Les articles sur mon livre ont plus d'importance que mon livre, le publiciste doit primer en moi l'écrivain. (Debray, 1979: 158-161).

²⁷⁶ Cette situation est loin de rassurer Régis Debray qui questionne la légitimité littéraire de ces intellectuels médiatisés, ce qui le pousse à invectiver : « Sauf hugolienne exception, hit-parades et anthologies ne font pas bon ménage. » (Debray, 1998 :181).

Une fois encore, l'accent est mis sur la nécessité actuelle de la posture télégénique d'un écrivain, ou, dit d'une autre façon, de la recherche d'une « mise en vue de l'auteur », d'une « visibilité sociale » que seuls les instruments médiatiques permettent aujourd'hui :

[On parle de] *Mise en vue* de l'auteur, condition de son ultérieure mise en valeur, laquelle ne sera pleinement obtenue qu'avec sa promotion aux niveaux supérieurs et décisifs de la *visibilité sociale* que constituent télévision, radio, magazines et journaux. (...) C'est la télé qui les utilise l'un [l'auteur] et l'autre [l'éditeur] en imposant aux professionnels du livre ses propres critères de choix. (...) La mise en valeur d'un produit culturel se confond avec la mise en image de son producteur. (...) D'où l'importance pour les écrivains des apparitions télévisées et des reportages-photo. (Debray, *op.cit.* : 232-233 et 300).

Cette nécessité de posture télégénique rejoint la notion de *stratégies d'écrivains* sur lesquelles s'est penché Alain Viala (Viala, 1985 :184-185). Selon lui, il existe une distinction entre deux classes de stratégies : une « stratégie de la réussite » et une « stratégie du succès » (*sic*). La première désigne la trajectoire lente et ferme de l'écrivain qui assume des positions de force successives dans les institutions du champ social et littéraire, acquérant, ainsi, un grand pouvoir d'influence durable. Pour la seconde, au contraire, il s'agit des manœuvres et tactiques de l'écrivain qui cherche un succès foudroyant (mais, par contre passager) auprès d'un plus large public, à la manière des best-sellers, utilisant, aujourd'hui, selon notre point de vue, les instruments médiatiques pour faire parler de lui.

Enfin, réfléchissant sur la société de concurrence, Régis Debray esquisse un tableau du phénomène contemporain de la médiatisation des écrivains. Une description que nous avons choisi de retenir puisqu'elle dénonce que cette médiatisation soumet aux lecteurs la visibilité d'un auteur, son image, beaucoup plus que ses intentions créatives, ce qui engendre, dès lors, une mutation culturelle:

La concurrence sur le marché culturel (...) n'oppose pas des images de marque, mais des images personnelles; non pas des produits, mais les producteurs directement affrontés. (...) Le plaisir procuré par l'image et la parole d'un auteur détermine la valeur marchande d'un texte, bien plus que le plaisir procuré par le texte lui-même. C'est le visible qui valorise le lisible. (...) Il nous semble (...) naturel d'entendre autour de nous : 'Tu as vu un tel, hier soir ? Quel écrivain fantastique ! – Tu as lu son livre ? – Non, mais quand il raconte une histoire, il est désopilant.' (...) Anecdotes qui

traduisent (...) le *changement d'une culture sous l'effet de son propre marché*. (...) Le marché – commandé par la télé – a provoqué une valse non pas des étiquettes mais des rayons et des produits. Au stand des 'livres', voilà qu'on nous offre une 'tête'. (...) Si les placards publicitaires achetés par les éditeurs aux supports imprimés se construisent désormais autour de la *photo de l'auteur*, telle que l'a fixée la télé, telle que votre magazine habituel l'a reproduite la semaine suivante, c'est que 'la présence' à l'image, le timbre de la voix ou le grain de la peau comptent désormais beaucoup plus, à l'heure des bilans littéraires, que la qualité de présence des textes ou la densité d'une écriture. (Debray, *op.cit.* : 301-302).

Les écrivains, d'un autre côté, ne sont pas dupes ; ils connaissent trop bien les lois de concurrence de ce nouvel état du champ littéraire où se sont immiscées et installées les instances de consécration médiatiques. Nous pouvons même en lire la preuve dans plusieurs œuvres littéraires, comme dans le roman *Chair à papier* de Suzanne Bernard (Bernard, 2002), récit autobiographique de cette femme écrivain ex-maoïste qui travailla en Chine avant de retourner vivre en France. Dans ce roman, elle raconte ses graves problèmes financiers causés par le fait qu'elle ne veut vivre que de sa plume, même si elle parviendra à travailler comme journaliste pour une enquête sur la condition des écrivains pour *L'Humanité*. Ce livre est aussi l'occasion, pour la romancière, de dresser plusieurs critiques, dirigées soit à la presse littéraire (« On dit que *le Monde* sert de première référence pour le choix des lecteurs et la promotion des libraires... Las ! Madame Savigneau règne sur les pages littéraires... Pauvre Abélard²⁷⁷, encore l'exclusion ! ») (Bernard, 2002 : 103), soit au monde éditorial (Bernard, 2002 : 119-122) ou encore aux rouages du métier :

On m'a pourtant expliqué les réseaux de soutien, les articles de complaisance, les renvois d'ascenseurs (...). Je ne connais personne pour me 'booster' (...). Magouiller, intriguer, manœuvrer... Malheur, je ne sais pas... Toute cette agitation pour se montrer, se valoriser, se mettre en avant, je trouve ça même plutôt dérisoire... (...) Il fut un temps où c'était les journalistes qui faisaient la cour aux écrivains, maintenant on se les arrache... (Bernard, 2002 : 104).

Constatation réitérée plus loin : « Ah, les coups bas, les magouilles, (...) les luttes de pouvoir! (...) Un panier de crabes. (...) Vive mon écriture en paix sauvage et solitude

²⁷⁷ Suzanne Bernard fait ici référence à la publication de son *La fin d'Abélard* en 1991, dont le lancement fut ignoré par les plus grands quotidiens français.

heureuse... Mais cette paix, je la paie très cher. Je la paie du silence assassin des médias parisiens. » (Bernard, 2002 : 123).

Citons, d'autres exemples, comme ces deux extraits de deux romans de Philippe Sollers où la médiatisation des écrivains est patente, plus que latente. Ainsi, dans *Le Cœur Absolu*²⁷⁸, nous pouvons trouver cette réflexion sur la relation de la littérature avec les médias:

- Eh bien, dit Mex [éditeur de S.], ils ne vous ont pas raté pour votre dernier bouquin, pas vrai ? Qu'est-ce que vous avez pris ! Votre meilleur, pourtant, à mon avis. Mais trop poivré, je vous avais prévenu. Le coup des lettres érotiques... Il faut faire ça en kiosque, mon vieux, pas en librairie... La littérature dépend des magazines, et les magazines sont de plus en plus roses. Attention! Attention! Regardez Louvet: pas un mot de trop, tout bien dosé, enveloppements, allusions, un million d'exemplaires ! (Sollers, 1987: 34)²⁷⁹.

Plus loin, deux personnages laissent transpercer dans leur dialogue le manège qui existe entre la littérature et les rapports de force de la critique et des médias :

- Peut-être, mais l'analyse psychologique de Patrick Finon dans *Business* ? ' Que manque-t-il à S. ? La blessure secrète. Le manque. La vraie souffrance initiatique. Il est tout simplement en trop bonne santé pour avoir du génie.' Clac ! Clac !

- Je m'incline. Je suis mort.

- Et *Vendredi* ! Ce titre ! 'Faut-il encore prendre S. au sérieux ?'

- Excellent. Vous remarquerez que, dans tout ça, il est assez peu question du livre.

- Mais qui parle de livre ? Ce n'est pas le problème! Ne faites pas le naïf !... Vous savez bien qu'il s'agit seulement d'évaluer des rapports de forces. Il n'y a rien d'autre, et c'est normal. D'où je conclus que votre situation est mauvaise. Ou encore que vous avez fortement déplu à la société.

- Admettons. Ce n'est pas si sûr. Il faut peut-être déchiffrer ça à l'envers.

- A la télévision, l'autre soir, vous aviez l'air d'un premier communiant ahuri. Surtout quand on vous a demandé si vous comptiez réellement vous suicider. Et quand Catherine Louvet a dit que votre livre n'avait rien d'érotique. (*Idem* : 36).

²⁷⁸ Dans ce roman, le narrateur S., Liv, Sigrid, Marco et Cecilia fondent une société secrète appelée Le Cœur Absolu dont le but est le plaisir (sexuel, surtout). S. entretient aussi une sorte de journal intime qu'il appelle Le Carnet Rouge où il raconte, par des notes courtes, ses exploits sexuels. Il va partager ce carnet avec Liv et Sigrid. Tout au long du roman, avec la description des actions du Cœur Absolu, le narrateur nous parle aussi du milieu du livre (création, édition et critique).

²⁷⁹ C'est nous qui soulignons.

Enfin, après avoir énoncé une série de magazines où sont apparues des critiques littéraires défavorables sur S., l'auteur se tourne vers d'autres instances médiatiques, telles que la radio : « Et les radios !... Et les radios libres !... Quel cirque! Quel festival! Quelle levée de boucliers! Quel hallali! Quel tollé! ... » (*Idem* : 37).

Dans un autre roman de Philippe Sollers, *Le Lys d'Or*, le lecteur pourra y lire cette réflexion sur la culture et les biens culturels :

Quant à la culture, que voulez-vous, c'est éternel, la culture, les propriétaires passent, les tableaux justifient les murs, les livres et les films sont toujours les mêmes... Vous voyez quelque chose à l'horizon, vous ? Du nouveau ? Du vraiment nouveau ? Plaine qui verdoie, soleil qui poudroie, bourse qui s'accroît, populations qui merdoient... Licence pour les uns, licenciement pour les autres. (Sollers, 1989 : 96).

Par ailleurs, à la fin de ce roman, une diatribe contre la littérature commerciale et les médias est soulevée par le biais d'une conversation entre certains personnages de l'intrigue:

- Il y a bien longtemps que j'y ai renoncé, moi, à lire des romans, hurle encore Delgrave. Vous avez regardé une devanture de librairie ? On a l'impression que toutes les secrétaires s'y sont mises ! Elles écrivent et publient à tour de bras, les secrétaires, pas vrai, Goetz ?
- Ça..., dit Goetz en levant vers Anne-Marie Chambrure des yeux vagues.
- Cent romans de secrétaires par mois ! crie Delgrave. Le tissu intellectuel et littéraire de ce pays est détruit. Vous qui connaissez ce milieu, Goetz, enfin je veux dire: la presse, l'édition, que s'est-il passé ? C'est incroyable!
- Les idées modernistes, articule péniblement Goetz... Elles ont dégoûté le public. Il se jette maintenant sur la marchandise purement commerciale. On ne dira jamais assez à quel point certains sont responsables. (*Idem* : 185).

Autre exemple encore, l'essai *Désenchantement de la littérature* de Richard Millet²⁸⁰ (Millet, 2007), où l'auteur condamne, entre autres, comme le résume Minh Tran Hui, une

²⁸⁰ Ce même Richard Millet pour qui les vaincus de la langue sont les autochtones français ou qui voit dans l'enseignement public le cimetière des pensées.

démocratie nocive pour la littérature; l'hégémonie du roman anglo-saxon, formaté et écrit pour être vu – à la manière d'un film – plutôt que lu; l'instrumentalisation de la langue au profit de la communication à tout-va; l'effondrement des valeurs et des hiérarchies; la déréliction du français et donc de la littérature française. (Hui, 2007: 92).

Le même romancier, lors d'un entretien croisé avec Philippe Sollers sur l'état de la littérature contemporaine, s'explique :

J'expose mes inquiétudes pour l'avenir de la littérature française, qui me paraît menacée. D'abord parce qu'il y a une déperdition linguistique révélatrice d'une crise extrêmement violente. Ensuite parce qu'il y a une coupure historique entre des écrivains de ma génération (...) et la nouvelle. Nombre de jeunes écrivains utilisent le roman comme instrument de promotion sociale. Qu'un écrivain ait envie d'être connu et lu, c'est une chose tout à fait légitime. Mais nous avons basculé dans l'ordre de la performance - il n'est plus question de faire une œuvre ou même de se faire remarquer mais de rentrer dans un processus de starification. Le livre est devenu un produit. (*apud* Hui, 2007:92).

Philippe Sollers lui réfute alors : « Mais pourquoi posez-vous, cher Richard, que la littérature dépend de la société, de l'état de la société, de l'état d'une nation, alors qu'il s'agit de l'aventure parfaitement individuelle, réfractaire, singulière, et qui résiste à tout? » (*apud* Hui, 2007: 93). Une opinion avec laquelle nous ne pouvons être d'accord, puisque de notre point de vue sociologique, comme nous l'avons déjà expliqué, le contexte est décisif ; la littérature, poreuse, est, de fait, sensible à tout ce qui l'entoure, même lorsqu'elle prend une position de détachement du monde extérieur.

Nonobstant, dans le même débat supra cité entre Millet et Sollers, l'interviewer soulève la question de la médiatisation des écrivains contemporains. Observons la réponse de Philippe Sollers, fidèle à sa posture :

Minh Tran Hui : Pour vous, Richard Millet, un écrivain d'aujourd'hui ne peut être à la fois sous la lumière des projecteurs, et dans le même temps construire une œuvre. Vous pensez que l'écrivain doit être dans une solitude essentielle, tandis que vous, Philippe Sollers, vous n'hésitez pas à utiliser les médias, suivant une stratégie que vous qualifiez de guerrière...(...)

Philippe Sollers : Pensez à l'esprit des Lumières. Vous n'allez pas me dire que les Lumières se cachaient (...)? S'ils en avaient eu la possibilité, Voltaire et Diderot seraient allés à la télévision pour transmettre leur pensée, quand bien même peu de personnes seraient à même de la saisir! Dans une émission où il y a, disons, deux millions de spectateurs, je cible les dix mille, ou les deux mille, ou

peut-être même la dizaine qui va écouter un propos. Je ne crois pas aux grands silencieux... (Hui, 2007: 95).

La question de la médiatisation littéraire est donc présente dans le discours public de Philippe Sollers, mais aussi dans plusieurs de ses romans, comme nous l'ont montré les extraits supra cités²⁸¹. Ce qui prouve que la question est si impérative qu'elle fait non seulement partie de la paralittérature (les interviews d'écrivains, par exemple), mais elle est aussi devenue matière fictionnelle ou thème littéraire. Nous verrons comment elle apparaît dans l'œuvre des trois auteurs de notre corpus, lorsque nous aborderons les options d'écriture de chacun d'eux, dans la seconde partie de notre thèse.

Revenons, toutefois, à d'autres visions critiques du phénomène de la médiatisation qui s'est inscrit dans le champ littéraire actuel, lequel subit une mutation historique par la contamination des instruments de la communication sociale. En effet, selon Henri Meschonnic,

Il est vrai qu'il y a une différence massive avec l'époque de Zola, de Péguy ou de Hugo: c'est la médiatisation mondiale, mécanisée, numérisée de ce qui est médiatisable. (...) Mais ce qui n'est pas médiatisable, c'est comme si vous mettiez un disque sur votre tourne-disques sans mettre l'ampli. La presse, les médias sont les amplis. Vous pensez sans amplificateur de la presse, en réalité, vous n'existez pas au présent. (...) Le travail des grands éditeurs aujourd'hui va dans ce sens, vers le produit de grande consommation immédiate, au détriment de la recherche littéraire et de la recherche de pensée. (Meschonnic, 1998).

Nathalie Heinich est une des critiques du phénomène de la médiatisation qu'elle analyse comme une nouvelle forme de consécration littéraire contemporaine, tout en mettant l'accent, elle aussi, sur le fait que les écrivains sont plus vus qu'ils ne sont lus. De ce fait,

Quant au 'grand public', sa puissance de consécration est avant tout commerciale, dès lors du moins qu'il achète des livres; et ceux qui, non lecteurs, ne connaissent que la personne de l'écrivain – parce qu'ils l'ont vu dans les médias – sont souvent les plus nombreux mais en même temps les moins crédibles, si même leur reconnaissance ne disqualifie pas son bénéficiaire. (Heinich, 1999: 262).

²⁸¹ A ce propos, Jean-Pierre Salgas observe que « de l'avant-garde, Sollers passe à l'avant-scène, semble délaisser les médiations de l'intellectuel pour l'immédiateté des médias. » (Salgas, 1997 : 17).

Toutefois, la célébrité des écrivains d'aujourd'hui n'est pas un sujet tabou pour cette critique. Au contraire, elle applaudit la visibilité des écrivains, mais sous d'autres conditions et tournures qui soutiennent la postérité, au détriment de la notoriété d'un écrivain :

Moins suspecte en revanche (...), la visibilité des ouvrages – par leur publication, leur mise en vitrine et leurs éventuelles rééditions – constitue un critère plus acceptable de reconnaissance du grand écrivain : à condition (...) qu'elle emprunte les voies éditoriales non du succès commercial mais de la consécration littéraire (éditions classiques, Pléiade, livres scolaires) ; et à condition, surtout, que cette visibilité s'étende non à l'espace élargi du marché, par la présence massive dans les vitrines des librairies, mais à la temporalité agrandie de la postérité, par la présence constante dans les rayons. (Heinich, 1999: 263).

Dans un autre ouvrage de réflexion critique sur la condition des écrivains, *Être écrivain : Création et Identité* (Heinich, 2000), Nathalie Heinich questionne la légitimité de la notoriété d'un écrivain médiatisé, puisqu'il existe, comme elle l'explique, une « confusion entre l'œuvre et la personne (puisque l'on n'est vraiment perçu comme écrivain que lorsque les gens vous ont 'vu à *Apostrophes*'), entre valeurs marchandes et valeurs littéraires, visibilité médiatique et talent, littérature et divertissement. » (Heinich, 2000 :159). Bref, une indéfinition entre valeur de renom et valeur de création. Rémy Rieffel, très à propos, signale qu'

il semble bien que la confusion entre promotion et critique gagne du terrain et que la légitimité se confonde de plus en plus avec la visibilité. Les palmarès et les guides en tout genre qui fleurissent dans les colonnes de journaux s'apparentent en tout cas à de nouveaux instruments de légitimation et de consécration des artistes et des spectacles. (Rieffel, 2005 : 340-341).

Il ajoute cette conclusion fâcheuse :

Si nombre d'éditeurs, de producteurs de spectacles, de disques ou de cinéma sont de moins en moins insensibles aux sirènes des médias, c'est parce que la loi du marché, la production industrielle mondialisée et les stratégies de communication sont devenues de plus en plus déterminantes dans le processus de reconnaissance des biens culturels. Le pouvoir de consécration dont disposent les médias dans ce domaine s'est très certainement renforcé ces derniers temps. (...) Le mouvement qui

consiste à confondre reconnaissance artistique et reconnaissance médiatique paraît pour le moins bien enlenché. Les médias et les mécanismes de médiatisation sont en tout cas à l'origine d'une nouvelle configuration culturelle au sein de laquelle les livres, les films, les chansons et d'autres biens culturels ne sont, très souvent, que des marchandises, des produits comme les autres, jetés sitôt consommés et non plus des œuvres respectées et éventuellement préservées. (Rieffel, 2005 : 348-349).

C'est ainsi que Nathalie Heinich met en cause la propre valeur littéraire d'une œuvre dont l'auteur est projeté par les médias : « Toute publicité faite à la personne ne peut que jeter la suspicion sur l'authenticité de sa création. » (Heinich, 2000: 236).

Pourtant, la conjoncture actuelle de l'espace littéraire est telle qu'elle impose le médiatisme comme condition de prise de poids concurrentiel, de légitimité littéraire, comme le reconnaît un écrivain anonyme, interviewé par Heinich: « Vous n'êtes pas un écrivain si vous ne passez pas à la télévision, si on ne vous a pas vu aujourd'hui. » (*apud* Heinich, 2000: 160). Nous ne pouvons négliger le fait que cette condition d'écrivain médiatisé peut être mal vécue par plusieurs auteurs, puisque le public tend à évaluer un livre non pas par son contenu, mais par la figure de son créateur : être évalué pour son physique est une toute nouvelle exigence qui n'a plus rien à voir avec la littérature et qui dérange les plus pudiques. Notre remarque rejoint Heinich lorsqu'elle examine les rencontres entre les écrivains et leurs lecteurs : « La rencontre avec les lecteurs réels est rarement décrite comme une expérience positive, mais plus souvent comme une corvée, ou une épreuve de dépersonnalisation. » (Heinich, *op.cit.*: 156). Elle illustre cette observation avec le témoignage d'un auteur qui rencontra ses lecteurs lors du Salon du Livre de Brive : « C'était terrible, parce que les gens qui passent devant vous regardent le bouquin, puis regardent votre visage, puis regardent votre bouquin, le reposent, et au suivant! » (*apud, ibidem*).

Heinich touche aussi à la question de la différence qui existe entre la *notoriété* et la *postérité* d'un écrivain, thème auquel elle s'attarde avec plus d'attention. Un écrivain médiatisé accède à la notoriété littéraire, laquelle peut être explosive et étendue dans l'espace géographique (comme c'est le cas des best-sellers internationaux), mais éphémère dans le temps ; à l'inverse, ce médiatisme rend difficile le passage de l'écrivain à la postérité littéraire, panthéon qui ne s'atteint que par des instances de consécration et par des manœuvres inverses à la notoriété, mais qui a une proportionnalité temporelle et

spatiale totalement contraire. En guise d'illustration, nous avons prélevé quelques-unes des prémisses de Heinich :

La pluralité des instances de consécration va de pair avec un allongement de la temporalité en matière de reconnaissance, et d'autant plus que l'œuvre est plus innovante, rompant avec les standards. (...) Seul le passage de la notoriété immédiate à la postérité autorise la reconnaissance des véritables grands écrivains, capables de satisfaire non plus seulement le repérage à court terme d'un ouvrage qui ne soit pas indigne du lecteur, mais l'attente à long terme d'une 'œuvre' véritable. (...) La postérité est donc extension de la personne dans le temps des supports matériels – livres, manuels scolaires, rayons des librairies et des bibliothèques – qui objectivent durablement l'existence d'un auteur au-delà de sa vie corporelle. Cette permanence de la personne passe également par l'ouvrage d'autrui, sous la forme de biographies, des éditions de référence et des thèses. (...) A l'opposé, l'ordre de préséance dans le Panthéon informel des gloires littéraires se mesure au nombre des rééditions et au volume des biographies consacrées à chacun. (...) À la postérité s'oppose donc la notoriété, qui est l'extension de la personne non dans le temps mais dans l'espace des réseaux d'information où circulent son nom, et, parfois, son image, auprès du 'grand public', qui sans forcément avoir lu un auteur pourra avoir 'entendu parler de lui', voire saura identifier son visage. Mais ce renom est lui aussi suspect, car non content de grandir son bénéficiaire par le nombre plutôt que par la qualité des connaisseurs, il touche la personne de l'auteur plus que son œuvre même. (Heinich, *op.cit.*: 232-234).

A la même époque qu'Heinich, Pierre Jourde s'insurge contre ce qu'il en vient même à appeler la « soumission de l'écrivain aux médias qui lui demandent de se prostituer. » (*apud* Kzino, 2002)²⁸². Il publie alors *La littérature sans estomac* (Jourde, 2002), dont le titre fait allusion, comme de bien entendu, à l'article de Julien Gracq. L'objectif de cet essai pamphlétaire de Jourde est celui de « réagir à certaines perversions du système éditorial » (Jourde, *op.cit.*: 9), en dénonçant les rouages qui s'enclenchent dans les coulisses du monde littéraire et en pointant le doigt à plusieurs maisons d'édition : « Gallimard, Grasset, Fayard, Stock, Flammarion sont trop occupés à monter des coups. » (Jourde, *op.cit.*: 13). Par ailleurs, il se penche avec attention sur l'analyse de texte et du style de plusieurs écrivains. La méthode employée par Pierre Jourde est simple : il s'emploie à aborder des œuvres de son temps dont il explique les points communs: elles sont contemporaines, publiées dans les années 1990 et

²⁸² Guy Konopnicki souligne cette situation en assurant que « les écrivains, eux, se couchent, mondianisent, espérant à leur tour bénéficier de la combine. » (Konopnicki, 2004: 125).

quel que soit le succès (...) [que les auteurs] aient connu, aucun d'entre eux ne peut tout à fait se ranger dans la littérature populaire, ou de grande consommation. (...) Tous (...) peuvent figurer au rayon 'littérature exigeante', ou 'littérature inventive', (...) publiée par des maisons prestigieuses. (...) Cette distinction entre littérature exigeante et littérature de grande consommation (...) ne constitue pas un jugement de valeur (on trouve de grandes œuvres dans la littérature populaire). (Jourde, *op.cit.* :10-11).

D'autre part, les écrivains présents dans l'analyse de Jourde sont différenciés par leur audience (Houellebecq étant, par exemple, le paradigme de l'écrivain à très large public), leur genre et leur style (celui de Houellebecq est caractérisé par un « réalisme sarcastique ou mélancolique » (Jourde, *op.cit.* : 10)). Les œuvres concernées dans ce livre sont alors divisées en deux groupes : « celles qui font l'objet d'une charge, celles auxquelles on rend hommage. » (Jourde, *op.cit.*: 9) et les textes littéraires regroupés selon trois types, caractérisés par leur style : « l'écriture blanche », i.e., minimaliste ; « l'écriture rouge », dénommée ainsi parce que complexe et « l'écriture écrite », replète de clichés, « discrète mais repérable » (Jourde, *op.cit.*: 32-33).

Il est vrai que les critiques de *La littérature sans estomac* pointent vers des écrivains – la plupart à gros tirages – accusés de s'octroyer d'une notoriété acquise par les médias pour se permettre d'écrire un peu n'importe quoi²⁸³ : « Ces écrivains sont parfaitement représentatifs du roman *light* contemporain. Se pencher d'un peu plus près sur leur prose de ces dernières années est instructif : on y repère les grands traits d'une esthétique du vide. » (Jourde, *op.cit.*: 157)²⁸⁴. Jourde cite, à ce propos, des exemples d'organes littéraires responsables de la « médiocrité de la production littéraire contemporaine », notamment *Le Monde des Livres* avec Josyane Savigneau²⁸⁵ et Philippe Sollers (Jourde, *op.cit.*: 39). Il décrit ainsi l'état des lieux du marché des biens symboliques où règne, aujourd'hui, la littérature de production commerciale, différente, comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre de notre thèse, de la littérature à production

²⁸³ Illustrons cette idée avec cette citation, à propos du roman *Cancer* de Mehdi Belhaj Kacem, publié en 1994 (Tristram): « Personne n'a pu lire ça. En revanche, ça s'est vendu. » (Jourde, *op.cit.*: 15).

²⁸⁴ Rajoutons ce commentaire de Pierre Jourde interviewé : « Pensée absente, style à pleurer, couverture médiatique garantie. Ils pensent que se mettre nus couvrira (...) leur absence radicale de propos. C'est encore la marchandise. (...) Il n'y a pas de relation nécessaire entre le succès et la qualité, ni dans un sens ni dans un autre. » (*apud* Kzino, 2002).

²⁸⁵ Josyane Savigneau a dirigé *Le Monde des Livres* de 1991 jusqu'à son éviction en 2005. Elle raconte ce parcours, sans esprit vindicatif, dans son livre *Point de côté* (Stock, 2008).

restreinte. Quant au phénomène de la médiatisation des écrivains, il engendre des cas de « peoplelisation » des auteurs : on achète « la star », plus que l'on la lit ; une situation qui amène le critique à souligner :

Les choix éditoriaux tendent à brouiller les pistes. Des ouvrages médiocres, simples produits d'opérations publicitaires, sont présentés par leurs éditeurs, de manière explicite ou implicite, comme de la 'vraie littérature'. (...) La demande de consommation culturelle se généralise. (...) On s'arrache le Goncourt, qu'on ne lit pas, ou qu'on offre. (...) Il n'est pas nécessaire que de tels textes soient lisibles, il faut simplement que les livres soient achetés. Le public n'a pas réellement besoin de lire le livre qu'il a acquis : il suffit (...) de parvenir à le convaincre qu'il est devenu détenteur d'une valeur symbolique, qui se nomme littérature. (Jourde, *op.cit.*: 11-12).

Par conséquent, la médiatisation des écrivains est vue par Pierre Jourde comme un phénomène néfaste, même s'il admet qu'il est légitime à un écrivain de chercher une visibilité²⁸⁶, de se faire connaître par le biais de la télévision, de la radio ou de la presse. A condition, précise Jourde, qu'il utilise les médias pour parler de son livre et non pour « alimenter le voyeurisme généralisé » (*apud* Kzino, 2002) en racontant des anecdotes de sa vie privée qui n'ont rien à voir avec le contenu de ses œuvres²⁸⁷ :

Il est légitime que l'écrivain cherche à se faire connaître, en passant par la télévision, la radio, les journaux. Simplement, en général, c'est le contraire qui se passe: le top model ou le journaliste, déjà célèbre, en profite pour accumuler un peu plus de valeur symbolique en faisant de l'écrivain. Il dispose à l'avance d'un capital de notoriété qui lui permettra de publier n'importe quoi. (...) Je veux bien qu'un écrivain utilise les media pour dire quelque chose de son œuvre. Au moins pour signaler qu'elle existe. Mais que l'œuvre devienne un prétexte pour parler de ses amours, de ses recettes de cuisine, de son goût pour le jardinage, c'est à dire pour alimenter le voyeurisme généralisé, je trouve cela répugnant. (...) L'utilisation publique que certains écrivains font de leur personne privée (...) n'a rien à voir avec le travail d'écrivain. (...) Ces révélations n'apportent rien à la personne, sinon des éléments de fétichisme et d'idolâtrie. (*Ibidem*).

²⁸⁶ Visibilité qui est « condition de la survie », selon Jourde (*apud* Kzino, 2002).

²⁸⁷ Ainsi, Jourde se récrie : « On analyse le montage des coups littéraires et la fabrication des prix, on présente tel ouvrage en parlant de son auteur ou du sujet du livre, mais qui parle du texte? (...) J'ai précisément écrit cet ouvrage [i.e. *La Littérature sans estomac*] parce que j'étais las qu'on ne cesse de parler autour des textes et non pas des textes. » (*apud* Kzino, 2002).

Le problème repose sur le tenant des opinions de l'écrivain dans les médias, comme le constate Sheila Minar sur RFI: « Les écrivains, on les sollicite à propos de tout et de n'importe quoi! » (*apud* Kesteloot, 2003: 140). Et nous sommes forcée d'être d'accord avec Lylian Kesteloot : « C'est si vrai: élections, conflit israélo-palestinien, antimondialisme, euro et Europe, cours de la bourse, et jusqu'au football et la coupe du monde! Et ils se croient obligés de répondre. Il est normal qu'on leur fasse dire des sottises. Ou des banalités, encore une fois. » (Kesteloot, 2003: 140)²⁸⁸. Ce qui est lamentable, comme le regrette Jourde, c'est que cette « marchandisation » de l'écrivain transforme la littérature en une « activité d'animation comme une autre, un simple auxiliaire du fétichisme de la célébrité. » (*apud* Kzino, 2002).

Du même essai de Jourde, nous retiendrons la référence aux stratégies qui tournent autour de ce phénomène de la médiatisation, notamment l'emploi abusif de l'image de l'écrivain et le tapage médiatique qui font que, pour connaître un écrivain, il suffit de l'avoir vu ou entendu, sans plus avoir besoin de le lire : « En littérature on vend aussi de l'image. (...) Peu importe, après tant de valeur ajoutée symbolique, qu'on le lise ou pas. » (Jourde, 2002: 15). Ces stratégies appartiennent, évidemment au monde du marketing et de la publicité, puisqu'elles illustrent la « vieille loi publicitaire : qu'importe ce qu'on en dit, pourvu qu'on en parle. Le bavardage autour du texte a plus d'importance que le texte. » (Jourde, *op.cit.*: 22). Jourde s'accorde avec Heinich : le succès de ces auteurs starisés ne peut être qu'éphémère:

Depuis quelques années, de tels faux événements se multiplient. (...) Le grand auteur découvert à l'occasion de ce genre de 'coup' ne tarde pas à replonger dans l'anonymat, victime (...) d'une surcharge de succès. (...) Il en va à présent de la littérature prétendue de qualité, honorée par le Goncourt, le Femina et *Le Monde des livres*, comme des starlettes de variétés qui disparaissent après une unique chansonnette à succès. (Jourde, *op.cit.*: 21).

²⁸⁸ Les écrivains ne sont pas dupes : Michel Houellebecq, par exemple, fait dire à son narrateur Daniell de *La Possibilité d'une île* : « Il est vrai que je pouvais raconter n'importe quoi, il y aurait toujours des médias pour recueillir mes propos ; mais de là à ce que les gens m'écoutent, et modifient leur point de vue, il y avait une marge : tout le monde s'était habitué à ce que les *personnalités* s'expriment dans les médias sur les sujets les plus variés, pour tenir des propos en général prévisibles, et plus personne n'y prêtait une réelle attention, en somme le système spectaculaire, contraint de produire un consensus écœurant, s'était depuis longtemps effondré sous le poids de sa propre insignifiance. » (Houellebecq, 2005 : 274).

Enfin, il nous semble important de prélever de *La Littérature sans estomac* les mécanismes et instances de consécration littéraire actuels, tels que les voit Pierre Jourde. Selon lui, un livre doit sa consécration (que nous dénomierions plutôt comme notoriété) s’il obéit à ces trois règles: être un roman, être réaliste et être vécu (c’est-à-dire être un récit autobiographique) (Jourde, *op.cit.*: 15-18). A défaut d’écoles littéraires ou de tendances idéologiques entre les écrivains actuels, il nous semble que ces trois règles²⁸⁹ sont observées par la plupart des auteurs contemporains, comme c’est le cas pour les auteurs de notre corpus, Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex; comme un effet de mode... Nous retiendrons cette observation lorsque nous analyserons leur œuvre, dans la seconde partie de notre thèse.

Nous pointerons encore une autre vision critique du phénomène de la médiatisation des écrivains, présentée par Fabrice Thumerel, dans son étude sociologique du champ littéraire du XXème siècle. Le critique s’est arrêté sur les instances de légitimation et de consécration actuelles pour observer que les médias y prennent de plus en plus de place. Rappelons que ce sociologue irradie des notions apportées par Pierre Bourdieu, comme nous le démontre ce passage :

Dans ses articles de 1966 et 1971, Pierre Bourdieu pose que les écrivains n'existent que par rapport à l'ensemble du champ, à savoir le système de relations différentielles entre les maisons d'édition, les revues, les groupes, les mouvements, les auteurs, les critiques, les lecteurs, etc. : affectés par la rhétorique et la topique du champ, et possédant une valeur relative en fonction du système normatif établi par les instances de légitimation (éditeurs, académies, critiques...), ils ne se caractérisent que par leurs *propriétés positionnelles* et leurs *poids fonctionnel*. Dans cette perspective, les caractéristiques thématiques et formelles de chaque œuvre (sujets traités, formes choisies, style...) sont interprétées comme une prise de position de son auteur au sein de l'espace littéraire. (...) Aux termes de 'créateur', 'écrivain' ou 'auteur', le sociologue préfère celui de *producteur, individu épistémique* (et non pas empirique, ce qui signifie que ne sont retenus que les traits distinctifs nécessaires à l'étude) dont la *production* obéit aux contraintes structurelles d'un état du champ particulier. C'est dire que l'acte créateur n'est pas tant singulier que collectif: on ne peut comprendre une œuvre qu'en examinant les interrelations entre l'auteur, l'éditeur, les critiques et le public. (Thumerel, 2002:32).

²⁸⁹ Règles qui rejoignent celles de l’autofiction.

C'est justement cette méthode que nous prétendons adopter pour analyser l'œuvre de notre corpus d'auteurs. Thumerel nous conseille, comme le fit Pierre Bourdieu d'ailleurs, d'étudier, en parallèle avec le texte, les indices objectifs de consécration littéraire, tels que l'appartenance à une académie, une revue ou une maison d'édition prestigieuse, l'éloge des pairs, les études critiques sur l'œuvre, les mentions dans des manuels d'histoire littéraire... (Thumerel, *op.cit.*: 52). A ces indices de consécration, viennent s'ajouter au XXème siècle d'autres instances, comme les prix littéraires, qui ont besoin, selon notre point de vue, de s'appuyer sur les médias afin de projeter leur objet de consécration. A cet égard, Thumerel confirme que les prix littéraires « exercent un fort impact sur les ventes, (...) ils créent, confortent ou simplement confirment un succès commercial. » (Thumerel, *op.cit.*: 159).

Enfin, Thumerel constate que les médias se sont transformés en de puissants agents de consécration d'un écrivain qui se soumet, s'il veut atteindre la célébrité, aux jeux de la mise en scène médiatique de sa figure. Ce qui engendre aussi des auteurs peu légitimes, note encore Thumerel, rejoignant l'idée de Pierre Jourde que nous avons abordée plus haut:

Les prises de position des écrivains contrastent suivant les perceptions intrinsèques du marché et de la situation économique des genres, le degré de dépendance économique au marché... De même, l'emprise du champ journalistique sur le champ littéraire, telle qu'elle se révèle à nous dans les derniers travaux de P. Bourdieu (*Sur la télévision*, les deux volumes des *Contre-feux* et 'Une révolution conservatrice dans l'édition'), ne s'exerce qu'au travers des normes allodoxiques que les journalistes-écrivains véhiculent dans des fictions lisibles destinées à être consommées rapidement, des articles critiques ou des panoramas qui pratiquent constamment l'amalgame des auteurs consacrés et des pseudo-intellectuels. (Thumerel, *op.cit.*: 40).

Un an après ces réflexions de Fabrice Thumerel apparaît dans les librairies un ouvrage controversé d'Olivier Boura, consacré au Prix Goncourt (Boura, 2003). Cette étude historique frappa notre attention dans la mesure où l'on y retrouve plusieurs réflexions relatives à la médiatisation des écrivains. En effet, l'auteur observe une mutation du phénomène depuis le temps de Malraux, où un écrivain apparaissait dans les médias avec engagement, pour des causes sociales, comme les conditions de vie des miséreux, au nom de la liberté et de la solidarité. Jean-Paul Sartre en est l'exemple paradigmatique.

Selon Boura, cette présence de l'écrivain dans les espaces médiatiques a souffert une profonde mutation vers la fin du XX^{ème} siècle. Aujourd'hui, les écrivains sont des produits publicitaires qui perdent de leur autorité intellectuelle et qui se soumettent aux engagements mercantilistes, tels que les participations sans densité à la télévision et sans poids sur l'opinion publique, les présences forcées aux salons du livre et les scoops médiatiques éphémères que sont les remises de prix littéraires. Voici ce que Boura observe, sur un ton plutôt railleur :

Lorsque Malraux et les fauves de la grande époque prenaient la parole devant les caméras, quelque chose demeurait (...). Aujourd'hui, (...) dans un chaos d'images qui s'entremêlent et se superposent à la folie, et s'annulent, ils apparaissent encore les écrivains, au détour d'un article ; sur les bandeaux rouges qui enserrent leurs livres ; à la télévision, furtivement. Mais ils peinent à s'imposer dans nos mémoires. (...) Les écrivains sont devenus modestes. (...) Jamais ils ne passent en *prime time*, mais très tard dans la nuit, à présent. (...) Tout à la fin des journaux télévisés, entre le foot et la météo. Quelquefois on les parque comme des veaux dans des stalles, au salon du Livre. (...) Une fois l'an, vers novembre, on saisit un couple de ces animaux à plumes, (...) désirant la lumière, peut-être. (...) Presque de force, sous les sunlights, les flashes, on les fait asseoir à la terrasse d'un café, le Goncourt, le Renaudot du moment. Qu'ils parlent, qu'on voie leur tête (...) ! Doivent bien ça au public, aux médias, qu'on va les rendre riches ! (...) Surtout il ne faut pas apparaître sûr de soi. (...) Pas demain la veille qu'il le lance, le prix Goncourt (...), l'appel aux nécessaires révoltes. À quoibonnite post-moderne, il préfère dire que rien ne sert à rien, que tout se vaut. (...) Et les messages, les idées, c'est d'un vulgaire, d'un vieux jeu ! On lui dirait, de toute manière, qu'enfoncé jusqu'au coup dans un système il est bien mal placé pour le dénoncer. Pour dénoncer quoi que ce soit... (Boura, 2003 : 141-142).

Quant à la figure médiatique de l'écrivain proprement dite, quelques assertions d'Olivier Boura sont probantes : elles mettent l'accent sur la mise en scène d'écrivains contemporains. La posture de ces « littérateurs » s'apparente à celle adoptée par les artistes du monde du spectacle, ou bien par les célébrités de la presse-people. Ce sont des écrivains qui cultivent leur figure médiatique, leur posture, leur image publique, comme Amélie Nothomb et sa tenue vestimentaire critiquée par Boura :

En haut comme en bas, c'est le culte de l'écrivain qui fonde la pérennité du système. (...) Le public veut des livres, mais plus encore des auteurs, qui soient des personnages, des figures. Comme il n'y

a plus de guerre en Espagne on se rabat sur les chapeaux d'Amélie Nothomb et sur la nudité de Beigbeder. Leur talent n'est pas en cause, mais qu'ils doivent apparaître. (Boura, *op.cit.*: 202-203).

Pour un écrivain, les stratagèmes médiatiques pour se montrer sont aujourd'hui nécessaires. La multitude de publications mensuelles actuelle implique que ceux qui veulent se détacher du tas et garantir une certaine pérennité de leur succès et de leur notoriété doivent employer tous les moyens afin d'attirer l'attention sur eux, comme figure, avant que la concentration du public se tourne vers leur livre. L'interview, la radio, la télé encouragent l'exhibitionnisme. Et le voyeurisme aussi. On en arrive facilement au *reality show*; l'auteur polarise l'attention sur sa personne, il devient plus intéressant que son œuvre, comme l'affirme Lylian Kesteloot (*sic*, Kesteloot, 2003: 140-141). D'ailleurs, comme le remarque Olivier Boura, « un livre aujourd'hui n'a plus le temps devant lui. S'il n'est pas remarqué tout de suite, il meurt. » (Boura, 2003: 278)²⁹⁰.

Les représentations et la promotion de l'image d'un écrivain dans les médias sont aussi abordées dans l'ouvrage collectif *Portraits de l'écrivain contemporain* (Louette et Roche (dir.), 2003). Pour tous les auteurs de ce recueil d'articles, la société contemporaine, où sévissent les effets pervers du star-système, est caractérisée par le médiatisme et la primauté du spectacle²⁹¹ : « Dans une société où le spectacle est omnivore, chacun de nous, au fond, aspire à l'image, voire au *droit au portrait*, ou du moins à ses dix minutes de célébrité, disait Andy Warhol, et tant mieux pour ceux qui prennent ce droit, ceux à qui leur plume permet de quitter le masque de l'anonymat. » (Louette et Roche, *op.cit.*: 6).

Pourtant, rappelons-le ici, le philosophe Bernard-Henri Lévy, paradigme de la notoriété médiatique, a aussi sa propre idée sur ce phénomène; il est très rare, selon lui, que la célébrité puisse être programmée d'avance: « ces histoires de célébrité sont bien plus compliquées, bien plus tissées de contingence et d'aléa, que ne le croit cette humanité post-warholienne où la passion de la reconnaissance atteint un tel pic d'hystérie que chacun veut

²⁹⁰ Le temps est une problématique contre laquelle doit se battre le livre, comme le remarque aussi Olivier Bardolle : « La société du spectacle n'a pas de temps à perdre avec les souvenirs, et les réminiscences de l'esprit, elle est bien trop absorbée à gagner du temps. Elle vit dans l'instant, alors il faut raconter l'instant (...) Les livres, aujourd'hui, sont comme les produits frais, ils se périment vite. » (Bardolle, 2004 :37).

²⁹¹ Selon la définition de Guy Debord, la « société du spectacle » – titre de son œuvre majeure publiée en 1967 – est un concept selon lequel « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. » (Debord, 1967 :4).

être une star et ne doute pas un instant, s'il met le paquet, d'y parvenir » (Houellebecq et Lévy, 2008 : 250).

Nous pensons, comme Jean-François Louette, qu'une nouvelle tâche est dévolue aux écrivains, qu'il leur est maintenant exigé de s'acquitter d'une nouvelle *performance*: la promotion de leur œuvre, créée de manière à correspondre aux attentes d'un public « déterminé » par les règles des médias. Cette promotion s'appuie surtout sur la présence de l'écrivain dans différents espaces médiatiques : « Je produis mon livre qui à son tour me produit, me propose, m'expose. Ecrire, ce ne serait plus faire sa bobine, ou la tisser, mais l'afficher. » (Louette et Roche (dir.), 2003: 5). Une situation synthétisée par le photographe Max Barboni dans son article « La fabrique de l'auteur » : « L'écrivain existe par l'écrit, il existe encore par l'image. » (Barboni, 2003: 258). L'emploi abusif de l'image de l'écrivain pour la promotion de son œuvre est aussi commenté par Barboni qui reconnaît l'importance de la reconnaissance visuelle pour la légitimation du statut de l'écrivain contemporain : « C'est peut-être cela la 'fabrique de l'écrivain', permettre à un auteur d'émerger. De se faire un nom et d'être reconnu. La photographie peut y contribuer, du moins elle fera connaître un visage à défaut d'un nom. » (*Ibidem*).

La condition actuelle de l'écrivain est, en fait, plutôt factieuse, puisqu'elle jette le doute sur les responsabilités de l'écrivain et celles de son livre, comme le désapprouve presque la romancière Nina Bouraoui : « Je trouve impudique d'être avec son livre. (...) Il y a un vrai risque à exposer le corps de l'écrivain avec le corps de son livre. Qui est l'objet de l'autre ? Qui domine ? Qui se soumet ? » (*apud* Garat, 2003: 27). Ce risque n'est autre que « la tentation narcissique, la confusion abusive des rôles, quand l'écrivain se fait bateleur de son livre. » (Garat, *op.cit.* :27). Voilà une nouvelle performance que l'on attend chez les auteurs contemporains : être bateleur, pour ne pas dire, métaphoriquement, batelier...

En outre, l'image qu'un écrivain laisse passer dans les médias ne peut être contradictoire du contenu de ses livres, elle ne peut être une antinomie de son œuvre ; il serait alors interdit aux auteurs de fabriquer de toutes pièces leur personnage médiatique²⁹². C'est l'opinion partagée par Frédérique Martin-Sherrer dans son article « Les portraits ramollis de Jean Tardieu par Pol Bury » :

²⁹² Propos que nous nous proposerons de délibérer plus loin, à propos de notre réflexion sur l'écrivain Michel Houellebecq, par exemple.

On a toujours demandé aux portraits d'être 'ressemblants' – de corps et âme, si l'on peut dire – avec, pour les portraits d'écrivains célèbres, cette variante: qu'ils soient représentatifs de l'homme et de l'œuvre, que le corps de l'écrivain soit saisi en tant que corps d'écriture. Tout portrait d'écrivain illustre est, d'une certaine façon, *allégorie*: l'image est parlante, et le public attend de celle-ci qu'elle parle 'juste'. (Martin-Sherrer, 2003: 135).

Dans le même recueil de textes critiques sur les portraits de l'écrivain actuel, nous pouvons trouver un bilan historique de la promotion médiatique et conséquente sacralisation de l'écrivain dans l'article d'Hervé Micolet, dédié à Jacques Réda. Le critique soutient que (nous reprenons la même citation):

Ronsard le premier fit représenter son portrait coiffé de lauriers en frontispice d'un de ses ouvrages. Les hommes de lettres furent pris d'un souci croissant d'image sur la scène glorieuse : *All stars*. Il n'y a pas si longtemps (...) la littérature n'existait pas, la condition d'auteur se tramait dans l'ombre, les livres ignoraient le circuit de la marchandise (...). Le *sacre de l'écrivain* manifeste un nouveau montage (...) par la grâce d'une formidable *ficelle*. Il y faut une icône, que soutient un nom propre. (Micolet, 2003: 145).

Nous retiendrons que le recueil de textes réunis par Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, supra cité, insiste sur le fait qu'être écrivain aujourd'hui est aussi prendre une posture envers les médias. Comme le conclut Jean-Louis Louette, « Sainte-Beuve a désormais l'âge des médias, qui donnent tort à Proust : le moi profond de l'écrivain s'abolirait au profit de son moi médiatique. » (Louette et Roche (dir), *op.cit.*: 6). Un témoignage symptomatique de Patrick Drevet, écrivain qui préfère ne pas être connu²⁹³, est assez éloquent de la situation vécue actuellement dans le monde des belles-lettres et des prises de position envers les médias qui s'imposent aux écrivains :

C'est dire combien je suis mal à l'aise dans une société de communication et d'exhibition où (...) il faut en passer par le bruit, les gestes, les mimiques, les grimaces, les grimages, les coups de coude et les fais-moi-l'échelle. Où le photographe et le cameraman tendent à s'insinuer jusque dans les replis de la vie la plus intime (...), alors que ce qu'ils traquent se trouve dans les livres. Où, en ce qui concerne les auteurs vedettes, les biographies, les albums, les potins de concierge, les racontars de

²⁹³ D'où le titre de son article « Paraître sans paraître » (Drevet, 2003: 37-46).

pisse-vinaigre (...) ont plus de lecteurs que leur œuvre. Il est clair que pour être reconnu dans ces conditions il n’est plus suffisant d’écrire. Il convient d’être doté de qualités tactiques et d’un sens de la prose qui rapprochent l’écrivain du comédien et de l’homme politique. Le portrait de l’écrivain est donné aujourd’hui avant ce qu’il écrit. (...) Il doit séduire par des qualités pittoresques. (...) Il est incité à travailler une apparence propre à le caractériser. (...) C’est l’écrivain cathodique²⁹⁴. (Drevet 2003: 39-40).

Une vision lucide des règles du champ littéraire contemporain qui relèguent au second plan la créativité littéraire, donnant la primauté à l’image médiatique (visuelle et auditive) de l’écrivain. Le phénomène de la médiatisation a pris une telle force qu’il en arrive à compromettre sérieusement l’art et la fonction de l’écrivain contemporain qui serait, tout simplement, ceux d’écrire... Apparaître sous les feux médiatiques serait devenu la forme de consécration – pour ne pas dire de légitimation – littéraire des écrivains contemporains, qu’importe le contenu de leur œuvre... Ainsi, selon Patrick Drevet,

On en arrive au point où les écrivains qui (...) sont les figures les plus emblématiques auprès du public n’y parviennent pas pour des raisons spécifiques à leur art mais parce qu’ils savent donner dans leur livre et dans ce qu’ils montrent de leur vie l’image romantique ou romanesque de l’écrivain. (...) À la limite, écrire devient accessoire (...). En proclamant la mort de l’écrivain, on n’a pas dégonflé son image, on lui a donné au contraire la possibilité de n’être plus qu’elle. (...) Dans une société où la communication est dominée par la représentation, le désir de se faire voir l’emporte sur le désir de dire. Être vu suffit à être. C’est devenu un courant de la modernité, une source de création littéraire, que de faire primer la posture de l’écrivain sur ce qu’il peut avoir à dire et que l’on appelait jadis l’inspiration. (Drevet, *op.cit.*: 40-41)²⁹⁵.

D’autre part, le critique Claude Burgelin appose quelques remarques en ce qui concerne le sujet de notre thèse, puisqu’elles portent sur l’image de l’écrivain en l’an 2000. Renforçant le fait que l’exposition médiatique des écrivains s’impose aujourd’hui, Burgelin s’affiche contre ce phénomène de la médiatisation qui a profondément altéré la

²⁹⁴ Cette adjectivation nous renvoie à la classification des intellectuels élaborée en 1987 par Eduard Brasey: « il existe ceux qui vont, qui courent ou qui refusent de se rendre à ‘Apostrophes’: l’absent: n’apparaît pas dans les médias ; le râleur: apparaît pour les critiquer ; le cathodique: se sert des médias avec modération, intelligemment et le clown: abuse des médias. » (Brasey, 1987 : 179-180, c’est nous qui soulignons).

²⁹⁵ Notons que « la mort de l’écrivain », présente dans cette citation, est une déviation de l’expression originale « La mort de l’auteur » qui provient des *Essais critiques* de Barthes, et de Foucault, au comble de la polémique structuraliste. Il s’agissait d’une opposition à l’histoire littéraire qui confondait *auteur* et *écrivain*, afin de centrer l’attention du critique sur le texte uniquement.

figure de l'écrivain, et qui menace de corrompre la lecture de l'œuvre ou d'effacer le texte proprement dit :

La légende de l'écrivain telle que les textes la content s'étoffe de l'image telle que la fabriquent les médias ou la publicité (multipliée, répétitive, envahissante). (...) La sacralisation ou en tout cas l'intensité de la présence à l'écran ou sur le papier glacé magnifiant la sacralisation ou l'intensité de la présence dans le texte. (...) Voici, désormais, le visage de l'auteur, son regard et sa voix flottant autour de ses textes, de sorte qu'en les lisant on songe à eux (...). Ainsi (...) se trouve aussi piétinée (...) la frontière séculaire qui sépare le mode de présence purement textuelle de l'auteur (donc *in absentia*) et ce mode de présence (et presque d'invasion) par le visage, la voix, le corps. (Burgelin, 2003: 51).

Voilà la raison pour laquelle, selon ce critique, l'histoire du champ littéraire a aujourd'hui pris un nouveau tournant, « on en arrive à ce moment historique un peu vertigineux », sentencie Claude Burgelin (Burgelin, *op.cit.* :52). Un moment qui se caractérise par le fait qu'alors que jusqu'ici la mort de l'auteur était préconisée, la figure médiatique de l'auteur a actuellement pris le dessus sur sa figure d'écrivain et sur ses textes proprement dits²⁹⁶. Subséquemment, une menace pèse sur l'autonomie du champ littéraire, dorénavant aux prises des forces prééminentes du champ journalistique et médiatique et des enjeux économiques:

Des écritures prises dans une autarcie narcissique de plus en plus impérieuse ne peuvent plus se contenter du miroir textuel. Il leur faut y ajouter (...) le miroir d'une image indéfiniment multipliée. Et créer toutes sortes de jeux d'interférence entre la mise en mots du personnage de l'auteur (...) et la représentation du visage et du corps de l'écrivain sur les écrans ou les pages du magazine. Alors que s'était affirmée (...) une autonomisation de plus en plus hautaine du champ et de la spécificité de l'écriture, s'impose (...) cette présence en sus, à côté, collée ou disjointe, d'une image de l'auteur. (...) Notre civilisation subit le règne de l'image et de son immédiateté, substituant le voir à l'imaginer, confondant le voir et le savoir. Prémices d'une plus ou moins douce barbarie sous le signe de la tyrannie d'une image vite enfermée dans sa monosémie ? Ou annonce de temps nouveaux toujours riches de l'éternel et ironique débat entre texte et image ? (Burgelin, *op.cit.* :52).

²⁹⁶ Rappelons la distinction barthésienne écrivain/écrivain, mais aussi qu'en termes de théorie littéraire, auteur et écrivain sont deux figures dissemblables. Néanmoins, avec l'exposition médiatique, le public tend à confondre les deux.

Le nouveau visage de l'écrivain prend d'ailleurs les contours d'un agent commercial, médiateur de vente de son livre, comme l'observe le critique Christian Doumet dans son article « De l'auteur représenté au frontispice de son livre » : « Le minois des auteurs est en effet vendeur; (...) ce morceau de chair offert à l'étal du livre (...) devient en réalité l'objet même de la transaction commerciale (...). D'attribut secondaire, il devient attribut principal, dont le texte ne serait au fond, par relégation, qu'une sorte d'épiphénomène. » (Doumet, 2003:16).

L'importance proéminente du médiatisme des écrivains fut d'ailleurs déjà désapprouvé par Maurice Blanchot, comme nous le résume Chantal Michel dans son article « Maurice Blanchot » : « Blanchot a toujours dissocié l'écrivain, celui qui produit l'œuvre, de l'individu particulier qui est aussi ce même écrivain. Il déplore la tendance des médias à pénétrer dans l'intimité des écrivains et à traquer les anecdotes biographiques. ²⁹⁷ » (Michel, 2003: 104). Nietzsche, de son côté, dans un fragment d'*Humain, trop humain*, déclinait la présence de l'image de l'auteur sur le frontispice de son livre et le fait que le nom de l'écrivain fait vendre son œuvre, réclamant qu'il diminuait la qualité seule du roman : « Dès que l'auteur se donne à connaître avec le titre, la quintessence se retrouve diluée par le lecteur dans l'élément personnel et même intime, et le but du livre manqué de ce fait. » (Nietzsche, 1878:156)²⁹⁸.

Pourtant, le médiatisme recherché par l'écrivain contemporain peut lui donner la possibilité d'accéder à une reconnaissance de son statut littéraire par la société et parfois même auprès de ses valables. Patrick Drevet parle même de « statue d'écrivain » (Drevet, 2003:39). Cette course après la gloire et la notoriété est justifiée par la nécessité humaine de tromper le caractère éphémère de l'existence par une démarcation de ses semblables, visant une panthéisation ou, dans le cas du champ littéraire, une sacralisation de la figure d'écrivain, tout comme l'explique Jean-François Louette :

L'image médiatique, qu'elle soit photographique, filmique, télévisuelle, réaliserait alors par de nouveaux moyens cet antique désir: doubler son corps charnel d'un autre corps, fantasmatique et

²⁹⁷ « Entre le créateur dont toutes les aventures se jouent au plus profond de son esprit et l'homme dévoré d'anecdotes se creuse un abîme infranchissable. L'auteur se fait avec ténacité irréductible à l'homme. » (Blanchot, 1937: 5).

²⁹⁸ Ce qui n'est pas sans rappeler le mot de Nietzsche « Je suis une chose, mon œuvre en est une autre » introduisant « Pourquoi j'écris d'aussi bons livres » dans son *Ecce Homo*, publié en 1908.

glorieux, un corps d'auteur qui soit mieux *garanti*, assuré d'un au-delà de l'éphémère, transfiguré par les rituels de la reconnaissance sociale. (Louette et Roche, 2003: 8).

En fait, ce désir de gloire est tout à fait légitime de l'individualité sociale, situation paradoxale vers laquelle s'est aussi dirigée la sphère littéraire : « Cette confusion de la personne avec l'image obéit, il est vrai, au principe qui fonde la vie sociale. (...) Du caractère collectif et anonyme à leurs débuts, toutes les formes d'expression artistique ont tendu vers l'affirmation et la sacralisation de l'individu créateur. (Drevet, 2003: 38).

En outre, il conviendrait de rappeler que si la reconnaissance d'un écrivain se fait grâce aux instruments médiatiques auxquels il fait appel, celle-ci n'est pourtant réalisable que par le concours du public-lecteur. En effet, selon la théorie de Christian Doumet²⁹⁹, le jeu du portrait de l'écrivain est, en fait, une course à la reconnaissance double, durant laquelle le lecteur identifie et l'auteur est reconnu : « au creuset commun de la condition banale, l'écrivain se reconnaît pourtant à ceci: *qu'il se reconnaît*, *qu'on le reconnaît*, qu'il participe à l'ordre des *puissances de reconnaissance*. » (Doumet, 2003: 20).

Un autre ouvrage collectif a aussi réclamé notre attention : il s'agit de *Le cadavre bouge encore* (Bottura et Rohe (dir), 2002) qui, comme l'indique le sous-titre « Précis de réanimation littéraire », réunit plusieurs types de textes (entretiens, fictions, critiques) qui appellent à une révolte contre ce qui se passe aujourd'hui dans le monde de la littérature que d'aucuns accusent d'être sans activité, sans vie. On y trouve un texte excellent : « Cette bonne réputation » de Bernard Quiriny (Quiriny, 2002 : 25-46), lequel parodie la médiatisation de la littérature.

Le titre fait, bien-sûr, allusion à l'essai *Cette mauvaise réputation*, dressé contre la critique – érudite ou non – par Guy Debord, où l'essayiste dénonçait le travail de déformation de ses œuvres et de publication de fausses informations sur sa vie. Pour cela, il présentait une série d'exemples des propos des médias de 1988 à 1992.

Par analogie, Bernard Quiriny invente une lettre d'un écrivain fictif à grand succès – Claude Leriche³⁰⁰ –, quelques jours avant son suicide. Il y raconte son parcours d'écrivain surmédiatisé, depuis le lancement de son premier roman accompagné de scandale, aux éloges de la presse littéraire. Dans un style mordant, ses passages télévisés sont décrits de

²⁹⁹ Cf. Doumet, 2003 : 17.

³⁰⁰ Le choix du patronyme n'est pas l'effet du hasard...

la sorte: « Je fus invité sur le plateau d'une émission culturelle animée par un ancien commentateur sportif, où j'eus à partager la vedette avec un Philippe Sollers intarissable et une jeune romancière de quatorze ans » (Quiriny, 2002: 33). Autre exemple plus parodique :

Je fus derechef invité à la télévision: un sympathique farceur aux cheveux sales³⁰¹ m'y pria de lire l'un des nombreux passages érotiques de *Baby-coke* à plat ventre sur une table de massage, cependant que quatre beautés callipyges simulaient une partie fine autour de moi; ceci fait, on m'y servit du champagne dans un escarpin avant de me fournir une épée en plastique fluorescent avec laquelle je dus livrer combat à l'animateur. Tout s'acheva plus tard avec guirlandes, musiques et confettis dans une ambiance de 14 juillet. (Quiriny, 2002: 40).

Lerich fait encore référence à son métier de critique ou de chroniqueur dans la presse. Mais il ne cesse aussi de dénigrer violemment la critique littéraire qui l'a toujours loué avec enthousiasme, malgré ses efforts pour « faire pire », comme lorsqu'il *commanda* deux romans à un jeune collégien. De même, la lettre étale les rouages derrière le circuit des livres³⁰² ou ce qu'il appelle la « putasserie littéraire » (Quiriny, 2002: 44): la prostitution de l'écrivain (« Je n'ai jamais fait *ce qu'il m'a plu* de faire : je n'ai fait que *plaire*, sans plus, me prostituant sans relâche sur tous les trottoirs littéraires de mon temps et y jetant (...) le genre d'immondices dont se régalaient, à mon franc dégoût, les désespérants éboueurs qui lui tiennent de critiques. » (Quiriny, 2002: 26)), les modes littéraires (comme écrire sur la chair (Quiriny, 2002: 34)), les *renvois d'ascenseur* et autres «copinages» (avec Pierre Assouline et Tahar Ben Jelloun, notamment (Quiriny, 2002: 41)) ou la corruption des instances de consécration, comme l'exemplifie le cas d'un Pierre-Marie Gésiers, lauréat du Prix Marcel Cerdan³⁰³ :

Caricature du cumulard tentaculaire, Gésiers partage son temps entre la direction éditoriale d'une maison d'importance, huit chaires critiques d'où il sert une soupe grumeleuse à ses poulains et amis, deux mandats dans les jurys de prix vendeurs (...) et, enfin, l'écriture au poids de romans auxquels le réseau entier de ses relations (...) s'accorde chaque fois à trouver du *génie*. (...) Gésiers conçoit la littérature comme une sorte de course perpétuelle à la quantité, persuadé que la valeur et l'estime

³⁰¹ Frédéric Beigbeder ?

³⁰² Les étapes de ce circuit sont d'ailleurs énoncées (Quiriny, 2002 : 27-28 et 41), sans oublier l'adaptation cinématographique d'un roman de Lerich.

³⁰³ Rappelons, pour l'anecdote que Marcel Cerdan fut le célèbre champion de boxe, compagnon d'Edith Piaf.

vont à proportion du nombre de volumes parus, de sièges occupés, de jurés achetés, d'entretiens accordés, de passages à la télévision et d'amitiés bien réfléchies (a-t-il seulement tort ?). (Quiriny, 2002 : 32).

Mais ce qui parle plus fort, c'est la satire rageuse dont sont victimes les critiques, souvent accusés d'illettrisme. Ainsi, une Jacqueline Mouchardet de *La Référence*³⁰⁴ est traitée de « chèvre chafouine [qui] règne en douairière sur l'insignifiant petit empire du journalisme littéraire, choisissant chaque mardi celui des écrivassiers contemporains qu'elle distinguera (...) en l'inondant de louanges du haut d'un trône qu'elle ne quitte de fait même pas pour pisser » (Quiriny, 2002: 27). Plus loin, Lerich s'exclame: « Blanbecq³⁰⁵ et ses semblables se font gloire de ne rien posséder de ce que l'on appelait hier encore les Humanités; n'avoir rien lu, se piquer d'illettrisme semblent être aujourd'hui l'une des plus sûres voies pour réussir en littérature. » (Quiriny, 2002: 40).

Fatigué de cet univers, Claude Lerich explique ainsi la raison de son pamphlet *Cette bonne réputation* qui chercha à rétablir la vérité mais qui n'atteint nullement son objectif: au contraire, la réception par la critique fut encore plus élogieuse. La lettre se termine par l'unique solution pour en finir, le suicide, même si, comme le personnage l'observa au début de sa missive, cela animera la gloire de l'écrivain. Une résolution qui rappelle la décision de Guy Debord qui s'est donné la mort, effectivement, en 1994.

Une autre vision critique du phénomène de la médiatisation de l'écrivain contemporain a aussi mérité notre attention. Il s'agit de l'essai incisif de Guy Konopnicki portant sur la « magouille » des prix littéraires (Konopnicki, 2004)³⁰⁶. Partant d'une observation inspectrice des rouages cachés des prix qui deviennent de plus en plus des machines commerciales, l'auteur témoigne aussi du phénomène qui nous intéresse.

L'accouplement des écrivains aux médias, même s'il n'est pas nouveau, a une intention tout à fait divergente de celle qui existait, par exemple, au temps des Intellectuels engagés, lesquels utilisaient les médias comme véhicules de transmission de leurs idéaux sociaux. Ecrire dans le *Figaro Littéraire*, magazine de droite, était différent de laisser son opinion dans *L'Express*, par exemple³⁰⁷. Aujourd'hui, le but recherché par les écrivains

³⁰⁴ Serait-ce Françoise Savigneau du *Monde des livres* ?

³⁰⁵ Blanbecq est le nom d'un critique fictif judicieusement choisi, tout comme celui de Mouchardet.

³⁰⁶ Nous avons déjà abordé cet essai dans notre chapitre dédié aux prix littéraires.

³⁰⁷ Cf. Konopnicki, 2004: 33.

médiatisés en est tout autre; il est de l'ordre plutôt commercial, puisqu'il s'agit de projeter la figure/vedette de l'écrivain. Les tendances partisans des organes de la presse se sont peu à peu diluées, ce qui permet au critique d'affirmer :

Le show littéraire réunit périodiquement les uns et les autres, chez Durand ou chez Giesbert. Avec une bonne tête, on peut faire de l'effet chez Ardisson ou chez Fogiel. Le public peut voir les écrivains, mais la presse écrite ne lui donne pas toujours les moyens de les situer. (Konopnicki, *op.cit.*: 34).

En fait, le changement d'attitude et de fonction de l'écrivain contemporain provoque aussi une frustration de son désir de liberté et d'indépendance littéraires. Les forces économiques agissent aujourd'hui comme un étau qui se resserre autour de la liberté créatrice. Le public serait-il devenu une clientèle qu'il s'agit de combler, par tous les moyens, notamment par la projection médiatique actuelle de l'auteur, doublée de son intention ? Ce qui conditionnerait, d'ailleurs, le propre choix de l'éditeur, de la part des écrivains: alors qu'avant, ceux-ci prenaient en compte les valeurs défendues par la maison qui irait les publier. Aujourd'hui, ce qui importe, c'est le facteur rentabilité :

Jusqu'aux années soixante-dix, il y avait du sens, sous le choix d'une maison d'édition. (...) [Aujourd'hui, le] choix d'une publication n'est décidément plus d'ordre littéraire. [II] porte sur le chiffre du tirage, et ce chiffre dépend des moyens dont on dispose pour propulser un livre. (Konopnicki, *op.cit.* : 120-121)³⁰⁸.

Le lecteur, lui-même, est une victime de la médiatisation qui façonne ses goûts littéraires et l'induit à acquérir le livre de cet écrivain dont on parle à la télévision, même s'il n'a pas l'intention de le lire. Il suit le mouvement, acheminé par les performances développées par l'écrivain à travers ses alliés que sont les instruments médiatiques :

Le véritable lecteur ne compte pas. Il est acquis, il achètera quoi qu'il advienne, et tant pis s'il ne se précipite pas sur les nouveautés, il assure le chiffre d'affaires du fonds, en *poché* ou en édition de

³⁰⁸ Hubert Nyssen partage cette opinion, comme il le prouve en écrivant «Si l'écrivain débutant lorgne d'abord du côté de la 'blanche' de Gallimard, c'est bien parce qu'il sait que cette couverture et ce nom lui vaudraient immédiate reconnaissance, et pressent que le sens même de son texte se trouverait magnifié par le renom de son éditeur. » (Nyssen, 1993: 30).

luxe. Tous les efforts de promotion, prix littéraires, classement permanent dans ‘les grilles’ des news-magazines, émissions de télévision et de radio, visent un autre public, plus sensible aux effets de mode, craignant de ne pas connaître non plus le livre, mais l'auteur, ou plutôt, le personnage dont on parle dans les dîners. (Konopnicki, *op.cit.* : 102).

Il existe, d'ailleurs, une étude récente qui tâche d'analyser les facteurs qui déterminent le choix d'achat d'un livre. Procédant par méthode expérimentale, l'investigation fut dirigée par Alain d'Astous, François Colbert et Imene Mbarek (Astous et al, 2006). Il est vrai qu'il s'agit d'une enquête effectuée auprès d'un public restreint, mais elle nous apporte un indice d'appréciation intéressant pour notre réflexion en cours.

Des interviews portant sur le choix d'un livre (auteurs fictifs avec biographie à l'appui) ont été effectuées à des étudiants franco-canadiens en marketing, près d'une librairie; d'autres furent menées auprès de managers de maisons d'édition (les directeurs de publication) du Canada, de la France et de la Tunisie, les questionnant sur l'hypothèse de lancement de la traduction de ces mêmes livres. Cinq variables furent analysées: la réputation de l'auteur, la réputation de l'éditeur, l'attractivité de la couverture, le degré de représentation du contenu sur la couverture et le genre du livre (roman ou livre technique).

Cette étude conclut que trois facteurs ont un impact significatif sur le choix d'un livre: la réputation de l'auteur, celle de l'éditeur et l'attractivité de la couverture³⁰⁹ (ce qui surprit les investigateurs, d'autant plus qu'il existe encore peu d'études à ce sujet). En outre, les résultats démontrèrent que le degré de représentation du contenu du livre sur la couverture n'a aucun impact et que la réputation de l'auteur a plus d'effet dans les livres techniques. Selon l'explication des chercheurs, les livres techniques étant plus chers, ils représentent alors plus de risques et demandent plus de temps à consacrer. La majorité des participants étaient des étudiants en business et les noms des auteurs étaient fictifs, donc inconnus. L'idée qu'un bon roman peut être écrit par un auteur inconnu, mais qu'un bon livre technique ne peut être écrit que par un auteur expérimenté a sans doute pris le dessus...

³⁰⁹ «This study has shown that people's interest in a new book can be influenced by at least three variables: the reputation of the author (...), the attractiveness of the book cover, and the reputation of the publisher. » (Astous et al, 2006: 145).

Des études antérieures soulignaient déjà trois atouts pour la vente d'un livre: l'auteur, la réputation de l'éditeur et la couverture du livre. Ainsi, Jan Kamphuis (Kamphuis, 1991) avait identifié treize attributs importants pour le choix d'un livre, dont la réputation de l'auteur, le thème, le style, l'apparence du livre et ses valeurs culturelles. De leur côté, Leemans et Stokmans (Leemans et Stokmans, 1992 : 25-50) avaient déjà noté ces facteurs: la réputation de l'auteur, l'expérience déjà acquise avec l'auteur et le contenu de l'œuvre (thème et genre).

Ces études nous permettent d'avancer que le nom de l'auteur d'un livre est si important qu'il équivaut au nom d'une marque qui fait vendre; il s'agit, dès lors, d'attirer l'attention des gens avant de les persuader à acheter. D'où l'importance de la couverture d'un livre, par exemple. Elle peut donner des informations importantes sur la qualité et le contenu de l'œuvre. Des informations directes (titre, illustration) et indirectes (couleurs, qualité du matériel de la couverture). De plus, nous retiendrons que la publicité et le bouche à oreille sont deux autres facteurs déterminants qui sont, d'ailleurs, visés par les médias.

Nous l'avons vu, contaminé par les enjeux économiques, le champ littéraire contemporain souffre de profondes mutations, tout comme la figure de l'écrivain. La fin du XXème siècle est une marque dans l'histoire littéraire : « Autant dire que notre belle république des lettres se suicide doucement, en se laissant annexer par des empires économiques. Un temps s'achève. L'écrivain, qui au long du XXème siècle, se croyait phare de la société, ne sera plus qu'un concepteur au service des marchands » (Konopnicki, 2004: 127). Force est alors de constater que la littérature actuelle doit se débattre contre les contraintes du champ économique, une situation que déplore, de manière sarcastique, Guy Konopnicki : « Un bouquin, c'est comme une culotte, c'est fait pour vendre. Il y a même des soldes. (...) Le règne de la marchandise s'impose après deux siècles et plus d'apothéose littéraire. »³¹⁰ (Konopnicki, *op.cit.* : 79, 85).

Conscient des nouvelles fonctions d'un écrivain, le même Konopnicki signale que « La situation d'écrivain est parfois difficile, certains en sont réduits à courir pour les bonifications d'étapes. Presque tous se déplacent pour vendre quelques livres, en gratifiant

³¹⁰ C'est nous qui soulignons. Jérôme Meizoz rejoint l'idée de Konopnicki en affirmant: « On achète tous Marc Lévy, Yasmina Reza ou Eric-Emmanuel Schmitt comme on achète tous la lessive X ou Y. Simplement parce que cette lessive est partout, en murailles de cartons, en images et en sons. » (Meizoz, 2008).

les acheteurs d'une dédicace, sous les palmiers de Nice ou les remparts de Saint-Malo. » (Konopnicki, *op. cit.* : 17). Cette stratégie de marketing qui place l'image de l'auteur au service de la promotion de son œuvre court le risque d'effacer totalement l'objectif de son écriture, être lu, si l'on suppose que le contenu de son livre est le dernier critère de choix pour l'éventuel lecteur/acheteur : « On regarde d'abord la marque [la maison d'édition, par exemple], puis l'auteur, le texte vient ensuite.³¹¹ (...) Même subversives, les idées sont des marchandises, surtout quand leur auteur est ce que l'on appelle **une bête de médias** » (Konopnicki, *op.cit.* :24, 51). Finies les écoles littéraires; terminés, les groupes avant-gardistes... Si le but est d'être champion de ventes, les écrivains se voient obligés d'être de plus en plus individualistes, coincés par les lois de la concurrence, plongés dans la jungle commerciale. Jérôme Meizoz notait, d'ailleurs, que le sujet écrivain est producteur ou agent, plutôt qu'auteur. (Meizoz, 2004 : 21). Voilà pourquoi Guy Konopnicki vilipende :

Les écrivains ont rarement été aussi solitaires. Les étiquettes collées aux uns et aux autres ne servent qu'à lancer des produits, en forçant au besoin un jury à reconnaître la nouveauté. Ainsi de l'autofiction. (...) Il s'agit seulement de soutenir les ventes d'une entreprise. Les écrivains, les critiques deviennent les représentants de commerce des éditeurs. (Konopnicki, 2004: 36-38).

Au pire, les écrivains de notre époque s'enlisent de plus en plus dans les marécages du vedettariat qui prédomine, ce « culte de la vedette » critiqué, déjà en 1968 par, ce qui peut paraître surprenant, un Bernard Pivot déplorant la substitution du « critique pur » par « le culte de la vedette que pratique assidûment la presse contemporaine. » (*apud* Brasey, 1987 : 88). La valeur de l'écrivain ne tient plus de ses talents d'écriture, mais plutôt de sa télégénie et de sa présence dans les médias. Ces agents feront de lui un auteur de best-sellers : plus je vends, plus je suis écrivain renommé; plus j'apparais, plus je suis un auteur reconnu ; ce que j'écris importe peu... La notoriété est maintenant pesée par le chiffre de ventes et c'est devenu une des nouvelles préoccupations de plusieurs écrivains: non pas savoir combien les ont lus, mais combien les ont achetés : « Combien a-t-on sorti de livres, après mon passage en télévision? (...) À 3 000, (...) on existe. 5 000, c'est presque un succès. Le bonheur est à 10 000 et au-delà. » (Konopnicki, 2004: 80,124).

³¹¹ Idée que reprendra Hubert Nyssen, en soutenant que « Le nom de l'éditeur, la sigle de la collection parlent au lecteur *avant* le texte lui-même. » (Nyssen, 1993: 31).

Ce qui nous amène à réfléchir sur les influences de cette médiatisation de l'écrivain sur sa création littéraire, puisqu'il nous semble, comme le partage Konopnicki, que « L'acte d'écrire n'existe pas. Il faut un livre associé à une image présentable à la télévision. (...) La liberté des écrivains est aliénée à des machines commerciales. » (Konopnicki, *op.cit.* : 111, 115)³¹². Question sur laquelle nous nous pencherons dans la seconde partie de notre thèse, dans une étude de cas centrée sur les trois auteurs de notre corpus.

La vérité est que de nouvelles performances – qui ne doivent rien à la littérature, pourtant – prennent le devant. Voilà pourquoi nous sommes d'accord avec Konopnicki, lorsqu'il insiste :

Ce qui importe, c'est la célébrité. Depuis longtemps, l'écrivain n'est plus reconnu pour son livre, mais pour ses passages à la télévision. (...) La valeur réside dans les capacités de vente de l'auteur ou du faux auteur. Un écrivain doit crever l'écran, même à contre-emploi. Tous les éditeurs vous citeront Patrick Modiano. Il bafouillait chez Bernard Pivot, il était terrorisé par la télévision, l'effet était extraordinaire. (Konopnicki, *op. cit.* : 107).

Un écrivain qui cherche aujourd'hui la célébrité, et, par la même occasion, la légitimation, doit être capable de démontrer de nouvelles compétences auprès de son public voyeur – qui n'est plus uniquement lecteur. Courant le risque d'être comparé à un proxénète, il démultiplie ses performances et sa présence dans le monde littéraire doit être accompagnée dans d'autres sphères audiovisuelles³¹³, la mondanité étant un atout majeur, à travers la fréquentation de célébrités qui pourront lui servir « d'ascenseurs ». Voilà pourquoi, à titre d'illustration, les plateaux « romans de la rentrée », comme les appelle Guy Konopnicki, sont convoités, tels que les émissions de Franz-Olivier Giesbert ou de Guillaume Durand, héritiers du Saint-Patron Bernard Pivot.

La promotion médiatique d'un livre, à travers la mise en scène de l'écrivain est bel et bien un phénomène observable et recensé du champ littéraire contemporain. Pour mieux l'analyser, nous avons prélevé plusieurs conclusions auxquelles est arrivé Hubert Nyssen dans son essai *Du texte au livre, les avatars du sens*. (Nyssen, 1993). Il s'agit d'une étude

³¹² Hubert Nyssen, de son côté, partageait la même opinion, puisque, pour lui, l'écrivain écrit en fonction de l'idée qu'il a de son lecteur (Nyssen, 1993: 14).

³¹³ Jérôme Meizoz affirme, à ce propos, que la « critique de presse », la « première commentatrice publique des œuvres » est devenue un outil de légitimation et que les « autres instances » (pédagogues ou journalistes) agissent comme « incitateurs indirects », « témoins » ou « détracteurs » (Meizoz, 2004 : 77, 92, 111).

sur tous les mécanismes qui opèrent sur le texte avant qu'il n'arrive aux mains du lecteur, tels que la promotion médiatique. Subséquemment, Nyssen fut amené à observer la fonction et l'influence du *paratexte*³¹⁴ et le rôle de l'*épitexte* (extérieur au livre, comme la publicité). Le critique est revenu à la notion de *paratexte* de Genette, soulignant le fait qu'il s'agit d'un discours retentissant et ronflant, voir même incommode et dérangeant, d'où l'idée de « bruit du paratexte » :

'Le livre est un morceau de silence dans les mains du lecteur', dit Pascal Quignard. (...) Mais les livres (...) sont envahis par le bruit du paratexte qui ignore notre besoin de solitude. Jaquettes, couvertures, journaux, télévision sans cesse nous rappellent à l'ordre, à ce qu'il convient que nous prenions et entendions d'un texte qui nous est venu dans les mains. La machine à promouvoir les livres n'arrête pas de ronronner quand elle cesse de rugir. Il y a bien des zones de véritable silence – mais c'est alors le silence de mort qui ensevelit les livres dont on ne parle pas, dont on ne parle plus. (Nyssen, 1993: 171)³¹⁵.

Entre le livre écrit par l'auteur et celui qui arrive au lecteur, il y a tout un mécanisme (les effets éditoriaux, les formes du livre-objet, les critiques, la médiatisation et la promotion du livre et de son auteur, etc.). Tous ces discours jouent un rôle essentiel dans la promotion du livre, d'autant que son contenu est rarement utilisé pour sa présentation et le marchandisage : « Le livre (...) doit (...) son existence (...) au talent de l'auteur, certes, au rôle de l'éditeur, cela va de soi, mais aussi aux discours, aux pratiques des promoteurs et à la réputation qu'on lui fait avant même d'en avoir tourné la première page. » (Nyssen, 1993: 89). La réussite d'un écrivain et de son livre, actuellement, ne tient plus uniquement à la valeur littéraire intrinsèque des deux, mais aussi à la combinaison de deux tactiques: la promotionnelle et la médiatique. Cela conditionne la dynamique éditoriale, ce qui revient à dire, comme Nyssen, que « le succès d'un livre n'est plus, aujourd'hui, simple affaire de talent. Il est aussi tributaire d'un couple inquiétant, celui que forment promotion et médiatisation. » (Nyssen, *op. cit.*: 120). On comprend mieux, alors, Rémy Rieffel, lorsqu'il

³¹⁴ Notion proposée par Gérard Genette qu'il définit comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (Genette, 1987 : 7).

³¹⁵ Situation regrettée par Christine Rome, qui appelle à la responsabilité de l'écrivain et à l'urgence de modifier cet état des lieux : « Il me semble que le poète, le romancier, le dramaturge, ont le devoir comme l'écrit Denis Wetterwald, de 'Retrouver une autre forme de silence pour faire taire le bavardage confus et babélien du monde...' et de créer une 'distance par rapport au pseudo réel que nous impose la société médiatique'. » (Rome, *s.d.*, in *Vendémiaire*, n°17).

constate qu' « il faut donc (...) obtenir un compte rendu dans un grand quotidien national ou un newsmagazine, une reprise dans la presse régionale, plusieurs participations à des émissions de radio et de télévision, celles-ci n'étant pas toujours exclusivement consacrées aux livres. » (Rieffel, 1993: 324-325).

Subséquentement, la définition d'un écrivain de grande notoriété, à la fin du XX^{ème} siècle, est tout à fait différente de celle des siècles antérieurs, puisque médiatisation et promotion y jouent de leur présence écrasante. A la lueur de cette mutation, Nyssen a avancé sa définition d'un auteur à succès, aujourd'hui assimilé à une star médiatique³¹⁶:

Pour un écrivain, vivre de sa plume (...), c'est toujours (...) la preuve d'une réussite. Si, de surcroît, il accumule les best-sellers, s'il se prête à la curiosité de photographes (...), s'il fréquente (...) les lieux à la mode (...), s'il écrit dans des revues (...), s'il est de toutes les grandes messes audiovisuelles, si sa voix porte sur les ondes, alors il incarne le type même de l'écrivain arrivé. (Nyssen, 1993: 134).

Il s'agit, en fait, d'une conception de la littérature qui reflète la réalité du monde éditorial actuel, lequel, selon Christine Rome,

pour des raisons d'idéologie capitaliste, s'est laissé vampiriser par le star-system; à la sacralisation de l'écrivain individu, traditionnelle en France, s'est rajoutée sa médiatisation incontournable: l'écrivain, objet de marketing, doit faire événement, être bien de sa personne, passer bien à la télé, savoir parler et être à l'aise sur un plateau, et surtout, pour être vendeur, se doit d'être 'tendance'. (Rome, *s.d.*, in *Vendémiaire*, n°17)³¹⁷.

Il s'agit, là encore, d'une évolution historique du marché littéraire, puisque, comme le remarque le même Nyssen, « les lecteurs commencent à juger les livres avant d'en avoir tourné les pages. » (Nyssen, 1993: 111). Ce qui devient dangereux, car les avis sont forcément faussés par les instruments promotionnels et médiatiques, par l'*épitexte*, c'est-à-dire par des discours extérieurs au livre qui le mettent en avant (ex: des commentaires sur divers supports médiatiques, des dossiers de presse, des affiches et des

³¹⁶ Pierre Jourde déplore, d'ailleurs, le fait que dans le marché actuel des biens symboliques, la littérature de production commerciale ayant la primauté, l'on achète « la star », plus que l'on l'a lit. (Jourde, 2002).

³¹⁷ La mode étant, actuellement, l'autofiction et le récit de soi.

annonces publicitaires³¹⁸). D'où le risque d'imposture quant à la qualité d'un opus ou de son auteur. Plus grave encore, plusieurs auteurs méritants pourront ne jamais atteindre au statut d'écrivain notoire parce que la machine éditoriale leur a refusé les tremplins médiatiques.

Par conséquent, le public contemporain ne serait plus en position de choisir librement ses lectures, son regard étant embué par les flashes médiatiques qui perturbent son sens d'objectivité³¹⁹. L'abasourdissement est tel qu'il est devenu difficile à un lecteur de dire qu'il s'est procuré une œuvre uniquement pour sa valeur littéraire, libéré des contraintes promotionnelles, du « tintamarre éditorial » et du « concert médiatique », comme le témoigne Hubert Nyssen : « Il faudrait au lecteur une attention sans cesse en éveil et une grande vigilance critique pour n'être pas conduit à juger les livres en fonction du concert qui les accompagne, concert dont lui (lecteur) a toutes raisons de penser que l'auteur est l'inspirateur ou le complice. » (Nyssen, 1993: 98). Rémy Rieffel ajoute qu'« on ne parle pas d'un lire uniquement pour son intérêt intrinsèque, pour ses qualités propres, mais pour le 'bruit' qu'il fait engendrer, la résonance médiatique qu'il peut provoquer. » (Rieffel, 2005: 327).

La médiatisation de l'écrivain a modifié son statut, donnant la primauté à sa notoriété, au détriment de son talent d'écriture. Et l'on court le risque aujourd'hui d'avoir sur la scène médiatique des « prétendus » auteurs dont les œuvres sont d'une pauvreté littéraire singulière, comme l'assure Nyssen :

Dans un monde où l'agitation médiatique favorise le commentaire plus que son objet, la notoriété plus que la connaissance, et la performance plus que la mesure, la mêlée est devenue indescriptible. La télévision n'a pas cessé de le démontrer : on peut n'être pas écrivain, et devenir un auteur à succès. (Nyssen, 1993: 24).

Quant à la participation de l'écrivain à sa promotion médiatique, il semble qu'elle soit consciente et active, puisque les médias sont devenus des alliés vitaux pour la projection de la littérature. Leur tourner le dos reviendrait à s'enfermer dans l'anonymat et refuser à son œuvre d'être connue du public contemporain : « il est désormais admis que

³¹⁸ Lire, à cet égard, Nyssen, 1993.

³¹⁹ Cf., à ce propos, ce *coup de gueule* de Guy Konopnicki : « Mais qui songe au plaisir du lecteur? On sacre, on salue, on brosse-à-reluire. Quitte à gêner l'auteur. » (Konopnicki, 2004 : 57).

l'auteur n'est plus en mesure d'imposer son livre ni le livre de s'imposer tout seul, et qu'il leur faut un secours sans lequel mieux vaut renoncer à cette espérance. » (Nyssen, *op.cit.* : 93). Les écrivains accepteraient la promotion éditoriale car ils savent que, sans elle, aujourd'hui, le livre « risquerait de passer à l'as » (Nyssen, *op.cit.* : 96), de passer inaperçu.

Selon Nyssen (Nyssen, *op.cit.*), la promotion éditoriale commence par la production d'épîtres dont les étapes sont le réglage, la toilette, la mise en forme, le commentaire³²⁰ et, le cas échéant, la traduction du texte. La machine éditoriale, lorsqu'il s'agit de publier un livre, suit la formule AIDA, sigle inventée par les des règles du marketing et qui signifie attirer l'Attention, susciter l'Intérêt, provoquer le Désir et pousser à l'Achat. Plusieurs pièces de ce jeu promotionnel sont mises en action, chacune détenant un rôle précis et stratégique.

C'est le cas, par exemple, de l'*éditeur*, dont le rôle, lié au réglage, est de participer à l'« accastillage », à la mise au point du texte et « d'aider l'écrivain à reconnaître (...) la quintessence de son propre texte, et d'en ajuster les formes aux ambitions »³²¹ (Nyssen, *op.cit.* : 37). Le correcteur, lui, maître dans la toilette du texte, supervise la perfection de l'écriture en supprimant les erreurs d'orthographe, de syntaxe, de ponctuation. De son côté, le responsable du *titrage*, faisant partie de la mise en forme du texte, s'attache au soin pris lorsqu'il s'agit de choisir comment poser le titre, le nom de l'auteur³²² et la marque de l'éditeur sur la couverture du livre, de manière à « accrocher » le lecteur. De même, une attention particulière est portée à la dédicace de l'auteur, à la division de l'ouvrage en parties et/ou chapitres, titrés ou non, et aux accessoires, comme les notes en bas de page, les annexes, l'information de la bibliographie de l'auteur et la quatrième de couverture, où, apparaissent, de plus en plus, des extraits de critiques prélevés dans la presse spécialisée ou non. Enfin, une autre forme de présentation mercaticienne³²³ d'un livre est la bande de

³²⁰ Ces commentaires apportés au texte peuvent être préliminaires (les avertissements, les avant-propos, les préfaces, les épigraphes, etc.) ou post-liminaires (postfaces, conclusions, lectures, après-dire, etc.).

³²¹ Hubert Nyssen explique aussi cette fonction de la manière suivante : « La fonction d'*éditeur* (...) commence par le réglage. Il s'agit alors de mettre le manuscrit au point pour sa publication et de révéler à l'auteur quelles retouches sont nécessaires qui donneront au texte sa plus haute résonance. » (Nyssen, 1993: 35).

³²² Ajoutons aussi une illustration à laquelle se substitue, de plus en plus, une photographie travaillée de l'auteur.

³²³ *Mercaticienne* (de *mercatique*) est un terme de l'économie qui désigne l'étude des besoins du consommateur et des actions en vue de l'adaptation de la production et de la commercialisation d'un objet (bien ou service).

lancement qui attire l'attention sur la notoriété de l'auteur (soit par le nombre d'exemplaires vendus ou de rééditions, soit par la mention d'un prix littéraire attribué)³²⁴.

Dès lors, l'écrivain n'est pas le seul à contribuer pour la promotion de son œuvre, par sa présence et sa prestation médiatique : l'objet-livre est aussi un agent médiateur de son contenu : « le premier média du livre est le livre lui-même » (Nyssen, *op. cit.* : 71). Hubert Nyssen cite d'ailleurs Furetière dans *Le Roman bourgeois*, édité en 1666: « un beau texte est le vrai proxénète du livre. »³²⁵. Il oublie, cependant, qu'avant d'arriver à cet objet, le lecteur y est acheminé par les performances développées par l'écrivain à travers ses alliés que sont la presse, la télévision, la radio ou l'Internet. Le premier médium du livre, son promoteur principal et capital, est, par conséquent, son auteur. Qui plus est, certaines couvertures de livres sont de plus en plus souvent affichées d'une photographie travaillée de l'écrivain, laquelle apparaissait, parfois, de manière subtile et discrète, sur la quatrième de couverture.

Une fois que le livre est enfin mis sous presse, bien avant sa commercialisation, la sphère médiatique est déjà au rendez-vous, puisque la dédicace d'exemplaire – qui est différente de la dédicace d'œuvre – accompagne l'offre du livre à la presse, un « véritable rituel social » (Nyssen, *op.cit.* : 102). N'oublions pas, non plus, que les critiques reçoivent maintenant le « vient de paraître ». De plus, à la parution d'un ouvrage de grande diffusion, 10% du premier tirage serait envoyé à la presse, « comme si cette distribution massive (...) constituait un impôt médiatique (...), comme si elle était propitiatoire, comme si par cette seule procédure on pouvait amorcer le bouche à oreille. » (Nyssen, *op.cit.* : 104).

A cette coutume qu'est la dédicace d'exemplaires offerts aux agents médiatiques (lesquels fonctionneront, comme l'éditeur et l'écrivain l'espèrent, comme des agents promoteurs du livre auprès du public), vient s'ajouter la dédicace promotionnelle, que d'aucuns appellent, plus vulgairement, séance d'autographes de l'auteur. C'est une étape marquée par le fait que le rôle principal est détenu par l'écrivain lui-même, qui doit travailler sa théâtralisation, sa mise en scène, puisque ce genre d'évènement est amplifié

³²⁴ La qualité de l'édition joue aussi, il est vrai, un rôle important dans le choix du lecteur/acheteur, même si le prix des éditions de *poche*, par exemple, semble porter concurrence : « Le livre invite mieux à la lecture si, outre la séduction qu'il exerce par ce que l'on voit au premier coup d'œil (et par ce que l'on en sait déjà pour l'avoir entendu quelque part), son aspect promet plaisir à le tripoter. » (Nyssen, *op.cit.* : 79).

³²⁵ Rappelons qu'il s'agit, évidemment d'Antoine Furetière, auteur du célèbre dictionnaire universel de la fin du XVII^{ème} siècle et que son expression fut aussi utilisée par Genette. Si Nyssen recourt à Furetière, c'est

par les médias... C'est ici aussi que l'écrivain redevient le principal agent promoteur de son livre, apparaissant sur les diverses scènes médiatiques afin d'accomplir non seulement son rôle d'exégète, en parlant de son livre, mais aussi de mettre à profit son talent de charme et séduction du public :

Et le voici qui, dans la foulée, est poussé à l'avant-scène pour répondre à des interviewers, participer à des émissions de radio et de télévision, prendre part à des colloques, débats et autres forums. Les meilleurs savent que tel n'est pas leur métier (...) Mais presque tous, comme on dit, montent au créneau à l'instigation de leur éditeur. Et y prennent goût. (Nyssen, *op.cit.* : 104).

Tout porte à croire que le grand public prête plus attention à la télégénie de l'écrivain, à son image de marque et à ses révélations de press-people, lesquelles n'ont rien à voir avec la littérature. Comme le résume Rémy Rieffel, « l'objectif (...) est de faire entrer le téléspectateur en contact, non pas tant avec une œuvre, avec l'expression d'une pensée ou avec celle d'une expérience littéraire, qu'avec un auteur, de mettre en valeur sa personne bien plus que ses écrits. » (Rieffel, 2005 : 332).

Inséré dans une société médiatisée comme la nôtre – ou médiatico-publicitaire comme l'appelle Olivier Donnat³²⁶ (Donnat, 1994) –, le discours littéraire pourrait-il être tout autre ? En témoigne cette sombre conclusion d'Hubert Nyssen :

Aujourd'hui, l'image l'emporte (...) de loin sur le mot. C'est elle, avec son cortège de gestes, de mimiques, voire d'éclats – elle et non plus les mots ! –, qui est constitutive de la figure de l'auteur. La pipe de Georges Simenon, la barbe d'Alexandre Soljenitsyne, ont peu à peu remplacé la verdure de langage de Flaubert, l'alacrité d'André Gide. (...) C'est la figure qui désormais habilite l'œuvre. Dans les parages du texte, les mots ont perdu une part de leur pouvoir. Le masque l'emporte sur la plume. (Nyssen, 1993: 106).

aussi pour démontrer que le phénomène n'est pas nouveau, puisqu'il était déjà commenté par un érudit voilà trois siècles.

³²⁶ Il observe la montée en puissance, depuis 1980, de l'« économie médiatico-publicitaire » accompagnée d'un renouvellement des voies de consécration. Une des preuves de l'irruption du modèle médiatico-publicitaire dans la sphère littéraire est, comme le souligne Rémy Rieffel, « l'essor du palmarès et des listes de best-sellers comme principe de reconnaissance. » (Rieffel, 2005 : 329). Par ailleurs, nous trouvons pertinente la lecture d'Olivier Donnat du fonctionnement de la sphère culturelle : jadis, les principes esthétiques (valeur de création) s'affrontaient aux principes économiques (valeur de marché); aujourd'hui, il existe une double opposition : axe esthétique vs axe économique (où la recherche de la rentabilité et du divertissement lui donnent plus de force) et axe éducatif vs axe ludique. (Cf. Donnat, 1988).

Le « concert médiatique »³²⁷ accompagne la littérature. Les écrivains, s'ils ne détiennent pas la baguette du chef d'orchestre, souhaitent, du moins, être le premier violon de cet orchestre audiovisuel, même si d'aucuns ne l'avouent pas publiquement. D'où la vérité, encore une fois, de cette remarque de Nyssen :

On ne peut plus contester (...) que les écrivains (...), non seulement acceptent aujourd'hui d'être leur propre exégète, mais s'offusquent quand ils n'en sont pas sollicités. Ils savent que, désormais, l'existence de leurs livres en dépend. Ils ont admis (...) qu'il ne suffit plus d'écrire avec talent (...), il faut encore être là. Jamais on n'a autant (...) jugé l'œuvre à son homme, à son aspect. (Nyssen, *op.cit.* : 105).

Situation qui nous donne alors le droit de nous questionner, tout comme le fit Edouard Brasey voilà déjà plus de vingt ans : « est-il logique de juger davantage les écrivains sur leur télégenie que sur leurs œuvres? » (Brasey, 1987: 193).

Ouvrons ici une parenthèse: notons tout de même que la reconnaissance médiatique n'implique pas forcément un discrédit auprès des pairs. En effet, comme le souligne Rémy Rieffel :

Nombre de créateurs lorgnent aujourd'hui avec envie sur le succès de leurs confrères et ont compris qu'il est devenu très risqué de s'affranchir totalement de cette logique promotionnelle sous peine de souffrir d'un fort ostracisme. (...) L'idéal étant d'accumuler le maximum de capital médiatique sans perdre la considération de son milieu d'origine, d'obtenir simultanément une ample visibilité et une forte légitimité. (Rieffel, 2005 : 321-322)

Les médias ont acquis un pouvoir de consécration littéraire que plusieurs situations, certaines assez cocasses, sont déjà venues prouver. C'est le cas, par exemple, d'une expérience menée par le journaliste Guillaume P. Jacquet, alias Étienne de Montety, directeur du *Figaro Littéraire* depuis 2006. En 1992, voulant prouver que Marguerite Duras était un auteur surfait, il recopia son roman *L'Après-midi de M. Andesmas* en ne changeant que les noms des personnages et le titre. Il envoya le texte à Gallimard, POL et Les Editions de Minuit, les trois principaux éditeurs de Duras. Les Éditions de Minuit lui ont donné comme réponse que « [son] manuscrit ne peut malheureusement pas entrer dans

³²⁷ Cf. Nyssen, 1993 : 98.

le cadre de [leurs] publications »; Gallimard que « le verdict n'est pas favorable »; POL que « [le] livre ne correspond pas à ce qu' [ils] cherchent pour leurs collections»³²⁸ .

³²⁸ Le fac-similé des lettres de refus fut publié dans le *Figaro littéraire* sous le titre « Marguerite Duras refusée par ses propres éditeurs », par Renaud Matignon, *Le Figaro*, 14 septembre 1992.

CONCLUSION

Nous avons cherché, jusqu'ici, à analyser la médiatisation des écrivains, un phénomène contemporain dont nous avons situé les prémisses aux alentours des années 1960-1970, à la lueur des hypothèses soutenues par plusieurs travaux, recherches et études auxquels nous avons fait référence et dont nous rappellerons ici quelques auteurs: Anna Boschetti (Boschetti, 1986), Régis Debray (Debray, 1992), Philippe Lane et Marie-Gabrielle Slama (Lane et Slama, 1998), Jean-Yves Mollier (Mollier, 2000) et Sophie de Closets (Closets, 2004). Ce n'est donc pas un hasard si ces décennies ont assisté à la découverte de la toute-puissance des mass média, ce qui orienta toute la sociologie de la communication sociale (qui dès lors annexa la sociologie de la lecture) vers les effets pervers des industries culturelles sur la production littéraire³²⁹.

Il s'agit d'un nouveau contexte historique du champ littéraire, lequel se doit d'adapter ses règles et ses enjeux. La mise en contexte et la prise en compte de ces contraintes, auxquelles sont soumis les écrivains, sont essentielles afin de mieux comprendre les conditions de production du discours littéraire de notre époque. Dans cette seconde moitié de la première partie de notre thèse, nous avons identifié diverses instances et différentes formes de médiatisation qui incident sur le champ littéraire, lesquelles le contextualisent et conditionnent depuis la moitié du XX^{ème} siècle. Nous avons vu que plusieurs critiques y voient une mutation historique du champ, notamment en ce qui concerne son autonomie. Alors que la fin du siècle dernier se caractérisait par le désir de liberté et d'indépendance littéraires, le XXI^{ème} siècle est en butte à la frustration de ce désir, notamment à cause de la surmédiatisation. En effet, nous avons pu observer que la question de la liberté créatrice des écrivains est digne d'être soulevée avec ce type de contexte médiatique, où le lectorat s'est transformé en public-voyeur, devenant, par là-même, une clientèle avec de nouvelles exigences. De fait, le statut culturel et social de l'écrivain a bien changé en l'espace de quelques décennies, comme l'observe Dominique Viart :

Bien sûr, les situations sont disparates et inégales. Quelques écrivains discrets de nature, comme J.M.G. Le Clézio ou P. Modiano, sont constamment soutenus par les médias et plaisent manifestement à un large public. D'autres s'affichent sur tous les supports disponibles – télévisions, radios, quotidiens, revues... – et donnent volontiers leur point de vue sur tout ce qui bouge, ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils soient vraiment lus ni qu'ils fassent autorité. Certains, demeurés dans l'ombre durant toute leur existence, n'en jouissent pas moins d'une image capitale (Blanchot, Gracq, Des Forêts...) même si le 'grand public' les méconnaît. Les réseaux de diffusion des livres de tous ces écrivains ne sont manifestement pas les mêmes. Entre un François Bon qui œuvre à 'la base' par les ateliers d'écriture et un Philippe Sollers qui règne dans les médias, quel rapport ? (...) En revanche, s'il n'est plus l'homme des grandes messes, l'écrivain devient de plus en plus celui des proximités. Les lectures se multiplient dans les librairies, les médiathèques, les bibliothèques. Les 'marchés', les 'salons' ou 'foires' ou 'fêtes' du livre sont de plus en plus nombreux qui mettent l'écrivain en présence de son public immédiat, sans intermédiaire journalistique ni critique. Plusieurs participent à des 'résidences' en région qui leur demandent de rencontrer leurs lecteurs ou animent des stages d'écriture souvent avec des publics inattendus et pas forcément 'pré-disposés' à l'écriture. S'il est aujourd'hui un 'statut' de l'écrivain, c'est sans doute ce statut officieux, tout fait de proximité, d'échange et de dialogues, et non plus celui que confère une parole autorisée et prestigieuse. Cela du reste est signe des temps. (Viart, 2008).

Résumons-nous. Plusieurs témoignages recueillis jusqu'à ce point de notre étude ont prouvé que la médiatisation est un phénomène ancré dans le paysage actuel de la littérature. Nous avons fait référence à plusieurs critiques qui viennent appuyer ce constat, comme Xavier Darcos, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala ou Régis Debray qui parle d'une « starisation de l'écrivain » (Debray, 1991 : 286). Nous avons aussi retenu que plusieurs travaux de Pierre Bourdieu soulignent l'emprise des médias sur la littérature, tout comme le font les recherches de Philippe Lane et Marie-Gabrielle Slama (Lane et Slama, 1998) ou les études réunies par Einfalt et Jurt (2002).

Le cycle des médias ayant débuté, selon Régis Debray (Debray, 1979), en l'an 1968, la littérature est entrée, elle aussi, dans l'ère médiatique, ce qui implique de nouvelles stratégies de visibilité et un changement de visage du champ littéraire. Nous l'avons vu, cette mutation fut amorcée par plusieurs facteurs historiques. Dès la fin du XIX^{ème} siècle, le champ littéraire a une visée économique et il est soumis aux règles de la commercialisation. Avec la démocratisation de l'espace littéraire, le lectorat se modifie. Tout est en place pour que le monde des lettres s'industrialise. En effet, comme l'a

³²⁹ Cf. Grivel, 1973.

répertorié Jean-Yves Mollier (Mollier, 2000), les années 1850-1860 ont assisté à l'industrialisation du système éditorial. Le XIX^{ème} siècle est, par conséquent, l'époque où surgit l'apport commercial dans la sphère littéraire. La première moitié du XX^{ème} siècle est marquée par l'industrialisation culturelle (Adorno et Horkheimer, 1983), puis par l'arrivée de nouvelles technologies audiovisuelles (Barbier, 2006). Depuis les années 1980, nous vivons dans une société en ligne, grâce à l'émergence des TIC. Le XX^{ème} siècle appartient bien au cycle des médias.

En ce qui concerne plus particulièrement la sphère littéraire, nous avons pu remarquer qu'à la mi-chemin du XX^{ème} siècle, sont apparues plusieurs instances qui vont aider à la médiatisation des auteurs, faisant surgir ce que nous appellerons les circuits de promotion littéraire : première émission de *Lectures pour tous* (1953), premier livre de poche de Hachette (1953) ou premier numéro de *Lire* (1975). La démocratisation de l'enseignement de l'époque engendre plus de lecteurs, plus de tirages et elle implique, subséquemment, de nouvelles stratégies de vente. D'où la création de la Fnac (1974) ou, plus tard, de Virgin (1989) et l'incursion de plus en plus importante de la publicité et du marketing littéraires, liés aux médias, avec Grasset, Gallimard ou Albin Michel. Pierre Assouline a d'ailleurs fixé l'année 1953 comme la date de l'introduction du marketing dans l'édition, du « matraquage publicitaire » (Assouline, 1984: 469). Ajoutons encore l'apport des émissions littéraires télévisées sur lesquelles nous nous sommes arrêtée, comme *Lecture pour tous* (1950-1960) ou *Apostrophes* (années 1970-1980) avec la figure marquante de Bernard Pivot. Au même moment, de façon logique, apparaissent les listes de best-sellers.

D'autre part, nous avons vu que la naissance de l'image publique de l'écrivain remonte au XVIII^{ème} siècle, où la biographie d'un auteur et sa vie sociale commencent à prendre de l'importance. Position et posture de l'écrivain sont des notions qui prennent forme. Rappelons, tout de même, que nous avons observé une grande évolution de la question de la médiatisation de l'écrivain. Alors qu'il s'agissait, pour l'écrivain du passé, d'une technique de regroupement avec ses pairs, c'est aujourd'hui une technique de démarcation. Par ailleurs, elle s'est tournée vers un individualisme qui contraste avec la médiatisation du temps de Malraux, laquelle avait pour but la défense de causes sociales.

Les médias sont les nouveaux médiateurs du livre, ce qui implique un changement de la posture et de la stature de l'écrivain, dont le « métier » n'est plus le même. Il

implique, aujourd'hui, une nouvelle performance : être médiatique, télégénique. Être le promoteur médiatique de sa figure d'écrivain et de son œuvre. Dans les années 1970, Robert Laffont mettait déjà l'accent sur la personnalité de l'auteur et son aisance d'élocution. Le nouvel enjeu de l'écrivain est celui de paraître et se faire (re)connaître et non plus de simplement publier.

Cette « obligation » récente est le reflet de notre monde médiatisé et de notre société du spectacle, où l'image et la célébrité sont primordiales. Les marchandises ne sont plus les médiateurs des relations humaines; ce sont les images, le spectacle étant devenu la forme la plus développée des relations sociales. D'où cette supervalorisation de l'apparence dans le monde contemporain. Par ailleurs, comme nous l'avons fait remarquer, il s'agit de ne pas oublier les forces économiques qui existent derrière la médiatisation. Par conséquent, on assiste aujourd'hui à un nouveau phénomène : la célébrité médiatique de l'écrivain qui s'éloigne de la posture d'engagement de jadis.

Nous avons démontré que les médias sont des vecteurs de renommée culturelle ou littéraire et qu'ils s'associent à l'auteur en tant qu'agents de promotion du livre. Ensemble, ils mettent en place plusieurs stratagèmes savamment analysés par Anna Boschetti (Boschetti, 1986), comme, exemple entre tant d'autres, l'incursion stratégique de la photographie de l'auteur sur la couverture de son livre. Néanmoins, nous avons pu voir que la médiatisation est parfois très mal vécue par les écrivains : ils se voient mis à nu et victimes du voyeurisme du lectorat. Tout de même, leur degré de participation à leur promotion médiatique est, dans la grande majorité des cas, réfléchi, intentionnel et actif puisque les écrivains sont conscients qu'elle est nécessaire afin de ne pas passer inaperçus. Une promotion qui applique, selon Hubert Nyssen, la formule AIDA (sigle provenant des règles de marketing : attirer l'Attention, susciter l'Intérêt, provoquer le Désir, pousser à l'Achat).

Le premier médium du livre n'est plus le livre lui-même, mais bien son auteur. Comme l'a souligné Jean-Marie Bouvaist (Bouvaist, 1991), la seconde moitié du XX^{ème} siècle affiche un nouveau visage des stratégies commerciales du monde littéraire, lequel s'attache à la médiatisation. D'où l'importance du service de presse et la nécessité de contacts avec les médias qui ne sont pas nécessairement dédiés à la littérature. Par voie de conséquence, une nouvelle technique éditoriale s'est installée, le média-planning, à

laquelle sont venus s'ajouter les investissements dans la publicité ou des actions du gouvernement.

Nous avons alors cherché à élaborer une liste des instances de médiatisation qui font aujourd'hui partie du champ littéraire, et que nous concevons comme une configuration médiatique, selon l'expression de Rémy Rieffel (Rieffel, 2005). Partant de la définition de médias, il nous est facile de constater que les instances de médiatisation littéraire dépassent le trio presse-radio-télévision. Nous avons prouvé que l'on peut y additionner le monde éditorial³³⁰, les prix littéraires, la critique littéraire, l'enseignement, l'Internet, le cinéma ou d'autres tels que la publicité, les foires et les salons du livre, les clubs du livre. Tous subissent, notons-le encore, le conditionnement des médias.

De fait, nous avons pu souligner que la médiatisation d'un auteur peut aussi agir comme une force castratrice de sa créativité et de son autonomie littéraires. En outre, plusieurs voix se sont levées contre le phénomène, Julien Gracq étant, à nos yeux, la figure de proue des contestataires. Nous avons vu que, dans son article «La littérature à l'estomac» (Gracq, 1961), l'écrivain se plaignait déjà d'une littérature industrielle, destinée à être mâchée par un public domestiqué par les médias. Voilà pourquoi il lui était légitime de parler d'une « mise en place », de « situation » et d'« audience » de l'écrivain, de la « circulation fiduciaire des 'valeurs littéraires' » (Gracq, 1961 : 27, 46), de « bruit de fond », de zones du « spectre infra-littéraire » et de la représentation, de la part de l'écrivain, d'une « surface » (Gracq, 1961 : 43, 47). Des notions que nous retiendrons pour l'analyse de notre corpus d'auteurs.

Nous pensons, comme Julien Gracq, qu'aujourd'hui, la valeur d'un écrivain tient aussi de son médiatisme. Il est parfois plus connu (i.e. vu et entendu par le biais des rebonds de la bulle médiatique) que lu. Ce qui peut encourir un risque : le contact entre le lecteur et le livre n'est plus immédiat. Qui plus est dans un monde unifié, le *Global village* de Mc Luhan³³¹, relié par un réseau virtuel ou cyber-espace qui véhicule l'information.

³³⁰Selon Françoise Benhamou (Benhamou, 2002), la recherche de notoriété conduit à laisser toutes sortes de traces (photographies, interviews, etc.) qui peut accroître ses chances de rester célèbre après sa mort (la « durabilité *post mortem* »). Un nombre important d'œuvres, clairement identifiables, est un gage de pérennité mais la notoriété dépend autant de l'homme que l'on admire que de ses admirateurs et de l'appropriation qu'ils se sont faite de la vedette. Les stratégies éditoriales évoluent: l'objectif n'est plus de sélectionner les grands auteurs de demain mais les tirages d'aujourd'hui (vendre moins de titres mais davantage d'exemplaires).

³³¹Rappelons l'importance des travaux de Marshall Mc Luhan comme *La Galaxie Gutenberg* (Éd. Mame, 1967), *Message et message* (Ed. J.-J. Pauvert, 1968) et *Pour comprendre les média* (Éd. du Seuil, 1968)).

Avec la médiation des médias, il n'y a plus d'appréhension directe du livre. Comme nous avons pu le remarquer, plusieurs écrivains ont puisé des inspirations dans ce phénomène qui est devenu matière fictionnelle ou thème littéraire. Rappelons la parodie de la médiatisation autour de l'écrivain dans « Cette bonne réputation » de Bernard Quiriny (Quiriny, 2002 : 25-46). D'autres s'insurgent contre le fait que les lumières médiatiques projetées sur l'écrivain et sa vie privée engendrent le retour de l'étude biographique de l'auteur pour l'analyse de son œuvre.

En outre, nous partageons l'opinion d'Hubert Nyssen (Nyssen, 1993) pour lequel il existe aujourd'hui un risque d'imposture quant à la qualité littéraire du monde des lettres. Des livres de grande qualité passent sans doute inaperçus par le simple fait qu'ils existent en dehors des circuits médiatiques. Par ailleurs, la légitimité et la valeur d'un auteur surmédiatisé sont de plus en plus mises en cause et discréditées. Julien Gracq lamentait la primauté de la surface sur le talent. Comme Nathalie Heinich, nous estimons que la médiatisation est une nouvelle forme de consécration littéraire et qu'il existe une différence entre notoriété (étendue dans l'espace) et postérité (étendue dans le temps). La légitimité littéraire se confond peu à peu avec la visibilité, la valeur artistique avec la valeur marchande, la reconnaissance artistique avec la reconnaissance médiatique. La mise en valeur d'un écrivain est aujourd'hui une mise en image. Une mutation culturelle ainsi résumée par Régis Debray : « C'est le visible qui valorise le lisible » (Debray, 1979 : 301).

Il s'agit d'une nouvelle configuration culturelle : on assiste à la montée du vedettariat littéraire, à la convoitise de la position médiatique, et le livre est devenu une marchandise périssable. Nous avons pu remarquer la nécessité actuelle de la posture télégénique d'un écrivain, d'une « mise en vue », d'une « visibilité sociale » de l'auteur (Debray, 1979 : 232). Par voie de conséquence, une nouvelle tâche/performance est dévolue aux écrivains : promouvoir leur œuvre, de manière à correspondre aux attentes d'un public déterminé par les médias. Un auteur se doit aujourd'hui d'être bateleur de son livre, selon l'expression d'Anne-Marie Garat (Garat, 2003 : 27).

D'autre part, nous avons pu noter que la médiatisation influence de plus en plus le public dans le choix de ses lectures. Plusieurs études, notamment celle d'Astous, Colbert et Mbark (2006), ont démontré des facteurs qui ont un impact décisif sur le choix d'un livre : la réputation de l'auteur, la réputation de l'éditeur et l'attractivité de la couverture. Comme Hubert Nyssen, nous pensons que le public contemporain court le risque de perdre son sens

d'objectivité, perturbé par les flashes médiatiques qui entourent le monde littéraire, ou le « tintamarre éditorial », le « concert médiatique » (Nyssen, 1993 : 98). On tend à ne plus parler de la valeur littéraire d'un livre ou d'un écrivain mais du bruit qu'ils provoquent, surtout s'il s'agit de scandale et d'intimité, car le public lecteur est devenu un public voyeur, dans tous les sens du terme.

Avec la surabondance de livres, la notoriété ne peut être que de courte durée ; avec l'élargissement du public, standardisé par les médias, les options d'écriture s'amenuisent afin de répondre à la demande. La visibilité d'un auteur tend à se superposer à ses intentions créatives. Certains critiques, comme Germaine Brée et Edouard Morot-Sir (Brée et Morot-Sir, 1984), ont formulé l'hypothèse selon laquelle l'incursion des médias dans la littérature de la seconde moitié du XXème siècle influence les options d'écriture. D'autre part, dans son essai *La littérature sans estomac* (Jourde, 2002), Pierre Jourde accusait certains écrivains de profiter de leur notoriété médiatique pour écrire n'importe quoi, la littérature contemporaine étant ainsi marquée par une « esthétique du vide » (Jourde, 2002 : 157). En outre, nous croyons, comme Jourde, qu'aujourd'hui, pour atteindre un succès médiatique, le livre doit être un roman, être réaliste et raconter une histoire vécue.

Des hypothèses que nous testerons dans la seconde partie de notre thèse, en analysant notre corpus d'auteurs (vies et œuvres). A la lumière des observations d'Hubert Nyssen (Nyssen, 1993), nous nous arrêterons aussi sur la fonction et l'influence du paratexte : le rôle du péri-texte (situé à l'intérieur du livre, ensemble d'éléments entourant un texte et qui fournissent des informations, comme le titre, la dédicace) et celui de l'épi-texte (hors du texte, comme les critiques, les entretiens dans les médias)³³². Puis, nous tournerons notre analyse sur le texte littéraire proprement dit. Par conséquent, notre étude portera sur plusieurs formes de discours, qu'ils soient sociaux, médiatiques ou littéraires. A l'instar de Pierre Bourdieu ou de Fabrice Thumerel, nous étudierons, en parallèle avec le texte, les indices objectifs de consécration littéraire rattachés aux médias.

De même, nous testerons plusieurs suppositions énoncées depuis le début de notre investigation : la célébrité, la visibilité ou la reconnaissance audiovisuelle est-elle la nouvelle forme de légitimation du statut de l'écrivain contemporain ? De nos jours, un auteur à succès serait-il, par définition, une star médiatique ? En outre, il semble que

³³² Notions empruntées à Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (Genette, 1987).

l'image qu'un écrivain laisse passer dans les médias ne peut être contradictoire du contenu de ses livres et que la médiatisation de l'auteur menace de corrompre la lecture de l'œuvre ou d'effacer le texte proprement dit. Après la mort de l'auteur, assistons-nous aujourd'hui à la mort du texte ?

Par conséquent, à la lueur de ces observations, nous sommes en droit de soutenir que les médias sont des appareils qui ont le pouvoir de légitimer une œuvre (qu'elle soit artistique, littéraire ou non, d'ailleurs), tout en exerçant des contraintes sur sa production et sa circulation. Ce qui s'explique par le contexte historique : nous sommes dans le siècle de la rapidité, nous vivons dans une société obsédée par l'image et une présence, sinon une simple mention, dans les médias. L'image est omniprésente. Il n'y a donc pas de raisons pour que l'on ne voie pas la figure de l'écrivain, de son livre, tout comme on le lit. D'où la pertinence de la citation de Jean-Marie Gleize, proposée au tout début de cette partie de notre étude :

Il n'y a d'écrivains que montrables. Un écrivain non montrable, non maquillé, cadré, sous-titré, n'est pas un écrivain. N'est pas vraiment, socialement, un écrivain. En principe, je pouvais dire: la poésie se conçoit sans poète. En fait, je dois constater: on en est au point où il est plus facile de concevoir des écrivains sans œuvre qu'une œuvre sans écrivain³³³.

Nous l'avons vu, plusieurs critiques se sont déjà soulevées contre le nouveau visage médiatisé du champ littéraire et la starisation de l'écrivain. La plupart des accusations portent sur la menace qui pèse aujourd'hui sur l'acte de lecture. La liberté de choix et l'impartialité de jugement du lecteur sont mises en cause, influencées par les stratégies promotionnelles qui tournent autour du livre. Certains, comme Pierre Jourde, prophétisent même la mort de l'acte de lecture, étant donné la primauté sur le texte de l'image de l'écrivain projetée par les médias: « On a pris l'habitude de superposer au texte une grille qui n'a rien à voir avec le texte : l'image de l'écrivain, le sujet, l'événement, la question sociale ou politique. On fourre n'importe quoi dans l'image du livre. Le texte n'est pas lu. » (*apud* Vidal, 2011).

À la lumière de ces considérations, plusieurs questions se sont imposées dans notre esprit : la « mentalité audimat » (Bourdieu, 1996 : 54) aura-t-elle déteint sur la littérature ?

³³³ <http://chaoid.com/numero02/articles/harmony.htm>, page consultée le 22/09/2006.

En pratique, les romans de notre corpus d’auteurs– Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex – sont-ils le portrait, ou, du moins, le reflet de notre monde surmédiatisé et de notre société du spectacle ? La médiatisation qui semble affecter ces trois auteurs peut-elle influencer d’une façon quelconque leur production littéraire ? Ne fait-elle pas irruption, de manière récurrente, dissimulée ou non, dans leurs récits autobiographiques et fictionnels ?

Dans le cadre de notre étude, nous défendrons la thèse que la médiatisation constitue une structure infralangagière qui organise à des degrés plus ou moins visibles le travail créateur de nos trois écrivains. Ce qui implique une analyse portée sur deux axes : la vie (familiale, sociale, privée et publique) de nos trois auteurs et leur production textuelle ou, dans d’autres mots, leurs discours médiatique et littéraire.

La seconde partie de notre étude prétend identifier, en premier lieu, les contextes médiatiques où évoluent les trois écrivains de notre corpus, en mettant en évidence la spécificité distinctive de chaque champ littéraire. Puis, nous chercherons à vérifier en quelle mesure la production littéraire de ces auteurs peut elle-même être influencée par ces contextes, aussi bien dans les formulations paratextuelles qui l’accompagnent, que dans ses contenus thématiques, ses options modales et génériques et ses supports formels de publication.

Le premier moment conduira à l’identification de contextes littéraires imprégnés d’héritages culturels différenciés, profondément marqués, notamment au niveau des référents littéraires et éditoriaux, par le phénomène que Roger Francillon a désigné comme le «lutétiotropisme». Dans une seconde phase, en vérifiant de quelle façon, sous quels aspects, la production littéraire peut être influencée par ces contextes, nous nous pencherons sur la question de la « liberté » créatrice des écrivains médiatisés.

II

Trois écrivains d'expression française médiatisés

« Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que l'*illusion*, mais ce qui est profane, c'est la *vérité*. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que *le comble de l'illusion* est aussi pour lui *le comble du sacré*. »

Feuerbach (Préface à la deuxième édition de *L'Essence du christianisme*, 1841³³⁴).

« Il n'y a d'écrivains que montrables. Un écrivain non montrable, non maquillé, cadré, sous-titré, n'est pas un écrivain. N'est pas vraiment, socialement, un écrivain. En principe, je pouvais dire: la poésie se conçoit sans poète. En fait, je dois constater: on en est au point où il est plus facile de concevoir des écrivains sans œuvre qu'une œuvre sans écrivain. »

(Jean-Marie Gleize³³⁵)

Préambule

A la fin des années 1980, Alexandre Jardin fut couronné par le Prix Fémina pour son roman *Le Zèbre* (Jardin, 1988)³³⁶. Cette œuvre raconte l'histoire de Gaspard Sauvage, dit le Zèbre, qui, sans savoir encore qu'il va mourir de leucémie, met sur pied plusieurs stratagèmes afin de refaire la cour à son épouse, après quinze ans de mariage. Or, ce n'est pas le roman qui nous intéresse ici, mais plutôt le dossier mis à disposition par l'édition du Club France Loisirs, à savoir, un dossier sur l'œuvre et son jeune auteur, alors âgé de vingt-trois ans. Voici ce qu'Alexandre Jardin y affirme, rejoignant notre idée sur les effets de la médiatisation sur la création littéraire:

Le rythme galopant de ce livre s'explique sans doute par ma hantise de faire bâiller mon lecteur. Et puis je fais partie de cette génération qui fut formée par la télévision et ensuite déformée par la

³³⁴ FEUERBACH, Ludwig, *L'Essence du christianisme*, trad. de J.-P. Osier, Maspero, Paris, 1968 (rééd. 1982).

³³⁵ <http://chaoid.com/numero02/articles/harmony.htm>, page consultée le 22/09/2006.

³³⁶ Ce roman fut d'ailleurs adapté au cinéma en 1992, par Jean Poiret, avec Thierry Lhermitte dans le rôle principal.

télécommande. Etrange influence littéraire, me direz-vous. Qu'y puis-je? Je n'ai pas choisi mon époque et les écrivains ne vivent pas dans un bocal. Saturé d'images par cette étrange lucarne, je me suis efforcé de ne pas la concurrencer sur son terrain. Aussi me suis-je abstenu de décrire. (...) Rien n'est dit. Pourquoi? Parce qu'il me semble qu'aujourd'hui, face à cette machine à images, il ne reste au roman que l'émotion et le pouvoir d'éveiller l'imagination. (...) Quant à l'influence de la télécommande sur la rapidité de mon récit, je la crois énorme. Elle interdit d'ennuyer. (...) Elle introduit la vitesse au cœur de nos réflexes culturels, et des miens en particulier. (Jardin, 1988b : V-VI)³³⁷.

Ainsi, les médias auraient exercé une forte influence sur les choix stylistiques de cet écrivain³³⁸. Mais, qu'en serait-il si ce jeune romancier était sous les feux des projecteurs médiatiques ? Aurait-il alors senti un autre genre d'état se resserrer sur lui lorsqu'il se pencherait sur sa feuille blanche ? Pourrait-il écrire, de façon déliée, sur ce qu'il voudrait, comme il le désirerait, en débridant sa liberté créatrice ou, au contraire, les enjeux médiatiques – liés aux lois du marché et du marketing – dicteraient-ils les règles du jeu ?

C'est en pensant à ces questions que nous avons choisi d'observer la posture et l'œuvre de trois romanciers contemporains fortement médiatisés, et ce, sous une perspective comparatiste en terme d'espace géographique : le Français Michel Houellebecq, la Belge Amélie Nothomb et le Suisse romand Jacques Chessex.

Les trois écrivains sélectionnés pour notre corpus partagent le même «habitus» – par «habitus», nous entendons ce « système de dispositions incorporées qui fait que l'on a intégré les règles implicites du champ et que l'on en joue plus ou moins naturellement 'le jeu' » comme le définit Vincent Debaene³³⁹, à la lumière des théories de Pierre Bourdieu. En effet, Houellebecq, Nothomb et Chessex jouent avec la controverse, les médias, le monde de l'édition.

³³⁷ A l'égard de cette question, nous retiendrons cette observation pertinente de Marc Gontard : «Aujourd'hui la métaphore qui exprime le mieux la pratique postmoderne du collage est celle du *zapping*. Empruntée à la sphère médiatique, cette expression désigne, on le sait, l'acte de passer instantanément d'une chaîne de télévision à une autre au moyen de la télécommande. Le *zapping* apparaît donc comme une réponse individuelle à la saturation des choix, dans une technoculture marquée par le sur-développement de l'information et des canaux audio-visuels. En ce sens, le zappeur vit dans un univers superficiel et infini de collages dont le récit postmoderne surinvesti par la sphère médiatique offre l'équivalent dans certains dispositifs. Cette expérience nouvelle d'une réalité patch-work de clips et de séquences-flashes détermine un véritable cut-up mental dont Didier Daeninckx, par exemple, rend compte dans les nouvelles de *Zapping* (Paris, Denoël, 1992). Et la littérature rejoint ici l'univers sonore et visuel d'un film comme *Tueurs nés*, d'Oliver Stone.» (Gontard, 2003 : 77).

³³⁸ Voir, à cet égard, l'étude sur la présence de l'audiovisuel (comme la télévision) dans la fiction narrative contemporaine (Jeanneney, 1999 : 479-483).

En outre, ces trois écrivains, prolixes et diffus, ont déjà été « légitimés » temporellement par la dimension de leurs publications : « ils bénéficient d'une œuvre conséquente », selon l'expression de Bruno Blanckeman (Blanckeman, 2008 : 12); aucun d'eux n'est ignoré ou méconnu, ils ont tous trois leur lectorat fidèle et ils sont reconnus par le milieu le plus restreint de la critique. Leurs chiffres de vente sont haut-placés; ils sont traduits en plusieurs langues et ils sont lauréats de plusieurs prix littéraires. Il existe des études critiques sur leur œuvre, ils sont mentionnés dans des manuels d'histoire littéraire et tous trois appartiennent à des maisons d'édition prestigieuses.

Ce sont aussi des auteurs accompagnés par la polémique qu'ils cultivent chacun à sa manière, tous les trois étant considérés comme les « enfants terribles » des Lettres françaises, belges et suisses romandes, respectivement. Enfin, il n'existe pas de consensus quant à la réception de leur œuvre entre le lecteur commun et la critique universitaire – et ce, pour des raisons distinctes. Trois auteurs bien différents les uns des autres, mais qui se trouvent partager un même espace: celui de leur présence assidue dans les médias³⁴⁰.

Nous nous proposons de tracer les conditions d'émergence, de circulation et de consommation de leurs œuvres, conditions que nous devinons distinctes en degré d'intensité et d'instrumentalisation. Avec cette analyse, nous voulons aussi observer de quelle manière les instances en action interagissent avec des œuvres de contextes culturels et créatifs spécifiques et nous tâcherons de mettre en évidence la force médiatique qui accompagne toute la démarche de leur diffusion.

En effet, il est possible de voir se projeter dans l'œuvre de ces trois écrivains, tout comme dans leur promotion auprès du public lecteur, les principales lignes de force de toute une stratégie médiatique qui entraîne plusieurs acteurs – les auteurs eux-mêmes, en grande partie. Une stratégie à identifier et analyser. Il sera aussi pertinent de vérifier si la vie littéraire de ces trois écrivains (leurs choix des moyens de communication, des maisons d'édition, des supports de publication, d'interviews, bref, leur posture auctoriale) se modifie ou est conditionnée par la médiatisation. Voilà pourquoi l'étude de l' « image »

³³⁹ http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition_du_champ, page web visitée le 27/05/2008.

³⁴⁰ Nous pourrions tout aussi bien citer les mêmes points communs pointés par Pierre Jourde pour les œuvres abordées dans son essai : elles sont contemporaines et « quel que soit le succès (...) [que les auteurs] aient connu, aucun d'entre eux ne peut tout à fait se ranger dans la littérature populaire, ou de grande consommation. (...) Tous (...) peuvent figurer au rayon « littérature exigeante », ou « littérature inventive », (...) publiée par des maisons prestigieuses. » (Jourde, 2002 : 10-11).

que les médias construisent de chacun de ces auteurs (tout comme le rôle joué par ces derniers) est importante.

Par ailleurs, notre objectif est aussi d'analyser les effets de la médiatisation sur l'œuvre fictionnelle et la posture sociale de Michel Houellebecq (dont la médiatisation, comme chacun le sait, exploite et bénéficie, par exemple, de la polémique de la réception de ces propos face à la sensibilité actuelle des questions religieuses qu'il aborde de façon provocatrice), d'Amélie Nothomb (lauréate de plusieurs prix littéraires, productrice de best-sellers dont la publication est programmée, tout comme ses apparitions dans les médias) et, enfin, de Jacques Chessex (Suisse consacré et édité à Paris, vainqueur du Prix Goncourt, mais qui bénéficie d'une plus grande présence et projection en Suisse, où il a alimenté plusieurs polémiques).

Nous verrons que les thèmes de nos trois auteurs sont conditionnés par des questions d'actualité politico-sociale, tout comme leurs options modales et génologiques: préférence pour le roman long chez Houellebecq, bref chez Nothomb, la chronique et la nouvelle chez Chessex. Leur création littéraire s'allie à des supports formels de publication et à un appareil paratextuel, stratégiquement sélectionnés, tout comme les maisons d'édition, les apparitions télévisuelles ou le recours aux potentialités du Web.

Nous rejoignons l'opinion d'Olivier Boura qui donne sa « recette de fabrication » d'un écrivain contemporain, à une époque médiatique qui voit surgir la société du spectacle, société pour laquelle le roman est au-devant de la scène :

La plupart des grandes maisons [d'édition] s'organisent de la même manière. Pour des raisons semblables et des résultats identiques. Les écrivains, sur ces attentes, ces règles du jeu qu'ils subissent, modèlent leur façon d'écrire et de conduire leur carrière. Rien ne sera plus désastreux, désormais (...) que ces articles, ces nouvelles, ces poèmes épars, toute cette limaille littéraire par quoi on débutait jadis, qu'on semait dans de petites revues. Il faut oublier les plaquettes de vers, les préfaces, les essais sur quoi l'on pouvait fonder, autrefois, une réputation. (...) Il faut porter peu de coups, mais forts et bons. (...) Ne pas rater, surtout, son entrée en scène. Coup d'éclat. (...) Aller droit au genre qui vaille, le seul qui apporte, d'un coup d'un seul, fortune et réputation, puisque c'est lui que les prix couronnent : le roman. (Boura, 2003 : 91-92)³⁴¹.

³⁴¹ C'est nous qui soulignons.

Nous avons choisi, pour une question de méthode, de ne pas nous étendre sur toutes les œuvres publiées par ces trois écrivains. En effet, il ne s’agit pas, pour notre investigation, de faire une étude exhaustive de la création littéraire de chacun. Nous n’avons pris en compte que les écrits les plus représentatifs du phénomène de la création littéraire sous l’effet de la médiatisation de leur auteur. Nous avons ainsi sélectionné les textes qui portent en eux l’influence et/ ou la marque de cette médiatisation.

Par ailleurs, nous nous sommes aussi penchée sur différents types de discours, autres que littéraires, de nos trois écrivains. La posture médiatique étant le fil conducteur de notre investigation, nous avons pris en compte les discours de type autobiographique, comme les définit, par exemple, Marie-Madeleine Touzin :

le corpus autobiographique d’un écrivain englobe les entretiens, les émissions de radio ou de télévision, les photographies, la correspondance, les brouillons et même les journaux dits ‘intimes’(…). Le texte se double d’un ensemble d’autres textes qui, le plus souvent, ne sont pas ‘littéraires’, mais qui apportent un éclairage indispensable sur la constitution du texte lui-même. (Touzin, 1993 : 14)

Vu l’abondance du *matériau*, nous ne rapporterons que les propos des auteurs de notre corpus qui se sont fait directement l’écho de leur médiatisation, de leurs options d’écriture ou qui jettent un nouvel éclairage sur le phénomène en question.

En outre, il nous a fallu, bien évidemment, baliser dans le temps le corpus des textes à choisir. Nous avons ainsi établi une limite temporelle spécifique pour la production littéraire de chaque auteur. Nous avons suivi comme critères de démarcation le début de leur carrière littéraire, son évolution et le(s) point(s) de charnière ou de virage. Nous nous sommes arrêtée à la fin de l’année 2010, ce qui correspond à une époque où les trois écrivains de notre corpus ont, au même moment, passé la rampe, à l’occasion du lancement de leur plus récent roman (*La carte et le territoire* pour Michel Houellebecq, *Une forme de vie* d’Amélie Nothomb et, en édition posthume *Le dernier crâne de M. de Sade* écrit par Jacques Chessex).

Nous avons attaché plus d’importance aux publications accompagnées d’un plus grand retentissement médiatique, ce qui nous a permis d’établir un point commun dans la production de nos trois écrivains : il existe, en effet, une évolution (voire un clivage singulier à chacun d’eux), marquée par un avant et un après. Dans le cas de Michel

Houellebecq, nous verrons que le point de virage fut la publication de son roman *Plateforme* (Houellebecq, 2001), suivie de l'«affaire Houellebecq». Le changement d'Amélie Nothomb se situe sensiblement à l'époque de l'obtention de prix littéraires notoires entre 1999 et 2000. Quant à Jacques Chessex, le nouvel an 1988 fut une date décisive, puisqu'elle correspond à la fin de ses vices immoraux, tels que l'alcoolisme. Chessex commençait à se défaire de ses démons, une nouvelle ère créative s'amorça pour ne s'éteindre qu'avec sa mort, comme nous pourrons l'observer dans cette seconde partie de notre thèse.

Avant d'aborder l'œuvre de nos auteurs, nous analyserons les conditions de médiatisation littéraire des champs littéraires respectifs, dans les décennies où chacun de nos trois romanciers a commencé à publier.

1. Michel Houellebecq

1.1. Signes de médiatisation dans le champ littéraire français contemporain (les années 1990/2000)

Nous avons vu, dans le chapitre dédié au monde éditorial, qu'en France, les années 1980/1990 ont assisté à une concentration des maisons d'édition³⁴², avec un bouleversement stratégique conséquent, donnant alors naissance à deux groupes géants liés au monde médiatique: Hachette Livre³⁴³ et Vivendi Universal Publishing (VUP). A leurs côtés, quatre entreprises moyennes se partagent le marché français : Flammarion, Albin Michel, Gallimard et Seuil³⁴⁴. Fin 2002, les Presses de la Cité sont intégrées au groupe Hachette, ce qui confirme ce que Philippe Schuwer observait cinq années auparavant: « plus que jamais, Hachette et la Cité, devenu premier groupe français, dominant l'édition française. » (Schuwer, 1997 : 456). Néanmoins, selon une étude comparative de Fabrice Thumerel, l'édition française perd pourtant de plus en plus de poids économique (la concurrence américaine est intransigeante ; en même temps, elle conserve, jusqu'à aujourd'hui, un « fort capital symbolique » (Thumerel, 2002 :68).

Par ailleurs, les années 1980 furent témoins d'une édition plus tournée vers l'audiovisuel, d'une nouvelle vague de jeunes éditeurs et de l'essor des éditeurs institutionnels, c'est-à-dire, des Universités et des Centres ou Laboratoires de recherche. A la même époque, la loi Lang sur le prix unique du livre est décrétée le 1er janvier 1982. En

³⁴² Antérieurement, dans les années 1950/1960, *Hachette* avait déjà repris Grasset, Fayard et Stock; *Gallimard* avait acquit Denoël et les *Presses de la Cité* Plon, Julliard et Perrin.

³⁴³ Le 9 décembre 1980, le groupe Matra-Lagardère a lui-même lancé une OPA sur Hachette. Pour d'autres acquisitions, lire Schuwer, 1997: 447.

³⁴⁴ Cf. Mollier, 2000 et Thumerel, 2002 : 68. La concentration des maisons d'édition n'est pas sans en inquiéter certains: «On peut craindre que les tendances actuelles d'un secteur éditorial soumis aux impératifs de la concentration et de la rentabilité encouragent de plus en plus la prise de risques mesurés, l'uniformisation de la production, le consensus sur un produit moyen susceptible de plaire au plus grand nombre plutôt que sur des ouvrages difficiles à la rentabilité aléatoire. (...) L'effondrement de Vivendi Universal Publishing et son rachat en octobre 2002 par le groupe Hachette renforcent de fait le monopole inquiétant du groupe de Jean-Luc Lagardère sur le secteur éditorial français: 80 % du marché du livre scolaire, 80 % du livre de *poche*, 30 % de la littérature générale, 40 % du chiffre d'affaires de l'édition française et 70 % du marché de la distribution. Voir *Les Echos*, 24 octobre 2002 ; *Le Monde*, 25 octobre 2002. » (Ducas-Spaës, 2003 : 66).

outre, depuis les années 1990, le monde éditorial s'est rendu à l'informatique, comme le souligne encore Philippe Schuwer: «Chez les éditeurs spécialisés, le micro-ordinateur, relié en réseau à un serveur central, devint l'outil de base. » (Schuwer, 1997: 449).

Bref, pour résumer ce qui concerne l'édition française, celle-ci connut une stagnation³⁴⁵ avant la crise du pétrole de 1974, suivie de prises de contrôle par des groupes déjà implantés dans l'audio-visuel.

Depuis les années 1970/1980, l'édition s'est diversifiée : apparaissent des biographies commandées, des livres-reportages de journalistes. L'édition n'est donc plus uniquement littéraire et se rattache aux figures médiatiques. On parle alors de « reproculture », du culte du stéréotype ou des livres produits de la télévision (Schuwer, 1997: 445) ou même de « sur-médiatisation » :

Et si l'année 1994 marqua un mieux, évoquons de nouveau la sur-médiatisation en constatant, dans le bilan publié par *Livres Hebdo*, que Mitterrand a fait vendre 1,2 millions d'exemplaires sur son nom et le pape la moitié de ce score, tandis que le prix Goncourt, attribué à Didier Van Cauwelaert chez Albin Michel, a atteint 400 000 exemplaires. La librairie est de plus concurrencée par les hypermarchés qui éditent (...) tout en favorisant la vente des incontournables best-sellers que la médiatisation promeut, rétrécissant l'offre des titres. (Schuwer, 1997: 456).

La France connaît ainsi la *littérature de supermarché*; les hypermarchés et les grands magasins multimédias – comme la Fnac³⁴⁶ inaugurée à Paris en 1974 – prennent la relève des anciennes librairies, comme l'a prouvé une enquête réalisée par France Loisirs et la Direction du livre (Schuwer, 1997 : 456). De même, la présentation des métiers du livre et de l'édition par Marie Lorène Giniès et Laetitia Person (Giniès et Person, 2007) fait aussi référence aux canaux de vente des livres, la première place étant détenue par les librairies, suivies de très près par les grandes surfaces spécialisées (dont Fnac) qui rivalisent avec des hypers:

A côté de ces grandes librairies, des rayons librairies se sont également développés dans les hypermarchés. Ces rayons sont pourtant animés d'une finalité différente: l'objectif n'est pas de

³⁴⁵ Les grandes concentrations mènent à une standardisation des pratiques, d'où la stagnation...

³⁴⁶ Rappelons que la Fnac, Fédération Nationale d'Achats des Cadres, fut appelée, à l'origine, « Fédération Nationale d'AChats ». Voir l'historique de cette entreprise dans <http://www.histoire-entreprises.fr/he-le-magazine/la-fnac-histoire-d-un-militantisme-culturel-andre-essel-max-theret/>, page Web visitée le 12/03/2009.

proposer un maximum de choix ou d'apporter un service complet, mais de mettre en avant les dernières parutions, dont les meilleures ventes. Le client trouvera facilement le dernier prix Goncourt ou Fémina. (Giniès et Person, 2007 : 27).

Comme l'observe aussi Frédéric Barbier (Barbier, 2006), les services offerts par une librairie sont très différents de ceux disponibles dans une grande surface commerciale. Par ailleurs, « Il va de soi aussi que la rationalisation de la gestion fait que les grandes surfaces concentrent leurs affaires sur les titres les plus porteurs, dont la diffusion est assurée, et laissent aux libraires de détail les livres les plus difficiles et au taux de rotation plus lent » (Barbier, 2006: 312).

Voyons donc d'un peu plus près la production littéraire en France dans le dernier quart du XXème siècle³⁴⁷. Pour cela, nous nous sommes basée sur l'enquête de Bruno Vercier et Jacques Lecarme, publiée en 1982 sous le titre *La littérature en France depuis 1968*, notamment, en ce qui concerne le chapitre « Aspects de la vie littéraire ». Selon les auteurs,

on assiste à une parcellarisation du champ littéraire, à une atomisation du public en sous-ensembles relativement clos bien qu'il ne soit pas exclu qu'à long terme ces écritures, qui font d'un groupe à la fois le sujet d'élection et le destinataire privilégié, puissent atteindre, par des voies détournées, l'universel. (Vercier et Lecarme, 1982: 12).

Rappelons, tout d'abord, que la fameuse année 1968 donna naissance au groupe *Tel Quel*, formé par des philosophes et des écrivains d'avant-garde littéraire et politique. Avec son volume collectif *Théorie d'ensemble*, rassemblant marxisme, linguistique, sémiologie ou psychanalyse, *Tel Quel* défend la subversion de l'ordre social à travers la subversion du langage, tout en refusant la notion de littérature engagée.

Parallèlement, des minorités se donnent la voix, et des tendances littéraires et critiques nouvelles surgissent. C'est le cas du féminisme, de la littérature gay ou lesbienne, du régionalisme. C'est aussi l'époque de figures marquantes, comme l'écrivain russe Alexandre Soljenitsyne qui reçoit en 1970 le prix Nobel de la littérature, dans une

³⁴⁷ Il convient de rappeler qu' « En France, le champ littéraire a acquis après 1850 une autonomie relative au sein de l'espace social, laquelle le rend capable de médiatiser tout élément endogène (par exemple, un genre nouveau) ou exogène (par exemple, les faits d'ordre politique). » (Dirkx, 2000b: 353).

atmosphère politique particulièrement tendue. D'après Vercier et Lecarme, après le *Nouveau Roman*, s'ouvrent trois directions à l'avenir du roman. Tout d'abord, une voie «mécaniste ou scientifique», avec une «volonté de *formalisation* du roman» (Vercier et Lecarme, 1982: 181)³⁴⁸. Une autre option est celle où le roman devient «le roman du roman, du langage et du fait romanesque (...), [où] l'idéal du 'roman pur' (...) ressurgit périodiquement. (...) Le roman devient, selon (...) Jean Ricardou³⁴⁹, non plus 'l'écriture d'une aventure', mais 'l'aventure d'une écriture' (Vercier et Lecarme, 1982: 182). Enfin, il existe une troisième alternative pour le roman, ainsi définie par les deux critiques :

Dès 1968, la notion de *texte* ou d'*écriture textuelle* va déplacer le lieu de la recherche. L'écriture textuelle refuse l'œuvre, la clôture, l'organisation, les principes de prévision et de totalisation. Définie par Sollers comme 'réseau littéral à plusieurs dimensions, chaînes de générations et de transformations réciproques, sommes vides de consommation du langage par son articulation', elle se situe dans la langue elle-même. (*Ibidem*).

Pourtant, les deux critiques voient dans cette période une « généralisation littéraire sans pères ni maîtres ni monstres sacrés [qui] est peut-être la première qui échappe à la sacralisation de l'écrivain. » (Vercier et Lecarme, 1982: 19). Sacralisation qui se transforme alors, selon notre opinion, en projection, dans les médias, de la figure de l'écrivain-star. D'aucuns pourront noter qu'à l'époque du *Nouveau roman*, l'idéologie était très forte, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui ; d'où une starification qui correspondrait à un vide idéologique, d'après des auteurs déjà évoqués.

Tout au long du XXème siècle, le champ littéraire français s'est enrichi de plusieurs revues, souvent liées à une maison d'édition : *La Nouvelle Revue Française*, chez Gallimard ; *Les Editions de Minuit*, chez Les Editions de Minuit ; *Tel Quel*, chez Seuil ; *Les Nouvelles Littéraires* ; *La Quinzaine littéraire* ; le tout nouveau *Le Magazine littéraire*, né en 1968 et le *Monde des livres* dans le journal *Le Monde* (avec, comme nous l'avons déjà

³⁴⁸ Cf. Philippe Sollers, notamment avec son roman *Nombre* édité en 1968. A propos de cet écrivain sur lequel se sont penchés les deux critiques, on peut lire que «La tentative [de subversion] de Sollers se poursuit jusque dans *Paradis* (1981). Le livre a surpris par l'absence de toute ponctuation, de toute division en paragraphes (...). On peut y voir le désir de retrouver, par la suppression de la syntaxe traditionnelle, le rythme de la respiration. » (Vercier et Lecarme, 1982: 183).

³⁴⁹ Jean Ricardou qui fut l'un des menteurs du *Nouveau roman* avec, par exemple, *Le nouveau roman*, publié en 1973 chez les éditions du Seuil.

vu dans la première partie de notre thèse, les influences de Josyane Savigneau et de Philippe Sollers).

Mais, pour reprendre les mots de Bruno Vercier et Jacques Lecarme, « Le temps des grandes querelles et des polémiques torrentielles semble bien passé: il est rare que la littérature produise l'évènement; encore faut-il que celui-ci soit relayé par la télévision » et « c'est le pouvoir de la **télévision** qui, entre 1968 et 1981, vient modifier le plus nettement les conditions de la vie littéraire. » (Vercier et Lecarme, 1982: 16).

Nous avons déjà parlé des émissions-phares que furent *Lecture pour tous* de Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet et Max-Pol Fouchet ou *Ouvrez les guillemets* et *Apostrophes* (depuis 1975) de Bernard Pivot. A propos de cette émission, Vercier et Lecarme affirment que «Le passage à 'Apostrophes' est essentiel, certains diront indispensable, à la carrière d'un livre (...) L'écrivain, plus que son livre, y est sur la sellette, ses thèses plus que ses textes: il doit passer l'oral et faire bonne figure. » (Vercier et Lecarme, 1982: 16). Nous partageons encore une opinion de Denis Hollier, qui s'est penché sur cette émission :

L'essentiel réside dans le spectacle de l'auteur et dans la transformation, sous nos yeux, de son livre en 'livre de l'auteur', au sens où on parle d'un 'livre du film': quelque chose que l'on cherche à se procurer après coup pour revivre ce qu'on a vu et pour en retrouver la quintessence. Qui parlait de mort de l'auteur? Plus vivant que jamais, le voilà devenu la condition de possibilité de la réalité du livre, le vecteur de son existence télévisée. Les gestes maladroits de Marie Cardinal, la moue de Brochier, la nervosité de Dufour, la sincérité réticente de Hocquenghem - c'est cela qui va définir leur production, c'est sous ce mode qu'ils vont prendre corps, eux et leurs livres, leurs livres *comme eux*. (...) 'Apostrophes' était le couronnement du marché du livre contemporain – de l'ensemble des circuits de distribution –, un aboutissement qui prolongeait et éclairait les institutions littéraires antérieures et contemporaines, l'Académie et les prix. (...) L'objectif de l'émission, ce qu'elle tentait de créer, c'était une littérature du médium, avec des écrivains et des œuvres porteurs de messages moyens efficaces, présentables le vendredi soir: une littérature porte-parole. (Hollier, 1993: 1014-1017)³⁵⁰.

Reste à voir le paysage littéraire français qui recoupe le dernier quart du siècle. Socialement parlant, cette époque est marquée par une cumulation de crises à la portée planétaire : la crise du pétrole des années 1970, la tombée du communisme et conséquente reconfiguration de l'espace international dans les années 1990, la remise en cause de

³⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

l'idéologie européenne, les conflits de l'immigration, la montée des intégrismes religieux, le village planétaire, la virtualité des échanges cybernétiques, le sida, etc.³⁵¹.

Bruno Blanckeman, dont les études se penchent sur les lettres françaises depuis les années 1960, brosse un tableau de cette situation vécue par la littérature:

Non seulement la littérature doit composer avec ces crises cumulées, mais surtout elle en est issue. Cela se manifeste par l'état d'incertitude extrême qui double tout acte d'écriture. L'affirmation par le doute, la défiance face à toute forme de systématisme (...) représentent à cet égard un trait majeur. L'impossibilité pour la littérature de se penser comme universelle (...) conditionne l'esthétique et ses modes d'expression : peu d'effets de groupe ni d'écoles, pas de manifestes, plus d'avant-garde autoproclamée. Elle se répercute sur le statut de l'écrivain, en deuil de la figure prestigieuse de l'Intellectuel, et peut-être en simple mal de reconnaissance. Elle régit enfin la pratique du texte, moins épris que jamais d'appartenances génériques, en recherche de formes mutantes et hybrides. (Blanckeman, 2008: 11).

La réalité sociale de l'époque fait ressortir la douleur et un mal existentiel qui s'inscrit dans plusieurs fictions romanesques françaises qui entretiennent, selon l'expression de Bruno Blanckeman, « cet état de désenchantement » et qui donnent voix « à l'être dépris du monde » (Blanckeman, 2008 : 206)³⁵².

La production littéraire française des trente dernières années du vingtième siècle se caractérise aussi par la crise de la langue française³⁵³. En outre, le moi ou

³⁵¹ Ce sont des thèmes qui se retrouvent dans la fiction de Michel Houellebecq. En effet, selon Ieme van der Poel, « le discours sur les immigrés tenu par le narrateur [dans *Extension du domaine de la lutte*, premier roman houellebecquien], semble annoncer déjà la dépréciation du multicultural, voire, le durcissement de l'opinion publique en ce qui concerne l'immigration, qui, vers la fin du millénium, se manifeste aussi de plus en plus ouvertement dans le débat politique concernant les minorités ethniques en Europe. » (Poel, 2004 : 52). On comprend ainsi l'importance du discours d'Angela Merkel proféré aux membres de son parti, en 2010, à Postdam, (<http://www.reuters.com/article/2010/10/16/us-germany-merkel-immigration-idUSTRE69F1K320101016>, page web visitée le 02/11/2010), au cours duquel elle constate que le multiculturalisme (la «multikulti») a profondément échoué en Allemagne.

³⁵² Encore une fois, Michel Houellebecq est un cas illustratif. Par exemple, on retrouve déjà dans son premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, « l'évolution technologique qui a dominé les années 90, changeant la société du spectacle en cyberspace et l'homme moderne en cybernaute. Mais au lieu de faire l'éloge du *global world*, l'auteur nous dépeint la détresse d'une existence dominée par la domotique, le bureautique et le télématique. (...) Houellebecq, de son côté, cherche à nous montrer que l'intimité que prétend créer la nouvelle technologie, s'avère être du toc. En réalité, elle ne fait qu'augmenter la misère d'un monde en manque d'amour.» (Poel, 2004 : 53).

³⁵³ Une crise marquée par la prédominance de l'oralité, surtout dans le discours des jeunes, ce qui construit un fossé de plus en plus béant avec les auteurs dits classiques et leur langue. A propos de cette crise, voir Blanckeman, 2008 : 25.

« l'individualité » est une réalité dessinée par l'histoire³⁵⁴, l'ordre privé prenant de plus en plus le dessus sur l'ordre public. D'où la prédominance, chez de jeunes auteurs, du récit autobiographique³⁵⁵ ou du récit autofictionnel³⁵⁶, dont les frontières avec le véridique tentent à se délayer, travestissant la réalité³⁵⁷. Ce qui rejoint la définition de l'écrivain roumain Dumitru Tsepeneag, pour qui « l'autofiction, c'est l'autobiographie avec la raie de l'autre côté ». (*apud* Naulleau, 2005 : 27). Cette indéfinition de frontières s'explique, selon Blanckeman, par les évolutions de l'image, de la technologie, du monde du virtuel et par la société-spectacle car « elles brouillent les repères distinctifs de la réalité et de sa simulation, confondent le sens du réel et son absence, identifient la conscience du vrai et la perception du factice. » (Blanckeman, 2008 : 205)³⁵⁸. De là, la question « Qu'en est-il de l'écriture de fiction quand le réel, de révolution génétique en résolution virtuelle, se double lui-même, que la vie s'autoduplicate ? » (Blanckeman, 2008 : 206).

Enfin, nous prendrons aussi en compte la description, par Dominique Viart, de l'état actuel de la littérature contemporaine. De fait, comme nous le verrons, Michel Houellebecq illustre très bien cette perspective :

Dans les plus récentes caractérisations de la littérature contemporaine, on a insisté sur la tendance aux 'retours' : retour au sujet, retour au réel. Le retour du sujet s'observe aussi bien dans le lyrisme d'une certaine poésie que dans les variations autour du récit de vie : multiplication des biographies, biofictions, autobiographies et autofictions. (...) Ces 'retours' ne sont cependant pas indemnes des exigences critiques ni du 'soupçon' que deux décennies de recherche ont institués. Ainsi par exemple

³⁵⁴ Bruno Blanckeman cite plusieurs exemples comme le féminisme en faveur de la contraception et de l'avortement, le mouvement gay, l'effondrement des systèmes totalitaires ou le culte du look (Blanckeman, 2008 : 23).

³⁵⁵ Nous le rappelons, l'autobiographie est, par définition, « un récit rétrospectif (...) qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1975 : 14).

³⁵⁶ L'autofiction, de son côté, est une *fiction* dans ses modalités narratives et dans les marques péritextuelles (titre, quatrième de couverture...), d'événements et de faits strictement réels (*cf.* Doubrovsky, 1977).

³⁵⁷ Selon Bruno Blanckeman, encore une fois, « Vibrionnant de sacre proustien en consécration durassienne, lavé par la déferlante surréaliste, essoré par la marée psychanalytique, échaudé par les remous gidiens et les tempêtes à la Genet, le vingtième siècle investigate l'espace autobiographique. » (Blanckeman, 2008 : 20). Il ajoute, partant de l'autofiction, que « le renouvellement des formes autobiographiques qui en résulte entretient (...) les critiques (...) contre le pli narcissique, voire le repli nombriliste, du roman contemporain. (...) Il exprime pourtant [l'] écho d'une civilisation dans laquelle les valeurs individualistes l'emportent sur l'affirmation holiste. » (Blanckeman, 2008 : 23). Lire aussi Blanckeman, 2008 : 20-24.

³⁵⁸ Il est vrai aussi, comme le note Eric Naulleau, que souvent l'autofiction « accentue (...) le sentiment de reconnaissance du lecteur », avec des détails de l'existence quotidienne et la trivialité, menant au « triomphe de l'insignifiance » (Naulleau, 2005 : 27). Ce qui nous amène à établir la comparaison avec l'univers romanesque de Michel Houellebecq, qui parle de la moyenneté, parsemée de références à la banalité, comme le supermarché Monoprix, pour ne citer qu'un seul exemple.

l'activation de la 'mémoire', qu'il s'agisse des réminiscences individuelles ou familiales, ou encore d'une mémoire culturelle plus large, ne se passe pas d'une interrogation sur la pertinence et la justesse des souvenirs, sur l'adhésion que l'on peut ou non accorder aux valeurs qui ont structuré le corps social et ses systèmes de représentation. Les vicissitudes de toute reconstitution, ses hésitations, ses parasitages sont pris en compte, explorés, exploités même parfois. Elles ne sont pas sans traduire une certaine inquiétude du présent en cette fin de siècle. Inquiétude qui est aussi bien le lot de la société elle-même. La littérature contemporaine connaît peut-être plus que jamais, dans une grande part de ses productions, une certaine dimension 'sociologique'. Cela est vrai aussi bien des œuvres qui disent l'ici et le maintenant du corps social que de celles qui envisagent cette Histoire dont hérite notre présent. Car elles ne l'envisagent pas à la façon de ces romans historiques du XIXe siècle, tous voués à tramer ensemble Histoire réelle et fiction dans une narration tendue vers sa propre fin. Au contraire, elles sont bien plus souvent intéressées par ce qui demeure aujourd'hui de ce qui fut: non la nostalgie pour un autrefois mais le souci des conséquences mêmes de l'Histoire sur le présent. Plus que l'Histoire à vrai dire, c'est l'Héritage qui sollicite la plupart des œuvres inquiètes du passé. (Viart, 2008).

1.2. Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres³⁵⁹

1.2.1. Données historiques et sociologiques : formes symboliques

Afin de situer Michel Houellebecq dans son époque, il faut, tout d'abord, connaître « l'espace artistique (...), pour que la posture qui s'y exprime fasse pleinement sens, et *relationnellement* »³⁶⁰ (Meizoz, 2007 : 26). En effet, comme l'explique le sociologue littéraire,

Un double terrain d'observation s'impose (...): *externe* (...), celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.); *interne* (...), quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes. (...) On peut alors étudier relationnellement la position

³⁵⁹ A l'instar de H.R.Jauss, notre objectif est de chercher une explication de l'œuvre d'art par la somme de ses déterminations historiques; « par-delà les sources les 'origines', et par-delà la vie de l'auteur », il s'agit d'atteindre « les déterminations ressortissant à l'époque et au milieu. » (Jauss, 1978 :82).

³⁶⁰ Meizoz entend l'espace artistique comme le champ de production *et* de réception. Par ailleurs, il précise que « la posture d'un auteur s'exerce en général en relation, voire contre d'autres postures saillantes dans les œuvres mêmes. » (Meizoz, 2007 : 26).

dans le champ, les options esthétiques d'un auteur, ses conduites littéraires publiques, et son *ethos* discursif. (Meizoz, 2007 :23).

Subséquentement, pour comprendre Houellebecq, il faut aussi observer le champ culturel français contemporain. Plusieurs spécialistes se sont déjà penchés sur cette question et nous adopterons le point de vue de Régis Debray sur le pouvoir des intellectuels en France à la fin du XX^{ème} siècle. Ses conclusions peuvent être décalquées sur le champ littéraire français actuel :

Les mass media ont fait sauter les clôtures de l'intelligentsia traditionnelle, et avec elle ses normes d'appréciation et ses barèmes de valeur. Cette massification s'est logiquement accompagnée d'une atomisation des intellectuels. (...) Dissolution des groupes. (...) En s'isolant les uns des autres, les professionnels augmentent leur chance de percée vers les cercles extérieurs (...). Exclusion et dissidence constituent à cet égard le nec plus ultra de la performance. (...) Les mass media marchent à la personnalité, non au collectif; à la sensation, non à l'intelligible; à la singularité et non à l'universel. Ces trois caractéristiques (...) détermineront désormais et la nature des discours dominants et le profil de leurs porteurs. Elles imposent à la fois une stratégie individuelle et une désorganisation collective. Plus besoin d'*école*, ni de *problématique*, ni d'*enceinte conceptuelle*. (Debray, 1979 : 122).

Pour le critique littéraire Jean-Pierre Salgas, les années 1960-1990 sont celles d'un tournant dans le champ littéraire français : ces trente années «ont vu décroître l'hégémonie sartrienne sur le roman, puis naître et s'évanouir la dernière des avant-gardes du siècle, enfin l'émergence, via les six de *L'Hexameron* (entre autres), et Echenoz (entre quelques-uns) d'une post-modernité à double visage. » (Salgas, 1997: 32). Aujourd'hui, l'opinion critique qui prévaut tend à lire un déclin de la littérature française³⁶¹. Comme l'observe Bruno Blanckeman, le discours qui prévaut est celui de la «déploration», accompagné du «chant du déclin» (Blanckeman, 2010 : 259). Il existe un « discours sur la mort de la littérature et la désertion des écrivains » (Blanckeman, 2010 : 261), en quatre « couplets » en spirale croissante : le dépérissement du roman ; la disparition de la littérature ou son invisibilité culturelle ; la mort de la culture française et le silence des

³⁶¹ Néanmoins, nous retiendrons d'autres voix critiques, comme celle d'Alain Nadaud qui est d'avis que la littérature française contemporaine traverse une crise, mais que celle-ci est bénéfique, puisque les épreuves qu'elle fait subir impliquent de nouveaux défis. En effet, «en profondeur, quelque chose a commencé de bouger.» (Nadaud, 1997 : 99-100).

intellectuels ; «nouvelle trahison des clercs aujourd’hui inversée: les écrivains et les intellectuels préféreraient à toute prise de position idéologique, à toute forme d’intervention politique, le huis-clos d’une Tour d’ivoire relookée en quelque clinquant plateau médiatique. » (Blanckeman, 2010 : 260).

Nous partageons l’opinion de Bruno Blanckeman selon laquelle nous assistons, depuis une trentaine d’années, à un phénomène de désacralisation du littéraire :

une banalisation de l’objet-livre depuis l’entrée dans une société dite de consommation, une relativisation de la figure culturelle de l’écrivain avec l’entrée dans une société dite du spectacle. (...) La littérature est aussi devenue une branche annexe de l’industrie des loisirs (...), l’écrivain est devenu un acteur social parmi d’autres. (Blanckeman, 2010 : 260).

A cet égard, Jean-Pierre Salgas a soulevé la question de la contrainte – au sens général – provoquée par la société du spectacle dont souffre le champ littéraire contemporain qu’il décrit comme « l’*apesanteur* d’un champ désormais sans bords ni centre » (Salgas, 1997 : 43). Les œuvres d’aujourd’hui sont « recouvertes par la Grande Restauration³⁶² qui l’est elle-même par ‘la société du spectacle’ – les médias ‘*rendent invisibles en pleine lumière*’ et organisent la circulation d’une littérature en ‘*langue de muesli*’³⁶³. » (*Ibidem*). En effet, il existe, aujourd’hui, une espèce de « prolifération d’une écriture uniforme: celle qui voit (...) se multiplier comme des clones les écrits houellebecquiens et les ouvrages à la mode, *Da Vinci Code* en tête », comme l’explique Jean-François Patricola (Patricola, 2005 : 26). Un autre bilan plus sinistre accuse la médiatisation et la culture de masse datant des années 1980 de disqualification de l’esprit de sérieux qui marquait, jusqu’alors, le champ littéraire français :

Ce qui semble grave et dangereux, c’est que la littérature, celle que l’on nous présente comme officielle, se comporte dorénavant comme la télévision; comme les images et leur pouvoir réducteur et manipulateur. Elle devient norme; norme littéraire (...) mais également norme de représentation du monde. Depuis les années 70, celles-ci sont données et véhiculées par la photographie et la télévision: CNN et TF1, que Michel Houellebecq aime regarder. (...) Dans les années 80, par le

³⁶² Salgas appelle *Grande Restauration* la « vindicte qui s’exerce dans tous les domaines contre les avant-gardes et la ‘pensée 68’. » (Salgas, 1997 : 43).

³⁶³ Le critique reprend l’expression de l’oulipien Jacques Roubaud employée dans son *Poésie etcetera, ménage* (Roubaud, 1995). *Langue de muesli* désigne cette langue molle, médiocre et laide, employée par les ennemis de la poésie.

basculement des intellectuels vers la communication, mais effective depuis le milieu des années 90 seulement, avec l'irruption de la nouvelle génération. Ce qui a disparu dans ce laps de temps, c'est la division traditionnelle entre une littérature dite 'sérieuse' et une littérature de 'masse' (...) Tout est désormais sur le même plan; l'élitisme (...) est mort; classicisme et kitsch s'épousent. Ce qui était marginal a pris la place de l'institution. *Voici* (...) est un baromètre critique aussi fiable dans le domaine littéraire que *Le Monde* ou le prix Goncourt. (...) De 'Loft Story' à *Plateforme*, l'avant-garde aujourd'hui, c'est la culture de masse. (Patricola, 2005: 231-233).

Qui plus est, nous assistons, en France, à une production littéraire qui semble avoir besoin de s'appuyer sur une mise en scène, illuminée par les feux des projecteurs médiatiques, afin de pouvoir exister. C'est ainsi que le journaliste Emmanuel Lemieux (dont les enquêtes portent surtout sur les réseaux intellectuels français) s'est penché sur la présence actuelle de la littérature à la télévision française, dans son article « Comment parler des livres à la télévision ? » (Lemieux, 2003). Un article que nous avons reproduit dans son intégralité à la fin de notre thèse, en appendice A, vu la pertinence de ses propos pour le sujet de notre étude.

Le lectorat, de son côté, subit, lui aussi, les modelages des médias, issus d'une société où il faut consommer vite et jeter, où l'information est très rapidement périssable :

Les lecteurs modernes, si tant est qu'ils diffèrent beaucoup des lecteurs du siècle dernier, n'ont pas de temps à perdre. Ces modernes sont de tous petits lecteurs. Ils ont déjà à peine le temps de lire le journal à cause de la radio et de la télévision qui leur ont déjà tout appris de ce qu'il y avait à savoir de l'actualité du monde. (Bardolle, 2004 :36).

Face à cet état des lieux, Alain Nadaud a brossé le portrait d'un nouveau concept de littérature, créé par l'industrialisation croissante du monde éditorial et par l'emprise des médias : « une production (...) soutenue par la montée en puissance de ce que l'on a appelé le 'quatrième pouvoir', celui de la presse et principalement de la télévision. » (Nadaud, 1997 : 92). En outre, journalistes, vedettes du showbiz, hommes politiques, tous veulent maintenant écrire (surtout des biographies) : c'est l'avènement de la littérature de type journalistique. Une « gangrène », selon le terme de Nadaud, car elle a « contribué (...) à effacer les frontières entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas (...). Cette production frelatée (...) a parasité jusqu'au roman traditionnel et a fini par saturer le marché, faussant le goût du public. » (Nadaud, 1997 : 92-93). Les frontières se dissolvent entre l'art dit

sérieux et l'art trivial – ou, pour reprendre les concepts de Pierre Bourdieu, entre la littérature à production restreinte et celle à production commerciale. Subséquemment, avec cet engorgement de la production provoqué par des œuvres de type industriel et commercial, la littérature se confond de plus en plus avec un objet de divertissement, une simple marchandise promue par les médias³⁶⁴.

Dans le même esprit, Eric Naulleau a souligné le problème de l'infiltration des célébrités dans le monde de la littérature, de « l'inflation, ces dernières années, de la production des 'people' », lesquels, qui plus est, « encombrant les tables des librairies (...) et occupent une place non négligeable dans les médias – d'où la littérature a pour ainsi dire disparu. » (Naulleau, 2005: 18). Il existe alors, du point de vue de ce critique, une confusion entre « littérature » (plus rare, mais qui a plus de valeur) et « livre » (qui regroupe surabondance et absence de qualité). Mais ceci date-t-il vraiment de notre époque ? N'est-ce pas une situation déjà vécue dans les siècles passés ? Et puis la qualité littéraire est-elle une valeur permanente et stable du point de vue historique ? Quels en sont les critères d'évaluation et les juges ?

Nous partagerons plutôt la perspective du critique Jean-François Patricola soulignant les forces issues des médias et de la société du spectacle, lesquelles dessinent le contour du paysage intellectuel français: « Nos intellectuels, Narcisse des temps modernes, sont occupés à soigner leur image, à écrire, parler, à faire du journalisme, des enquêtes politico-policières, à engranger des dividendes à la Bourse, à faire du cinéma... Les journalistes aussi qui leur courent derrière! » (Patricola, 2005: 188). Un constat partagé par Jean-Pierre Salgas qui compare la condition des écrivains d'hier à celle d'aujourd'hui: « Les uns partaient de la bibliothèque et, la remontant (...) s'en allaient rejoindre le réel (...), les autres habitent le réel éclaté, aplati, télévisé, de la fin du XXème siècle, éberlués d'être en même temps dans les débris de la bibliothèque. » (Salgas, 1997 : 28)³⁶⁵.

Par ailleurs, il est intéressant de noter, comme l'a fait l'écrivain Alain Nadaud, les deux « tentations » du roman d'aujourd'hui :

³⁶⁴ Alain Nadaud note aussi l'influence du cinéma dans la création littéraire : « par rapport au cinéma, (...) il est possible que l'onde de choc provoquée dans la pratique littéraire par la narration à base d'images n'ait commencé à faire ressentir ses effets qu'avec la domination de la télévision et du cinéma américain. (...) Certes, nombre de romans français contemporains ne manquent pas de faire usage de certains éléments appartenant à la technique cinématographique pour faire progresser leur récit. » (Nadaud, 1997 : 95).

³⁶⁵ Olivier Bardolle, de son côté, observe : « Après tout, s'il est vrai que nous sommes passés d'une 'culture de stock à une culture de flux', à quoi bon les bibliothèques? » (Bardolle, 2004 : 92).

la première, qui consiste à s’autocentrer sur soi-même, dans une problématique purement narcissique, qui recoupe en grande partie la confession autobiographique et justificatrice, le ‘moi’ constituant le repère ultime, une sorte d’infranchissable point de butée ; la seconde (...), qui incite plutôt le lecteur à devenir à son tour un ‘déchiffreur de signes’ ; ainsi la participation active de ce dernier est requise, obligé qu’il est de partir sur les traces d’un narrateur qui, lui-même, et pour d’obscures raisons, se révèle incapable d’élucider un certain nombre de données relatives à la fiction et de déterminer si celles-ci sont vraies ou fausses. (Nadaud, 1997 : 107).

Il serait facile de ranger dans la première « tentation » deux écrivains de notre corpus : Jacques Chessex et Amélie Nothomb – celle-ci surtout en ce qui concerne ses récits autobiographiques, ses autres romans fictionnels appartenant à la seconde « tentation ». Mais qu’en est-il de Michel Houellebecq ? Ses fictions ont-elles pour sujet le « moi » autobiographique ou plutôt un « moi » qui pourrait tout aussi bien être le lecteur d’aujourd’hui, puisque la fiction houellebecquienne est un miroir de la réalité contemporaine ? Nous sommes d’avis qu’il s’agit d’une compilation des deux.

Michel Houellebecq fait partie de cette nouvelle vague de (jeunes) écrivains post-modernes qui est venue bouleverser le paysage culturel français et qui est décrite comme suit par les journalistes et écrivains Fabrice Pliskin et François Reynaert, chroniqueurs au *Nouvel Observateur* : « Contre le mur de l’ANPE [i.e. Agence Nationale Pour l’Emploi] et le vide de la pensée, entre cinéma, roman, musique et arts plastiques, sans dieux ni pères, cette génération invente un monde nouveau où la dépression est une culture, la dérision une arme et la consommation courante une esthétique. » (Pliskin et Reynaert, 1996). D’où la naissance d’un nouveau courant culturel qu’il est devenu habituel d’appeler « le dépressionisme », duquel Houellebecq pourrait bien être le chef de file³⁶⁶. Ce « dépressionisme » peut d’ailleurs être rattaché au concept de *taedium vitae*, mais aussi à la question de la « communauté difficile, sinon impossible » selon l’expression de Bruno Blanckeman qui y voit l’un des « motifs obsessionnels de la littérature actuelle » (Blanckeman, 2010 : 265). D’où l’évocation d’une société « brisée en autant d’ilotes », d’une « humanité disséminée en autant de solitaires » (*Ibidem*), chez une grande partie d’écrivains contemporains, dont Houellebecq.

³⁶⁶ Dans son livre sur Michel Houellebecq, Fernando Arrabal écrit : « ‘te escribo (...)... para poderte contar inquietudes y dudas... Hay tanto de Houellebecq en nosotros... Hay tanto balbucir... Te escribo sin esperanza y sin prisa...’: El violonista lerdo. » (Arrabal, 2005b: 50).

Il est vrai qu'il s'agit d'une génération d'orphelins, sans repères ni objectifs, qui ont coupé les liens avec leurs aînés qui les ont souvent délaissés. C'est pourtant « la première génération culturelle sans admiration ni haine déclarées », puisque « la vogue n'est plus aux manifestes révolutionnaires. » (Pliskin et Reynaert, 1996). Produits et éduqués par une société de consommation – laquelle, Houellebecq le prouve, est aussi marquée par une « extension rapide de la consommation érotique » (Houellebecq, 1998 : 63) –, les écrivains de cette génération recourent à des thèmes de leur existence, « aux gestes minuscules de la vie quotidienne ». Il ne s'agit plus de subvertir ce genre de société, mais de la décrire « de l'intérieur dans des satires tendres ou noires » (Pliskin et Reynaert, 1996). Subséquemment, nous souscrivons la conclusion ironique de l'article des deux journalistes supra cités: « Boîte de thon Saupiquet, four micro-ondes, liquide-vaisselle, telles sont les 'charognes' de cette fin de siècle, entre spleen et idéal, Cif et Ikea. » (*Ibidem*).

De son côté, le critique littéraire Joël Schmidt note, dans certains romanciers actuels, une caractéristique qui sied à Michel Houellebecq : « le progrès des sciences et des techniques nourrissent (...) l'imagination de certains romanciers qui lancent leurs lecteurs dans le roman d'anticipation, futuriste, et inventent des mondes d'utopie et d'uchronie, si proches d'être plausibles. » (Schmidt, 1997 : 124).

Une série d'études sur l'état du roman français au tournant du XXI^{ème} siècle, dirigées par Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (Blanckeman, Mura-Brunel et Dambre, 2004), nous a aussi aidée à prélever quelques éclaircissements³⁶⁷. Selon l'article d'Anne Cousseau, les années 1980³⁶⁸ ont assisté à un renouement avec une « représentation 'engagée' du réel immédiat »³⁶⁹, une « réinscription du matériau narratif dans le contexte historique et socialement déterminé du monde contemporain »; bref, un retour à la transitivité: « les aspects de la société contemporaine, et des relations de l'homme au monde d'aujourd'hui, travaillent intimement un certain nombre de catégories romanesques. » (Cousseau, 2004: 359).

³⁶⁷ Notons, par exemple, que l'un des intervenants de cette étude, Matteo Majorano, observe que le roman contemporain entre dans l'âge du plastique (Majorano, 2004 : 517-526).

³⁶⁸ Une décennie décrite par Jean-Pierre Salgas comme des « années-charnière (...) d'un tournant qui modèle le paysage jusqu'à aujourd'hui. » (Salgas, 1997: 19).

³⁶⁹ Penchée sur le cas de Michel Houellebecq, Rita Schroeber emploie l'expression « activisme destructeur », plus proche de la conception traditionnelle de la fonction de la littérature, « visant à une efficacité sociale ».

Michel Houellebecq s'inscrit dans ce renouement et rejoint le point commun des romans des années 1980, à savoir, «mettre en scène des parcours de personnages étroitement déterminés par leur rapport au monde actuel, selon des modalités qui varient de l'interrogation inquiète à une mise en cause radicale. » (Cousseau, 2004 : 359)³⁷⁰. Pour certains critiques, comme Eva Beránková, ce contexte de la révolte explique chez Houellebecq le « recours à la langue parlée, voire aux registres ouvertement vulgaires du français » (Beránková, 2006b : 105). D'autres, comme Joël Schmidt, trouvent la source de cette révolte dans le legs de mai 68 :

Ainsi a surgi une nouvelle génération dont la parenté avec les hussards est indubitable et qui, en nos temps de liberté et de libération, manie encore plus l'insolence que leurs aînés, s'affirment, provoquent, osent tout, et tout raconter dans la dérision, la bouffonnerie ou l'évocation d'un mal être sur lequel il ne faut surtout pas s'apitoyer. (Schmidt, 1997 : 142).

Rita Schober, de son côté, inscrit Houellebecq dans le groupe des écrivains³⁷¹ responsables d'un changement paradigmatique du roman contemporain qu'elle désigne comme « néo-naturalisme provocateur » (Schober, 2004: 515). D'ailleurs, les romans houellebecquiens s'inscrivent bien dans cette description du roman néo-naturaliste établie par Joël Schmidt :

Allégorique ? Oui certes mais aussi emblématique, symbolique, mythologique, selon qu'on interprète le roman au premier, au second, ou même au troisième degré (...). Romans (...) qui sont plus révélateurs de notre temps que n'importe quel essai ou enquête sociologique ou bien que tout récit ou roman qui prétendraient aborder (...) nos questions et nos problèmes, en tracer les images par la peinture d'un quotidien dans lequel les lecteurs aiment à se retrouver. (Schmidt, 1997 : 138).

En outre, les options d'écriture de Michel Houellebecq correspondent aux règles qui régissent le champ littéraire contemporain. De fait, selon Pierre Jourde, il existe quatre règles à respecter afin d'accéder au succès littéraire: un livre doit être un roman, être

Ce qui est à l'opposé de « l'auto-suffisance fonctionnelle de l'avant-garde, du nouveau roman, et de l'écriture post-moderne. » (Schober, 2004 : 507).

³⁷⁰ Ce qui rejoint l'idée de Jean Starobinski: « La plupart des grandes œuvres modernes ne déclarent leur relation au monde que sur le mode du refus, de l'opposition, de la contestation. » (Starobinski, 1968 : 39).

³⁷¹ Tels que Vincent Ravalec, Marie Darrieussecq, Frédéric Beigbeder.

réaliste, être vécu³⁷² (c'est-à-dire qu'il existe une prédominance du récit biographique) et être audacieux³⁷³ (Jourde, 2002: 15-18). Règles que nous complèterions avec le pouvoir de tout dire et d'écrire sur tout, piétinant les tabous d'antan³⁷⁴. En effet, le panorama littéraire français contemporain, ouvert à tout (et où s'inscrit Michel Houellebecq), ne connaît pas le sacré, le vénérable, l'inviolable et l'interdit du passé:

Des œuvres d'intérêt (...) travaillent les formes littéraires (...) dans les domaines (...) de la fiction romanesque et des récits de soi, ouverts sans tabous, sans interdits esthétiques, à l'exploration de l'histoire collective comme aux postulations de la mémoire individuelle, à la représentation des identités culturelles autant qu'aux énigmes de la personnalité intime. (Blanckeman, 2010 : 259)

Sous les yeux de l'historien Alain Besançon, ce stade actuel de notre temps a aidé à la réception de Michel Houellebecq, car son succès se doit probablement à une autre raison : « c'est la rupture en un point du couvercle *politically correct*. Ce n'est pas que les Français pensent mal, mais ils ne supportent plus qu'on les force à penser bien. » (Besançon, 2002: 6)³⁷⁵. C'est ainsi que Jean-François Patricola explique le succès des romans houellebecquiens : « Le succès d'*Extension*, des *Particules* et de *Plateforme* n'est (...) pas seulement le fruit d'un matraquage éditorial, mais celui d'une rencontre entre une posture, un discours, une œuvre et un siècle. » (Patricola, 2005: 36). La provocation est aujourd'hui à la mode³⁷⁶, la polémique littéraire est voulue en France, mieux qu'ailleurs : « En France, (...) on aime les batailles d'Hernani. Parce que de telles querelles font vivre et exister tous les acteurs du monde littéraire et intellectuel. » (Patricola, 2005 : 13). Le

³⁷² A ce propos, Pierre Jourde observe que « l'effacement contemporain des frontières entre roman et autobiographie, qui a donné naissance à des genres hybrides tels que l' 'autofiction', favorise l'équivoque, et l'identification émotionnelle du récit à la personne de l'écrivain. » (Jourde, 2002 :17). C'est exactement ce qui se passe avec Michel Houellebecq.

³⁷³ Pierre Jourde précise que « l'audace consiste à faire toujours la même chose. Du témoignage, et aussi de la violence ou du sexe. Si possible les trois. (...) On ne fait plus guère lire qu'avec cela. » (Jourde, 2002 :18). Encore une fois, Michel Houellebecq correspond à cette option modale et thématique d'écriture.

³⁷⁴ Selon Pierre Jourde, « Certains continuent à se demander si l'on peut tout dire. Le 'tout' s'avère n'être qu'un argument publicitaire, pour deux raisons : d'abord parce que toutes les limites ont été franchies depuis longtemps : (...) Sade, Rebell, Apollinaire, Céline, etc. Ensuite et surtout parce que le 'tout' en question, dont on fait si grand cas, s'avère à la lecture n'être qu'une anodine histoire de fesses dont il est aussi ridicule de s'extasier que de se gendarmer. » (Jourde, 2002: 18-19).

³⁷⁵ Alain Besançon ajoute : « or avec les 'valeurs', les interdits, les 'tabous' (...) Houellebecq, il faut bien le dire, y va fort. Le public prend ces pétards pour les signaux avant-coureurs d'une libération: sera-t-il enfin interdit d'interdire ? » (Besançon, 2002: 6-7).

³⁷⁶ « Pourquoi faut-il que dans ce pays la littérature ne passionne plus que pour ce qui n'est pas elle ? Qu'elle n'existe plus que par le scandale et l'opprobre ? Que les écrivains, pour se faire connaître, aient à passer à travers ce cercle de feu ? » (Noguez, 2003 : 181).

public demande de la polémique, de la controverse et Houellebecq, écrivain éhonté, semble y répondre, en appliquant la stratégie dénoncée par Jean-François Patricola : « analyser les besoins de l'époque et plaquer son écriture en conséquence sur le modèle de l'offre et de la demande semblent être l'objectif premier. » (Patricola, 2005 : 31).

En outre, il s'agit d'une époque où les médias véhiculent, depuis les années 1960, des images qui ont marqué la rétine de Houellebecq : érotisation de la publicité, prolifération et facilité d'accès de la pornographie, économie du marché, provocations de toute sorte de désirs individuels et une difficulté croissante à les exaucer, etc. Il parle lui-même d'une « société qui organise l'exacerbation du désir sans apporter les moyens de la satisfaire » (Houellebecq, 2009 : 159). Le désir est ainsi source de souffrance chez ce romancier.

Michel Houellebecq est simultanément un produit et un reflet de son époque. Tout comme ses fictions narratives : une simple analyse sociologique du contenu de ses romans suffirait à le prouver³⁷⁷. Ils font/sont le témoignage d'un certain état de la société. Pour des critiques comme Jean-François Patricola, les livres de Houellebecq sont une description cynique de la France d'aujourd'hui :

La plupart des Français sont racistes, mesquins, politiquement nihilistes et parfaitement incultes quant à ce qui se passe au-delà des frontières de leur confort (...) des petites-bourgeoisies (...). Un écrivain qui ne serait pas intoxiqué par le monde qu'il décrit aurait-il le moindre intérêt? Houellebecq est-il un grand écrivain, ou plus modestement, le symptôme de notre époque? L'avenir le dira. Mais la pire des erreurs (...) serait de le rendre plus politiquement correct qu'il ne l'est en réalité. (...) Acceptable, comme tout écrivain de valeur, Houellebecq ne l'est pas. Son encre est trempée dans le cyanure, sa littérature est dangereuse, parce qu'elle dit le pays dans lequel nous vivons. (Patricola, 2005 : 234).

Ce qui amène Thomas Reigner à observer que «le 'phénomène Houellebecq', collant à l'air du temps telle une semelle Topy, serait rien moins que l'emblème d'une certaine littérature contemporaine, dans ses dimensions de kitsch, de provocation facile et de stratégie marketing. » (Reigner, 2005 : 73). Michel Houellebecq est un écrivain bien ancré dans son temps; son écriture, tout comme sa posture médiatique, sont, comme nous l'avons déjà dit,

³⁷⁷ « Le romancier appartient à son époque. Ce qui revient à dire et à penser que quelque chose (...) de lui s'exprime dans le texte, quelque chose qui sourd et qui est quelquefois parfaitement involontaire ou neutre. » (Patricola, 2005: 254).

le reflet de son époque³⁷⁸. La société de la fin du XXème siècle est une société de consommation dont les manipulateurs sont les médias et « la médiatisation de masse de la littérature (...) plus que jamais fait du nom d'auteur un principe de publicité. » (Meizoz, 2007 : 37).³⁷⁹

Mieux encore, Houellebecq porte en lui le « malheur généralisé de notre société »³⁸⁰ dont parlait déjà, en 1958, Hannah Arendt dans son *The Human Condition*, ouvrage traduit en français en 1961 chez Calmann Lévy³⁸¹. Un malheur qui résulte de la destruction du domaine public et du domaine privé par la société de masse, privant ainsi les hommes de leur place dans le monde, mais encore de leur foyer qui les protégeait du monde. Selon la philosophe allemande, cette destruction provient d'une confusion entre la sphère publique et la sphère privée dans un nouveau domaine : le domaine social. Ce qui amène Hannah Arendt à conclure que les hommes, à qui leur fut d'ailleurs ôté l'espace privé où pouvoir se replier afin de vivre des expériences intimes, n'ont plus la possibilité d'agir dans le monde. Ils doivent alors se conformer aux comportements requis par la société de consommation : non plus travailler pour pouvoir consommer, mais tout simplement consommer³⁸². Un « pur fonctionnement automatique », un « type de comportement hébété », selon les mots d'Arendt.

³⁷⁸ Rappelons que pour analyser la figure d'un auteur, il faut ne pas oublier qu'il s'agit, comme le souligne Jérôme Meizoz, d'une création collective, fruit des évaluations des lecteurs, des pairs et de la critique. [*sic*] (Meizoz, 2007 : 10). Il précise « Dans la pratique, c'est à une *auctorialité plurielle* que l'on a le plus souvent affaire. Un processus collectif est à l'arrière-plan de la genèse textuelle: l'auteur certes, mais aussi l'éditeur, les institutions diverses qui peuvent intervenir sur le projet d'écriture (...), l'imprimeur et le typographe (...). Sans compter, aujourd'hui, les agents littéraires qui exigent à l'avance des scripts d'ouvrage à promouvoir, relisent les manuscrits, etc. » (Meizoz, 2007: 25).

³⁷⁹ Jérôme Meizoz s'explique : « Une fois des textes subsumés sous un nom d'auteur, qui plus est sous le nom reconnu d'un 'grand auteur', on leur prête facilement plus qu'ils ne demandent, et ceci par remise de soi au prestige de la fonction: c'est au nom de l'attribution nominale, et du postulat selon lequel tout ce qui est signé de lui porte les qualités associées au nom, que l'on peut proposer des analyses littéraires fouillées d'une lettre privée de Proust ou de l'extrait d'un carnet de notes de Gide. » (Meizoz, 2007: 39).

³⁸⁰ Olivier Bardolle, de son côté, a posé le diagnostic suivant: « tel est bien ce qui caractérise la littérature moderne: un désenchantement profond, durable, et peut-être même irréversible. » (Bardolle, 2004: 45).

³⁸¹ Arendt, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press. Nous avons consulté la version française (Arendt, Hannah, (1961), *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann Lévy, traduction de George Fradier) [2004].

³⁸² Rappelons que Michel Houellebecq, en se présentant pour la première fois à son éditeur Maurice Nadeau lui lança: « Je suis le nouveau Perec! ». Un Maurice Nadeau qui lança Perec. De fait, comme l'observe Alexandre Fillon, « il y a bien une parenté: comme dans *Les Choses*, Houellebecq décrit une société où le commerce et la consommation l'emportent sur les idéaux ». (Fillon, 2005: 31).

Dans son autre essai sur la culture, *Between Past and Future*³⁸³, nous pouvons lire aussi que la société moderne massifie la consommation des objets culturels. Cela suppose alors le renouvellement régulier des objets à consommer, ce qui réduit progressivement toutes les œuvres d'art à des objets de consommation. Dans son texte « Approches du désarroi » (Houellebecq, 2009 : 21-45), où il dévoile sa vision du monde « comme supermarché et comme dérision », Michel Houellebecq reprend cette idée :

nous vivons non seulement dans une économie de marché, mais plus généralement dans une *société de marché*, c'est-à-dire un espace de civilisation où l'ensemble des rapports humains, et pareillement l'ensemble des rapports de l'homme au monde, sont médiatisés par le biais d'un calcul numérique simple faisant intervenir l'attractivité, la nouveauté et le rapport qualité-prix. Dans cette logique, qui recouvre aussi bien les relations érotiques, amoureuses, professionnelles que les comportements d'achat proprement dits, il s'agit de faciliter la mise en place multiple de rapports relationnels rapidement renouvelés (entre consommateurs et produits, entre employés et entreprises, entre amants), donc de promouvoir une fluidité consumériste basée sur une éthique de la responsabilité, de la transparence et du libre choix. (Houellebecq, 2009 : 29).

Dans une société de consommation de plus en plus virtuelle comme la nôtre, les hommes perdent leur rapport au monde, tout comme leurs liens aux autres. Pour Michel Houellebecq, le seul échange qui peut encore être fait est lié aux sensations corporelles³⁸⁴. La présence du corps dans les romans houellebecquiens est symptomatique de la littérature française du virage du XXème siècle. En effet, bien des textes de l'actualité littéraire « reviennent de façon lancinante sur l'incarnation et les modes de présence du corps. Ils mettent au premier plan de la scène, souvent avec violence ou âpreté, l'organique, le charnel, le sexuel. » (Burgelin, 2003 : 48). Il s'agit d'une écriture du corps qui se délivre de toute métaphore, qui opte pour un discours plus cru, livrant le corps, exposé, à sa nudité. Autrement dit, il s'agit aussi, comme chez Michel Houellebecq, d'une écriture « où le corps s'offre de façon (...) très directe, dans l'euphorie ou la crudité de l'immédiat : peu de syntaxe, peu de circonstancielle, des parataxes, un présent de l'indicatif omniprésent, des

³⁸³ Arendt, Hannah (1961), *Between Past and Future*, Chicago, University of Chicago Press. Nous avons consulté la version française (Arendt, Hannah, (1972), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, traduction de Patrick Lévy).

³⁸⁴ Il est vrai que derrière cette « chasse à l'assouvissement sexuel » comme l'entend Rita Schober, se cache une « quête sans relâche d'une proximité humaine », de l'amour tout court (Schober, 2004 :511).

phrases brèves ou, au contraire, sans coupes ni arrêts, une rythmique de l'intensité. » (*Ibidem*).

Cependant, chez Houellebecq, ceux qui ne peuvent accomplir un échange corporel sont voués à l'isolement et à la solitude, lesquels sont satirisés dans ses fictions narratives, perçant à jour le fait que l'exclusion est un effet de cette société décrite selon les termes d'Hannah Arendt, supra citée. Dans l'univers houellebecquien, « derrière la faim physique, c'est le vide spirituel qui creuse. » (Altes, 2004: 33).

C'est alors en toute légitimité que Pierre Jourde interprète l'œuvre houellebecquienne de la façon qui suit :

les romans de Michel Houellebecq dressent avec force le constat d'échec d'une civilisation, qui est peut-être aussi l'échec de l'humanité: la course au moi et à la différence est le moteur de l'apocalypse. Ils dénoncent la cruauté sous toutes ses formes, la méchanceté inhérente à l'homme, dès l'enfance. (Jourde, 2002 : 229)³⁸⁵.

Le moi, « l'attachement à l'ego » (Jourde, 2002 : 228), est, chez Houellebecq, l'origine de toute souffrance. Cet écrivain, certes, compose «un tableau poignant et cruel de notre monde. » (Jourde, 2002 : 236). Pierre Jourde émet, néanmoins, quelques réserves: «On ne peut cependant pas se défendre d'un malaise à propos de Houellebecq, du sentiment qu'il y a là quelque chose de louche. On est en droit de refuser ce nihilisme et cette manière d'universaliser la bassesse. » (Jourde, 2002: 236)³⁸⁶.

Les thèmes houellebecquiens sont, par voie de conséquence, la solitude existentielle, la dénonciation³⁸⁷ du libéralisme et de l'individualisme – produits de la société de consommation et legs du mouvement de mai 68³⁸⁸ – qui agissent jusque dans l'intimité des individus, détruisant les valeurs familiales. Selon Sabine Hillen,

³⁸⁵ Par ailleurs, Pierre Jourde rapproche la vision houellebecquienne de la philosophie de René Girard (Jourde, 2002: 225), lequel, nous le rappelons, s'est penché sur le caractère mimétique du désir, l'anthropologie de la violence et du religieux.

³⁸⁶ A ce propos, Pierre Varrod déculpabilise Houellebecq, alléguant : « tout romancier du médiocre s'expose à être considéré comme un romancier médiocre. » (Varrod, 2001: 113).

³⁸⁷ A propos de *dénonciation*, rappelons que pour Olivier Bardolle, « c'est sans doute l'un des devoirs majeurs de l'artiste que de nous faire ressentir l'époque telle qu'elle est, y compris dans son aspect le plus indigne. Il a un devoir de dénonciation » (Bardolle, 2004: 78).

³⁸⁸ En guise d'illustration, rappelons qu'une analyse de Marin de Viry démontre que *Les Particules Élémentaires* sont une offense aux soixante-huitards (ex : Viry, 2005: 37).

les causes de la dégradation des liens amoureux et l'effervescence d'une nouvelle sexualité sauvage sont imputées dans les textes ultérieurs au mouvement de Mai 68. (...) Le réel changement, que la fin des années Soixante a réalisé au sein de la société, était plutôt une montée et une intensification de l'individualisme. (Hillen, 2007: 120).

D'où la colère et le pessimisme dans l'univers houellebecquien, la description de la misère affective de l'homme contemporain, réduite aux échanges corporels. Selon Anne Cousseau, la thématique présente dans l'œuvre de Houellebecq est le détachement social des personnages :

le lien au monde (...) se trouve rompu. (...) La position d'étrangeté à l'égard du reste du monde, le plus souvent présentée par ailleurs comme le signe d'une conscience aiguë et lucide, engage déjà (...) la dimension héroïque du personnage dans la mesure où elle marque sa singularité et sa supériorité. (Cousseau, 2004 : 366).

Les héros houellebecquiens se trouvent confrontés « à l'alternative de la lutte ou de l'abandon », comme le souligne le titre de son roman *Extension du domaine de la lutte* (Cousseau, 2004 : 367).

D'aucuns lisent dans le regard perçant de Houellebecq une clairvoyance et une sagacité qui le rallient au mouvement anglo-saxon appelé « anticipation sociale »³⁸⁹ : un reflet de et une réflexion sur notre monde et la société actuelle, où le destin des personnages du roman est un symbole de leur temps et des mutations sociales en cours³⁹⁰. Houellebecq n'écrit-il pas dans *Interventions* qu'il est « effroyablement perméable au monde qui [l'] entoure » ? (Houellebecq, 1998 : 111). Jérôme Meizoz propose, à cet égard, le néologisme « sociologie-fiction » qui consiste en une « mise en scène (...) de théories sociologiques prospectives, pour comprendre un présent ou anticiper un futur » (Meizoz, 2003a: 3).

Michel Houellebecq choisit pour thème un problème actuel, du moment. Certains sont d'avis qu'il présente, en outre, une solution au problème et l'on est en droit de se

³⁸⁹ Consulter, à ce propos le site: <http://www.fluctuat.net/livres/prasaa/default.htm>, visité le 12/02/2007.

³⁹⁰ A ce propos, Houellebecq peut être entendu comme le spectateur, le témoin ou le reflet de notre société de consommation qui est aux prises des médias, comme le voit Jean-François Patricola: «Un romancier antiromanesque dont l'irréversibilité demeure la marque, puisque le spectacle prétend enfermer son peuple esclave dans la consommation, le clouer, le câbler à l'Image. Ce ne pouvait être que Michel Houellebecq. » (Patricola, 2005: 15).

demander parfois s'il ne prétend pas la communiquer au lecteur comme un enseignement et une exhortation, en vue d'une modification de la situation problématique du présent. Ce qui pourrait le rapprocher de la surnommée « littérature tendancieuse ». D'un autre côté, d'aucuns pourront partager l'opinion que les romans houellebecquiens ne donnent pas de solution(s) au(x) problème(s) ; on y lirait plutôt la phénoménologie d'une ou plusieurs situation(s) humaine(s).

La nouveauté de Michel Houellebecq est qu'il mise sur un mixage³⁹¹ entre l'humour³⁹² et le désespoir³⁹³ (ou, selon ses propres mots, entre le burlesque et le sinistre³⁹⁴), mais surtout entre la provocation – il est considéré comme le romancier le plus corrosif de sa génération –, le cynisme et l'ambiguïté, celle-ci étant peut-être le signe de « notre époque [qui] se distingue plutôt par l'habileté qu'elle déploie pour entretenir un flou artistique généralisé, devenu l'instrument par excellence de la popularité » (Perpendiculaire, 1998).

La provocation et l'ambiguïté sont des procédés houellebecquiens qui ne se restreignent pas à son univers romanesque, car, bien au contraire, ils trouvent des bases solides dans les apparitions publiques et controverses de Houellebecq, lequel aime semer le flou entre le réel et l'imaginaire, le biographique et le fictionnel, l'auteur et les narrateurs/personnages³⁹⁵. Dans une interview donnée à Dominique Guiou, Michel

³⁹¹ Ce terme, issu du monde audiovisuel, est ici utilisé à dessein.

³⁹² Pour ne citer que deux exemples, on peut lire dans *Les Particules élémentaires* : « La pouffiasse karmique (...) conclut par ces phrases : '(...) Je vous demande de vous ouvrir sur l'espace illimité de la création. – Poil au fion' songea rageusement Bruno » (Houellebecq, 1998 : 137), ce même Bruno qui, dans la seconde séance d'écriture du *Lieu du changement* produit ce poème : « Je bronze ma queue/ (Poil à la queue !)/À la piscine/ (Poil à la pine !)/Je retrouve Dieu/Au solarium, /Il a de beaux yeux, /Il mange des pommes. /Où il habite ?/ (Poil à la bite !)/Au paradis/ (Poil au zizi !) » (*idem* : 138-139). Dans *La Possibilité d'une île*, on trouve : « Longue et confuse, l'histoire de la Première Diminution n'est aujourd'hui connue que de rares spécialistes, qui s'appuient essentiellement sur la monumentale Histoire des Civilisations Boréales, en vingt-trois tomes, de Ravensburger et Dickinson. » (Houellebecq, 2005 : 446, c'est nous qui soulignons). Michel Houellebecq est bel et bien un maître de la dérision. Pourtant, des critiques tels qu'Eric Naulleau ne voient pas d'humour dans l'œuvre de Michel Houellebecq, mais plutôt du ricanement. (cf. Naulleau, 2005 : 119).

³⁹³ Joël Schmidt parle d'« humour du désespoir » présent dans les auteurs actuels, « joyeux et farceurs et qui se plaisent à l'ironie contre le conformisme, l'ennui de nos sociétés et de nos travers. » (Schmidt, 1997 : 143). D'autres, comme Nancy Huston, rangent Houellebecq parmi les *professeurs de désespoir* qui ont marqué la littérature (Huston, 2004). Retenons que ce romancier est tout à fait d'accord avec cette thèse qui le place dans une lignée post-schopenhauerienne. Par contre, il n'admet pas le titre de *nouveau réactionnaire* dont l'a affabulé Lindenberg, puisque, dans ses romans, il existe l'idée que toute mutation est irréversible. (cf. http://www.dailymotion.com/video/x6s2q3_houellebecq-les-particules-elementa_creation, page web visitée le 25/03/2009).

³⁹⁴ Cf. Viry et Poucet, 2010.

³⁹⁵ A ce propos, dans le chapitre dédié à l'univers houellebecquien dans son essai *Écarts de la modernité: le roman français de Sartre à Houellebecq*, Sabine Hillen rappelle que « la séparation entre l'auteur et le narrateur a perdu de sa pertinence pour ceux qui sont familiers de l'œuvre et des entretiens de l'auteur. »

Houellebecq s'exprime sur le choix de son propre prénom, Michel, pour les narrateurs de ses premiers romans; une véritable « stratégie du processus créateur » (Schober, 2004 : 513) :

Il est très important pour moi de créer avec mon héros (...) un lien très fort dès le départ... Il me faut cette proximité pour démarrer. (...) Cela me permet de dire 'je' et de faire exprimer par mon héros... des pensées qui peuvent être les miennes... ou de lui faire exprimer ce que je ne voudrais surtout pas être ou penser, d'en faire un double négatif. (*apud* Guiou, 2001 : 27).

Selon Jérôme Meizoz (Meizoz, 2003b), le phénomène de la médiatisation de l'auteur contemporain explique cette confusion entre propos auteur/narrateur; une « médiatisation extrême de la dernière génération d'écrivains qui se sont trouvés obligés de confirmer par leurs attitudes ou leurs paroles ce qui s'est dégagé de leurs écrits. » (Willems, 2005: 39).

Les indices autobiographiques qui existent dans les récits de Michel Houellebecq laissent peu de doute quant à la proximité des protagonistes et leur auteur. Toutefois, il est vrai que les propos litigieux d'un personnage ne peuvent être rattachés à l'écrivain, et nous sommes d'accord avec Jean-François Patricola lorsqu'il affirme, à l'appui des offenses de Sartre³⁹⁶: « Lorsqu'il écrit : 'Mais oui! fais-toi donc la main sur un jeune nègre!', c'est son personnage qui parle. (...) Michel Houellebecq a parfaitement le droit d'écrire ceci. Qu'on se le dise une fois pour toute! C'est un écrivain. » (Patricola, 2005: 172). Idée reprise dans le plaidoyer de Houellebecq, au cours de son procès en 2001, lorsque la défense questionna, judicieusement : « Est-ce qu'un jour on condamnera un écrivain (...) pour avoir

(Hillen, 2007 : 118). Elle s'appuie aussi sur l'opinion de Rokus Hofstede et Martin De Haan (Hofstede et De Haan, 2002) qui « estiment que l'auteur doit une grande partie de son succès aux controverses, exprimées dans ses romans, par certains personnages; le lecteur non averti peut aisément prêter celles-ci à l'auteur lui-même. L'amour de la polémique a valu à Houellebecq plusieurs attaques d'opposants. Celles-ci n'ont malheureusement pas toujours visé le contenu de ses idées. La critique s'est repliée sur une méthode plus subtile encore, à savoir la suspicion portée sur le style de l'auteur. » (Hillen, 2007 :128). Pour Jérôme Meizoz, l'ambiguïté fiction/biographie s'explique par la volonté de faire un parallèle avec le monde référentiel et l'absence de frontières entre fiction et réalité laisse place à deux phénomènes : références de noms/identités réelles et indistinction auteur/narrateur, comme ce fut le cas chez Flaubert. (*cf.* Meizoz, 2003). A propos de Flaubert, il serait intéressant d'établir un parallèle entre le procès intenté par le procureur Pinard (accusant le roman *Madame Bovary* d'immoralité et de glorification indirecte du problème de l'adultère, alors que la défense soutint avec succès le « but éminemment moral » de Flaubert qui exposa les « dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre ») et celui de Houellebecq, à la lumière des réflexions de Hans Robert Jauss (*Cf.* Jauss, 1978:76-80).

³⁹⁶ Patricola rappelle, entre autre, que Sartre « désigna tout au long de *La P... respectueuse* un personnage par l'unique terme 'Nègre'. » (Patricola, 2005 :172).

dit que le ‘communisme’, par exemple, est ‘con’ et que Garaudy et Duclos, deux de ses éminents représentants en France, étaient de très mauvais écrivains ? » (Grünberg, 2001).

Néanmoins, quand on lit les entretiens signés à titre personnel de Houellebecq, l’ambiguïté se resserre³⁹⁷. Pour ne citer qu’un exemple, l’auteur a maintes fois déclaré publiquement la nécessité d’un eugénisme bien compris (c’est-à-dire un eugénisme sans sélection, une utopie génétique qui n’est pas fasciste, mais qui cherche plutôt l’immortalité, sans aucune domination), ce qui n’est autre que l’opinion de Michel Djerzinski, protagoniste de *Les Particules élémentaires*, et un point de vue mis en pratique dans *La Possibilité d’une île*³⁹⁸. Ce qui amène Jean-François Patricola à conclure: « Alors qui parle sinon Michel Thomas, derrière Michel Houellebecq, derrière le narrateur? » (Patricola, 2005 : 262). Le critique précise :

Tous les écrits de Michel Houellebecq procèdent sur le même mode: message de l’auteur distillé dans la narration; mal distillé hélas. (...) Que Michel Houellebecq soit haineux n’est pas une découverte, que ses textes portent la marque de cette haine non plus. (...) Les entretiens qu’il accorde ne laissent pas planer le doute, l’analyse stylistique et rhétorique de ses textes non plus. (Patricola, 2005: 265-266).

Pour Houellebecq, la confusion installée entre la figure de l’auteur et celle du narrateur/protagoniste³⁹⁹ permet de «donner une image négative de soi: ce qu’on pourrait être et qu’on n’est pas.» (*apud* Sénécals, 2001a: 13). L’ambiguïté du roman houellebecquien repose sur le fait que l’on ne se sait jamais, selon Olivier Bardolle, « si c’est l’auteur qui nous livre ses pensées ou si ce sont les personnages du roman qui

³⁹⁷ Lire, à ce propos, l’analyse, par Jean-François Patricola, de l’interview polémique de Houellebecq accordée à *Lire* en 2001 (Patricola, 2005 : 172-173).

³⁹⁸ Notons que la question de l’eugénisme est une polémique soulevée par André Gide qui passa inaperçue à la plupart de ses lecteurs. Son personnage Strouvillou de *Les Faux-Monnayeurs* (1925, Nouvelle Revue Française), en débat avec Passavant, avance pourtant cette scandaleuse thèse eugéniste : « Et dites si ce n’est pas honteux, misérable... que l’homme ait tant fait pour obtenir des races superbes de chevaux, de bétail, de volailles, de céréales, de fleurs, et que lui-même, pour lui-même, en soit encore à chercher dans la médecine un soulagement à ses misères, dans la charité un palliatif, dans la religion une consolation, et dans les ivresses l’oubli. C’est l’amélioration de la race, à laquelle il faut travailler. Mais toute sélection implique la suppression des malvenus, et c’est en quoi notre chrétienne de société ne saurait se résoudre. Elle ne sait même pas prendre sur elle de châtrer les dégénérés; et ce sont les plus prolifiques. Ce qu’il faudrait, ce ne sont pas des hôpitaux, c’est des haras. » (Gide, 1925 : 318). Il est vrai que plusieurs thèses sur l’eugénisme datent des années 1920: *Mein Kampf* fut rédigé en 1924...

³⁹⁹ Confusion encore plus marquée lorsque le narrateur-personnage se confond avec le narrateur hétérodiégétique et omniscient.

s'expriment librement en tant que fiction. » (Bardolle, 2004: 65). Ce critique est ainsi amené à soulever les questions suivantes:

Qu'est-ce qui est vrai et qui ne l'est pas? Qui parle? Qui est responsable de quoi? À qui peut-on s'en prendre? Certainement pas à Houellebecq pour les propos et les actes des personnages de ses romans. (...) Alors, quand les personnages de Houellebecq s'en prennent au monde tel qu'il va, faut-il s'en prendre à l'auteur? (Bardolle, 2004: 66).

Néanmoins, l'absence de frontières marquées entre fiction et réalité n'est pas unique en son genre. Il s'agirait plutôt d'une stratégie littéraire adoptée par un grand nombre de romanciers contemporains. Comme l'observe Eva Beránková,

La 'posture Houellebecq' (tout comme la 'posture Angot' ou la 'posture Despentès') reflète bien les tendances de notre époque où les exigences de la publicité et de l'image effacent progressivement toute distinction entre les sphères publique et privée. S'exposer en public, jouer à abattre les cloisons séparant le narrateur de l'auteur (quitte à les revendiquer aussitôt après), remettre en cause les frontières entre la réalité et la fiction, s'inclure soi-même dans l'œuvre, toute cette stratégie ne rappelle-t-elle pas un art, situé lui aussi 'entre spectacle et environnement' et ayant une 'dimension collective et interactive'⁴⁰⁰, à savoir la performance ? (Beránková, 2006a).

L'art de la *performance* est indiscutablement cultivé par Michel Houellebecq, surtout lors de ses apparitions publiques et médiatiques. Il ne suffit plus, pour l'écrivain contemporain, de manier le *logos*⁴⁰¹ et de jouer sur le *pathos* : l'*ethos*, cette image de soi, est aujourd'hui capitale. Jérôme Meizoz l'explique mieux que nous :

Pour agir sur l'auditoire, l'orateur ne doit pas seulement disposer d'arguments valides (maîtriser le *logos*) ni produire un effet puissant sur lui (le *pathos*), mais il lui faut aussi 'affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance.'⁴⁰² L'*ethos* tient donc à l'image de soi que l'énonciateur impose dans son discours afin d'assurer son impact. (...) La question de la

⁴⁰⁰ Christophe Domino, *L'art contemporain*, Paris, Editions Scala, 1994, p. 124.

⁴⁰¹ A propos du *logos*, Richard Millet souligne une modification de ce pilier de la rhétorique par le biais du recours à l'image: « La question littéraire se réduisant à l'individualisme nihiliste et à la stratégie des prix littéraires, révélatrice de ce qui, là comme dans d'autres secteurs commerciaux, tend à substituer le logo (celui du prix en tant que label, la visibilité de l'auteur, i.e. son insignifiance) au déploiement du logos. » (Millet, 2007 : 5).

⁴⁰² AMOSSY, Ruth (2002), « Ethos », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, pp.200-201.

figuration ou 'présentation de soi' de celui qui prend la parole devient essentielle. Elle ne fait que s'accroître avec la médiatisation croissante de la littérature dès les années 1830, au moment de la mise en place du journalisme moderne. (Meizoz, 2007 :22).

Le même sociologue littéraire illustre sa réflexion avec le cas de L.F.Céline⁴⁰³ dont il est facile de faire le parallèle avec ce qui se passe avec Michel Houellebecq : « La posture non-discursive de Céline (attitudes durant les entretiens, vêtements, gestes) se lit en relation avec l'*ethos* verbal célinien, soucieux de franchise brutale et de complicité avec son destinataire. » (Meizoz, 2007: 30)⁴⁰⁴.

Michel Houellebecq est un écrivain qui prouve bien qu'il est un stratège qui sait manœuvrer les médias en sa faveur et qui construit lui-même la construction de son image, sa « construction posturale »⁴⁰⁵, selon le terme de Jérôme Meizoz. Mais, comme le défend ce dernier, l'écrivain ne peut faire autrement⁴⁰⁶, sujet au carcan de la posture médiatique que l'on attend de lui:

La posture 'Houellebecq' manifeste selon moi un nouvel état du champ littéraire contemporain: toute une jeune génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentès ou Houellebecq), assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. L'échange littéraire s'étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image, ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la

⁴⁰³ Rappelons, ici, à titre anecdotique, l'opinion de Houellebecq sur Céline qu'il considère comme un « auteur surfait » (Houellebecq, 2009 : 110).

⁴⁰⁴ « 'Pour parler franc, là, entre nous...' lit-on dans l'incipit de *D'un château l'autre* (1957). » observe Meizoz (Meizoz, 2007 :30). De même, Houellebecq exprime crûment, sans ménagement, des propos choquants mais réalistes. On peut aussi lire dans l'œuvre houellebecquienne, soit-elle en prose ou en vers, plusieurs passages où le narrateur appelle à la complicité du lecteur ou l'interpelle directement en le faisant devenir un personnage. Citons un exemple, déjà répertorié par Nathalie Dumas: « Le narrateur [d'*Extension du Domaine de la lutte*] explique son isolement en jetant le blâme sur l'individualisme présent dans la société d'aujourd'hui. 'Mais au fond, autrui ne vous intéresse guère' [Houellebecq, 1994 : 12]. Voilà que le lecteur se retrouve lui aussi englobé dans l'univers houellebecquien. (...) Par extension, Houellebecq précise à son lecteur que l'individu formant la société contemporaine n'a plus d'amis et n'est plus capable de créer des liens interpersonnels durables. Il précise alors, par l'utilisation du *vous*, que la faille dont il était question au départ correspond à un moment de solitude et qu'à partir de là, ce moment de 'sensation de l'universelle vacuité' est vécu non seulement par les personnages du roman, mais par son lecteur, voire par la société en général. » (Dumas, 2007: 216). Néanmoins, il ne faut pas oublier l'ambiguïté et le ton corrosif qu'aime employer Michel Houellebecq.

⁴⁰⁵ Rappelons que, selon la définition de Jérôme Meizoz, la posture est « le *travail de figuration publique* qu'accomplit l'auteur en situation officielle. » (Meizoz, 2004: 201).

⁴⁰⁶ « Création collective des lecteurs, des médias et de la critique savante, l'auteur moderne sait plus qu'en tout autre temps qu'il entre en littérature sous le regard d'autrui. Dès ses premières expériences littéraires, il est confronté aux enjeux de la présentation de soi. » (Meizoz, 2007: 187).

littérature: c'est la 'plateforme programmatique' du narrateur Michel dans *Plateforme* (2001, p. 259). (...) Selon une technique empruntée à l'art contemporain (...), ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et *l'incluent à l'espace de l'œuvre*: leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*. (Meizoz, 2007 :19).

Meizoz précise:

Un effet rétroactif s'observe souvent: la posture adoptée, comme mise en scène publique du soi-auteur, peut avoir un effet en retour sur celui-ci, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par le choix postural. Ainsi, Céline ou Houellebecq mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur: en ce cas, tout se passe comme si la posture discursive adoptée comme parti pris littéraire de départ dictait ensuite leur conduite publique. L'option littéraire commande alors, en quelque sorte, le comportement social... (Meizoz, 2007 :31).

Il est vrai que le sens courant, influencé par le contexte médiatique, entend la posture comme la « mise en scène médiatique d'un trait physique ou d'un geste de l'homme célèbre. » (Meizoz, 2007 : 15). Selon Jérôme Meizoz, « la raison en est sans doute que, à l'ère du spectacle, à l'ère du marketing de l'image, tout individu jeté dans l'espace public est poussé à construire et maîtriser l'image qu'il donne de lui. » (*ibidem*). La posture littéraire ou les « mises en scène modernes de l'auteur »⁴⁰⁷, liées aux conditions de production du discours – qu'il soit littéraire ou non –, sont un des traits à prendre en compte lorsqu'il s'agit d'étudier la médiatisation des écrivains de notre époque. Pour cela, nous nous baserons sur les analyses et les conclusions de Jérôme Meizoz (2007) présentées sous forme d'un dialogue imaginé entre un chercheur et un curieux, en d'autres mots, entre un spécialiste et un amateur.

Selon Meizoz,

c'est Alain Viala qui a le premier conceptualisé ce terme [de posture], au sens de 'façon d'occuper une position' dans le champ: 'Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste... On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position). (...) En mettant en relation [la] trajectoire [d'un

⁴⁰⁷ Nous reprenons ici le sous-titre de l'étude de Jérôme Meizoz (Meizoz, 2007).

auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible - et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la 'marque' spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire.⁴⁰⁸ (...) Pour ma part, tout en reprenant l'essentiel de la féconde proposition de Viala, j'opte pour la notion de 'posture' dans un sens englobant: la 'posture' d'un auteur désigne alors ce que Viala nomme *ethos*. J'y inclus la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle). (Meizoz, 2007 : 16-17).

D'où la définition de *posture* postulée par Jérôme Meizoz qui met aussi en évidence le rôle du pseudonyme⁴⁰⁹:

Pour moi, cette notion [de posture] a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage: simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.); d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de 'posture' d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l'interne textuel sans son pendant externe et vice-versa. (...)

La 'posture' est la manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une 'posture' la rejoue ou la déjoue. Qui fait imprimer un ouvrage (un disque, une gravure, etc.) impose une image de soi qui dépasse les coordonnées d'identité du citoyen: par exemple, par le biais du pseudonyme chez Céline, Julien Gracq, Romain Gary, San Antonio ou Serge Gainsbourg (...). Si fréquent dans tous les arts, le pseudonyme n'est pas seulement une précaution contre la censure, ou une manière de susciter la curiosité par le mystère. Certes, tous ces usages ont cours, mais on peut le lire comme un indicateur de posture. Il permet de marquer une nouvelle identité énonciative, de la distinguer de celle donnée par l'état civil. Au fond, le pseudonyme fait de l'auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière... (...) La posture

⁴⁰⁸ VIALA, Alain (1993), «Éléments de sociopoétique», in VIALA, Alain et MOLINIÉ, Georges (1993), *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, PUF, pp. 216-217.

⁴⁰⁹ Le rôle du pseudonyme est important pour notre étude si l'on se souvient que deux des auteurs de notre corpus, Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, l'ont adopté. Les raisons pour lesquelles ils écrivent sous un pseudonyme sont différentes. Michel Houellebecq en fait un hommage à sa grand-mère paternelle ; par suggestion de son premier éditeur, Amélie Nothomb a pris le pseudonyme Amélie, plus commercial que son vrai prénom Fabienne. L'écrivain aurait aussi choisi cette nouvelle identité en pensant à son adolescence, en l'honneur de la Sainte-Amélie, afin de commémorer le début de son projet anorexique et la naissance de son avatar de chair.

constitue l'identité littéraire' construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public⁴¹⁰ (Meizoz, 2007 : 21,18).

Meizoz rejoint ainsi l'idée de Jean-François Patricola qui postule :

Dès l'instant où Michel Thomas prend un pseudonyme pour écrire, il entre de plain-pied dans la question de la posture littéraire. Dès l'instant encore où, invité à la télévision, il parle de lui en usant de la troisième personne ou du prénom Michel, comme ses personnages, mélangeant à dessein les interventions, il renforce encore la question de la posture littéraire. (Patricola, 2005 : 25).

L'ambiguïté de Houellebecq repose, avant tout, comme nous l'avons déjà dit, sur les frontières floues qu'il construit entre auteur, narrateur et personnages, ajoutant à cela que Michel Houellebecq est un pseudonyme du *citoyen* Michel Thomas⁴¹¹. A ce propos, rappelons que Dominique Maingueneau, en partant de l'exemple de Céline, décompose la notion d'*auteur* en trois instances liées, comme le résume Jérôme Meizoz :

l'inscripteur, comme énonciateur dans le texte: c'est 'Ferdinand' de *Mort à crédit* (1936); *l'auteur*, comme principe de classement, entité juridique ou 'posture' publique: c'est 'Céline', auteur pseudonyme du même roman; enfin la *personne*, comme sujet biographique et civil: Louis Destouches' désigne le citoyen juridiquement responsable de ce roman. (...) Par la pseudonymie (...),

⁴¹⁰ ROUSSIN, Philippe (2005), *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, p.24.

⁴¹¹De la même façon, Michel Houellebecq est aussi un exemple de ces artistes qui cherchent à se faire un nom. Nous avons retenu quelques réflexions diverses mais pertinentes de Nathalie Heinich sur ce thème: «C'est d'abord à travers le *nom* que s'opère la montée en singularité des créateurs, et des écrivains en particulier. Car outre le nom d'état-civil reçu à sa naissance par n'importe quel individu, le nom peut être aussi celui que *se fait* quelqu'un dès lors que son identité s'organise non plus seulement autour d'un état de fait - son existence particulière, enregistrée sur les papiers d'identité - mais d'une construction de soi-même, par ses actes ou ses œuvres. (On retrouve là l'opposition entre identité prescrite (*ascribed*) et identité acquise (*acquired*) proposée par Robert K. MERTON, *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago University Press, 1973, p.101). » (Heinich, 2000 : 170). Reprenant l'idée de Michel Foucault dans son *Qu'est-ce qu'un auteur ?* ([1969] Gallimard, 1994), Heinich nous rappelle que « le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours, le fait qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode. » (Heinich, 2000 : 171). Enfin, s'appuyant sur l'étude de Jean-François Jeandilou (Jeandilou, 1989), elle affirme : « Il arrive que la signature d'un auteur prenne la forme d'un pseudonyme - façon plus radicale encore de 'sortir de soi', en échappant à son propre nom. Le dictionnaire définit le pseudonyme comme un 'faux nom', une 'dénomination choisie par une personne pour masquer son identité'; mais sans doute s'agit-il moins, dans le cas de l'écrivain, de dissimuler l'identité qui lui fut donnée que d'en construire une qui lui soit propre. Car la véritable dissimulation du nom par le pseudonyme n'intervient que dans des cas extrêmes, notamment pour les productions très dévalorisées, telle la littérature pornographique, ou en cas de mystification littéraire. (Heinich, 2000 : 173).

les auteurs tentent de les dissocier, le plus souvent pour se protéger des dangers du statut d'auteur. (Meizoz, 2007: 24).

Cette indéfinition de frontières serait, selon le même critique, une prise de position stratégique, une *posture*⁴¹² de la part de Michel Houellebecq, qui favorise l'ambiguïté de ses propos offensifs:

LE CHERCHEUR: Autre exemple, Michel Houellebecq, pseudonyme de Michel Thomas, est une posture (...). La posture *décolle* en quelque sorte de l'homme civil.

LE CURIEUX: Tu veux dire que l'auteur, dans son texte, construit une image de soi qui se détache de la personne civile ou biographique?

LE CHERCHEUR: Oui. Les textes autobiographiques et autofictionnels, la correspondance, le journal intime, le témoignage, etc. créent une posture, une construction de soi à envisager selon l'état du champ artistique considéré. Il ne s'agit pas du soi civil ou biographique, du moins pas seulement, mais d'un soi construit que l'auteur lègue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre. Ainsi, Céline ou Houellebecq mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur: en ce cas, tout se passe comme si la posture discursive adoptée comme parti pris littéraire de départ dictait ensuite leur conduite publique. L'option littéraire commande alors, en quelque sorte, le comportement social... (Meizoz, 2007: 27-28).

Michel Houellebecq est un exemple phare du phénomène de la notoriété médiatique d'un écrivain, un phénomène que Nathalie Heinich décrit comme suit : « la notoriété, qui met un sujet en contact avec une masse d'inconnus, expose à être littéralement pris pour quelqu'un d'autre: écrivains confondus avec leurs personnages ou assimilés à leurs sujets, célébrités devenant objets de projections et d'identifications de tous ordres. » (Heinich, 1999 : 192). Les auteurs starisés qui jouissent souvent d'un succès éphémère font partie de la culture contemporaine, comme plusieurs critiques l'ont déjà annoncé. Pierre Jourde, par exemple, observe que

⁴¹² Encore une fois, Jean-François Patricola écrivait déjà, à propos de cette notion de posture que « Dès l'instant où Michel Thomas prend un pseudonyme pour écrire, il entre de plain-pied dans la question de la posture littéraire. Dès l'instant encore où, invité à la télévision, il parle de lui en usant de la troisième personne ou du prénom Michel, comme ses personnages, mélangeant à dessein les interventions, il renforce encore la question de la posture littéraire. » (Patricola, 2005: 25).

Depuis quelques années, de tels faux évènements se multiplient. (...) Le grand auteur découvert à l'occasion de ce genre de 'coup' ne tarde pas à replonger dans l'anonymat, victime (...) d'une surcharge de succès. (...) Il en va à présent de la littérature prétendue de qualité, honorée par le Goncourt, le Femina et *Le Monde des livres*, comme des starlettes de variétés qui disparaissent après une unique chansonnette à succès. (Jourde, 2002 :21).

Jourde illustre son observation avec le cas paradigmatique de Michel Houellebecq : « On voit Michel Houellebecq faire dans la chansonnette ou publier des albums de ses mauvaises photos de vacances.»⁴¹³ (Jourde, 2002 : 22). D'une façon plus générale – mais qui s'applique, encore, à Houellebecq – Pierre Jourde dresse ce fâcheux constat :

Pensée absente, style à pleurer, couverture médiatique garantie. [Les écrivains] (...) pensent que se mettre nus couvrira, si j'ose dire, leur absence radicale de propos. C'est encore la marchandise. (...) Il n'y a pas de relation nécessaire entre le succès et la qualité, ni dans un sens ni dans un autre. (*apud* Kzino, 2002).

Subséquentement, les nouvelles instances médiatiques que sont la presse, l'édition, la télévision *provoc'*, les sites et les forums de discussions sur Internet, les Associations – qui semblent légitimer l'écrivain Houellebecq – sont comparées à des mouches par Jean-François Patricola. (Patricola, 2005: 106).

Au contraire, la couverture médiatique est observée sous une autre perspective par Dominique Noguez qui voit, dans les polémiques provoquées ou rapportées par les médias, un passage vers la postérité :

Michel Houellebecq, Régis Debray : plusieurs de mes meilleurs amis ont eu droit à un lynchage ou à un demi-lynchage médiatique. (...) Ils sont tous cependant reconnus aujourd'hui comme des auteurs importants. J'en suis presque à me demander si le lynchage par les médias n'est pas devenu l'onction indispensable à une reconnaissance véritable, sinon au passage à la postérité. (...) Comme un terrible rite d'initiation: qui en réchappe a gagné. (Noguez, 2003 : 161).

Nous avons pu le voir, au long de ce chapitre, la figure littéraire qu'est Michel Houellebecq est le reflet et le produit d'un contexte social et de conditions historiques

⁴¹³ Pierre Jourde fait ici référence, cela s'entend, aux albums de musique édités par Michel Houellebecq, tels que *Le sens du combat* ou *Présence humaine* et au roman *Lanzarote*, publié, en 2000, sous forme d'un coffret contenant le récit lui-même et un album de photographies de paysages de l'île espagnole prises par l'auteur.

déterminantes. C'est en regard de ces influences qu'il programme ses options stratégiques, que ce soit au niveau de sa performance d'écrivain, au sein d'une société qui lui octroie une grande notoriété médiatique ou lorsqu'il est question d'assumer une posture littéraire singulière qui lui est dorénavant associée. De la même façon, il importe d'observer les effets de ces conditionnements sur la création littéraire de Michel Houellebecq.

Avant de procéder à une telle analyse plus centrée sur le texte proprement dit, nous nous pencherons sur une étude biographique de l'auteur, afin de pouvoir établir les conditions spécifiques qui l'ont aidé à construire une image médiatique singulière.

1.2.2. Données biographiques : sa vie, ses œuvres, sa posture⁴¹⁴

Né Michel Thomas, sa vie est traversée par des circonstances marquantes. De l'abandon affectif de ses parents, en passant par la diversité de son expérience territoriale (la Réunion et l'Algérie de sa prime enfance, la France, l'Irlande, l'Espagne, la Thaïlande, le Portugal⁴¹⁵, la Patagonie), jusqu'à ses déboires professionnels (notamment en tant qu'ingénieur en agronomie au chômage ou ingénieur informatique dans diverses institutions⁴¹⁶), l'existence de Michel Thomas (devenu Michel Houellebecq⁴¹⁷ en 1985, pour la publication de ses premiers poèmes dans *La Nouvelle Revue de Paris* de Michel Bulteau) est placée sous le signe du fragmentaire, du déplacement. La dilacération de son

⁴¹⁴ Antoine Compagnon analyse les rapports entre la vie et l'œuvre des écrivains, considérés comme le fondement de l'histoire littéraire traditionnelle. En réfléchissant sur la tension entre fiction et réalité qui ressort de l'héritage lansonien, il formule le néologisme – «mot-valise» – «vieuvre» (Compagnon, 1983 : 15).

⁴¹⁵ Selon Denis Demonpion, Houellebecq se serait aussi retiré au Portugal entre 1997 et 1998 (Demonpion, 2005:221). Peut-être une influence de son éditeur portugais Joaquim Vital, fondateur des éditions La Différence, et envers qui Houellebecq a souvent prodigué des louanges.

⁴¹⁶ Il débute en 1983 une carrière en informatique chez Unilog, puis au Ministère de l'Agriculture, où il restera trois ans (cette période sera le décor d' *Extension du domaine de la lutte*) et enfin à l'Assemblée nationale.

⁴¹⁷ A six ans, il déménage en France avec sa grand-mère paternelle, dont il adoptera le nom Houellebecq pour pseudonyme artistique. Le rejet de son patronyme paternel –Thomas – peut être interprété comme un hommage à sa grand-mère, mais aussi comme un geste de révolte contre ses parents qui ont fui leur responsabilité envers l'auteur enfant.

moi en ressort d'autant plus traumatisante, comme le prouvent ses périodes de dépression profonde et ses séjours en milieu psychiatrique, à la suite de son premier divorce⁴¹⁸.

Le début de sa carrière dans le monde des lettres est tardif, malgré qu'il ait inauguré son parcours créatif avec la publication, à vingt ans, de quelques textes poétiques par le directeur de la Nouvelle Revue de Paris, Michel Bulteau, dont la rencontre en 1985 fut déterminante⁴¹⁹. Il prête ensuite sa collaboration dans plusieurs revues littéraires, comme *Les Inrockuptibles*, *Perpendiculaire* (dont il sera exclu plus tard), *L'Atelier du Roman*, *Immédiatement* ou *Lire*.

En 1991, les Éditions du Rocher, créées par Michel Bulteau, publient, dans la collection des « Infréquentables », un essai de Houellebecq sur H.P. Lovecraft, *Contre le monde, contre la vie*⁴²⁰. La même année, La Différence, dirigée par un ami portugais de Bulteau, Joaquim Vital, édite ce que Houellebecq présente comme sa méthode de survie : *Rester vivant*⁴²¹. Un an plus tard, la même maison d'édition publie son premier recueil de poèmes, *La Poursuite du bonheur*⁴²², lauréat du Prix Tristan Tzara.

En 1994, il publie chez Maurice Nadeau⁴²³, accompagné du silence des médias, son premier roman, *Extension du Domaine de la Lutte*⁴²⁴ (texte qui sera postérieurement adapté

⁴¹⁸ Cette époque traumatique est sans doute à l'origine de la fureur de l'écrivain envers les psychiatres dans ses récits (ex : Houellebecq, 1994 : 118). En effet, «il enferme dans le zinc d'un cercueil métallique où brûle dans des autodafés ces théoriciens, essentiels à la compréhension et à la mécanique psychique humaine. Les représentants de ces instances et les praticiens sont également écornés» (Patricola, 2005: 224). Ainsi, lors d'une interview menée par Laure Adler, Houellebecq a traité Jacques Lacan de charlatan (Adler, 2005).

⁴¹⁹ Ce fut d'ailleurs pendant un séjour dans la petite maison de campagne de l'éditeur, en Auvergne, au cours de l'été 1970, que Houellebecq a écrit *Rester vivant* (Cf. Demonpion, 2005 : 132-133).

⁴²⁰ Isabelle Willems a fait le parallèle entre Houellebecq et Lovecraft, en se basant sur le fait que ce dernier affirmait la volonté de ne pas participer à ce qui l'entoure, de ne pas être à sa place. Est-ce ce qui se passe vraiment chez Houellebecq? N'est-il pas un écrivain *impliqué*, autre forme de participation, selon la définition de Bruno Blanckeman ? Car Houellebecq revêt la peau de cet écrivain, décrit par Michel Biron, qui « répond cette fois à la demande de sens de la modernité sans se justifier d'être dans ou contre la société. Il a pour ainsi dire renoncé à faire intervenir directement la littérature dans la chose publique. Il écrit sur la société comme on écrit sur quelque objet, c'est-à-dire avec une 'indifférence engagée' » (Biron, 1994 : 399). Par ailleurs, la fiction narrative houellebecquienne peut montrer des individus déplacés, mais en ce qui concerne l'auteur, il sait très bien trouver sa place dans la sphère publique. Sa mise en scène est fort bien orchestrée et en accord avec la société du spectacle, médiatisée, où Houellebecq s'intègre, même si, dans le domaine privé, il vit plutôt retiré dans les intervalles qui séparent la sortie de ses œuvres.

⁴²¹ On peut y lire que, pour être édité à la *façon Houellebecq*, il faut passer par trois étapes : avoir été publié dans une revue; publier un essai et être publié par un petit éditeur. Notons que pour Houellebecq, la porte d'accès au succès, même étroite, est déjà liée aux forces médiatiques.

⁴²² Une réédition de *Rester Vivant* et *La Poursuite du bonheur*, remaniée en un seul volume, a été publiée par Flammarion, en 1997.

⁴²³ A propos des circonstances de la publication, lire Patricola, 2005 : 33-36.

⁴²⁴ Il existe une étude sur les trois premiers romans de Houellebecq et leur réception, élaborée par Isabelle Willems (Willems, 2005), avec une présentation des romans (cf. Willems, 2005 :24) comme suit: *Extension du Domaine de la Lutte* est l'histoire de « rapports amoureux sous l' angle de la compétition » (Willems,

au cinéma, comme nous le verrons dans ce chapitre). Notons ici le rôle propulseur de Maurice Nadeau⁴²⁵, directeur, depuis 1966, de la *Quinzaine littéraire* – magazine qui aide à projeter Houellebecq –, Nadeau étant cet « agent » littéraire qualifié de « révélateur d'écrivains » (Schuwer, 1997 :452-453). Il s'agit, il est vrai, d'un petit éditeur qui travaille par instinct, sans l'avantage du renom, ce qui a tourné à l'avantage de Houellebecq, comme le remarque Jean-François Patricola :

pour sortir du lot, surtout ne pas revendiquer l'écurie d'un éditeur connu: (...) [on court le] risque (...) d'être noyé dans la masse des écrivains. (...) Il est préférable de choisir un éditeur connu pour son flair, reconnu par le milieu, mais qui ne gère pas un nombre incalculable d'écuries et d'auteurs. (Patricola, 2005: 32-33).

Selon Raphael Meltz (Meltz, 2000), le premier roman de Houellebecq est devenu un livre « culte », dans le sens où les maigres ventes eurent toutefois le mérite de toucher des lecteurs passionnés. Lors de la parution d' *Extension du domaine de la lutte*, accompagnée des louanges de Michel Polac sur France Inter et de Laure Adler sur l'émission télévisuelle *Le Cercle de Minuit* (France2), 2 000 exemplaires furent vendus. Un an plus tard, les ventes atteignaient 16 000 exemplaires de ce roman porté aux nues par l'hebdomadaire « branché » de référence culturelle *Les Inrockuptibles*⁴²⁶. La réédition en format de *poche* de 1997 a élargi sa diffusion: 100 000 exemplaires en 1999. En juillet 2000, Philippe Guyomard adapta le roman pour la scène au théâtre Le Petit Chien, à Avignon, sous l'interprétation de Jean-Pierre Guiner⁴²⁷. Tout comme le fit la compagnie La Sirandane au théâtre Le Lurcénaire, en 1998, puis en l'an 2000, et, en 2005, pour *Rester vivant*⁴²⁸.

2005: 25-27); *Les Particules élémentaires* sont une « analyse historico-sociologique de l'évolution des mœurs occidentales [et de la] disparition de l'humanité » (Willems, 2005: 27-30) et *Plateforme* est une description de « la prostitution comme un rapport économique (...), en concluant sur la menace islamique et ses aspects destructeurs » (Willems, 2005: 38-40).

⁴²⁵ De même, il est important de ne pas oublier le rôle essentiel des attachées de presse et des agents littéraires de Michel Houellebecq, tels que Marie Boué ou, plus récemment, François Samuelson. Tout au long de la carrière de l'écrivain français, leur travail auprès des instances médiatiques reste primordial et la projection médiatique de Houellebecq en est très redevable, comme ne le cache pas l'auteur lui-même.

⁴²⁶ Bien-sûr, d'aucuns pourront questionner l'impartialité du jugement, vu que Houellebecq prête souvent sa contribution à ce magazine.

⁴²⁷ Cf. http://fr.wrs.yahoo.com/_ylt=A0WTf2w0HS9MvEMAS6RuAQx./SIG=129m555ud/EXP=1278242484/**http%3a//www.flickr.com/photos/42399206@N03/4661559773/, page web visitée le 25/03/2009.

⁴²⁸ Consulter, à ce propos, le site <http://www.actualite-de-stars.com/videos/michel-houellebecq/index5.html>, page web visitée le 25/03/2009.

Puisque nous parlons de théâtre, ouvrons ici une parenthèse pour rappeler que la maison de la poésie du théâtre Molière, à Paris, accueillit, du 11 janvier jusqu'au 19 février 2006, le second volet du spectacle consacré à l'œuvre de Michel Houellebecq⁴²⁹. Intitulé « *Houellebecq ou la douleur du monde* », le thème est un « écho au Schopenhauer qu'aime beaucoup Houellebecq », selon Christine Letailleur, metteur en scène. L'année précédente, le romancier avait « apprécié ce travail », rappelle la même Christine Letailleur, qui considère les textes houellebecquiens comme « un témoignage sur l'époque ». La relation amoureuse, à travers les écrits de Houellebecq « qui aime l'amour, qui aime les femmes », fut contée et jouée par le comédien Guy Prévost.

Après son premier roman, voulant voler plus haut, Michel Houellebecq change d'éditeur et rentre chez Flammarion, une maison d'édition d'une toute autre importance commerciale et médiatique, avec Raphaël Sorin⁴³⁰ pour directeur littéraire, qui lui fut présenté par Dominique Noguez⁴³¹. Flammarion publie un autre recueil de poèmes de Houellebecq, *Le sens du combat*, en 1996, qui lui vaut le Prix de Flore.

Surgissent ensuite, en 1998, un recueil de ses articles d'opinion, intitulé *Interventions*⁴³², et le roman *Les Particules élémentaires*, grand succès de vente (500 000 exemplaires l'année de sa publication), fortement médiatisé⁴³³. Ce roman fut couronné par le Prix Novembre⁴³⁴ et le Prix international IMPAC de Dublin (Dublin Impac Award) en

⁴²⁹ Cf. http://www.houellebecq.info/newsfile/137_Houellebecq_au_theatre.doc, page web visitée le 25/03/2009.

⁴³⁰ «La provoc, la subversion dopent les ventes, même quand elles ne forcent pas les portes des académies. Raphaël Sorin en a joué (...) en faisant passer son poulain, Michel Houellebecq, pour un auteur maudit. (...) Raphaël Sorin, alors éditeur chez Flammarion, préférerait vendre (...) un auteur. Il est l'un des derniers à penser en ces termes. Car la plupart des éditeurs jouent livre après livre, pressés qu'ils sont d'équilibrer les comptes de l'année. Lorsqu'un premier roman prometteur s'avère décevant, on abandonne son auteur. (...) Sorin a parfaitement retenu les leçons (...) sur la société du spectacle, (...) Michel Houellebecq est un produit idéal. » (Konopnicki, 2004: 59-62). A propos de la grande influence de Raphaël Sorin, Dominique Noguez parle de sa « dextérité luciférienne » (Noguez, 2003 :10). Lire aussi Patricola, 2005: 38.

⁴³¹ Nous reproduisons ici le témoignage de Raphaël Sorin lui-même : à la question « Comment avez-vous rencontré Houellebecq ? », l'éditeur répond: « Par l'intermédiaire de Dominique Noguez qui l'avait connu dans sa deuxième maison d'édition : La Différence. Il m'a donné le manuscrit d'*Extension du domaine de la lutte*, que j'ai tout de suite adoré. Mais je n'ai pas pu le publier, parce que sa (...) femme, Marie-Pierre Gauthier qui est un peu compliquée, l'avait promis à Maurice Nadeau. J'ai publié ensuite ses poèmes que j'aime beaucoup et dont Nadeau ne voulait pas, à condition de pouvoir publier le roman suivant. C'est comme ça que j'ai obtenu de Flammarion à l'époque qu'il soit mensualisé. Ce qui lui a permis de quitter son boulot d'informaticien à l'Assemblée nationale et de prendre un an et demi pour écrire *Les Particules élémentaires*. » (apud Grand Seigneur, 2011).

⁴³² En 2009, une réédition augmentée est publiée sous le nom d' *Interventions 2*. Le magazine *Les Inrockuptibles* lui dédie alors l'article « 10 raisons d'intervenir en faveur de Michel Houellebecq » (Siankowski, 2009).

⁴³³ Voir notre appendice B.

⁴³⁴ Rappelons que Philippe Sollers faisait partie du jury.

2002. Comme le premier roman de Houellebecq, *Les Particules élémentaires* a été porté à l'écran, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

En 1998, Houellebecq reçoit le Grand Prix national des Lettres Jeunes Talents pour l'ensemble de son œuvre. L'écrivain Dominique Noguez, qui ne cache pas son admiration pour l'écrivain français⁴³⁵, fait partie du jury dont il raconte les délibérations tenues le mardi 10 mars 1998 dans son essai *Houellebecq, en fait*⁴³⁶ (Noguez, 2003 : 44-45).

En 1999, Michel Houellebecq publie son troisième recueil de poèmes qu'il intitule *Renaissance*. Un an plus tard, outre l'édition en poche de ses poèmes (*Poésies, J'ai Lu*), il fait paraître *Lanzarote*, un court roman inspiré d'un voyage touristique sur l'île espagnole, publié sous forme d'un coffret contenant le récit lui-même et un album de photographies des paysages de Lanzarote, prises par l'auteur⁴³⁷. Le texte seul a été réédité en 2003, dans la collection Libro (du groupe Flammarion), accompagné de quelques articles d'opinion (*Lanzarote et autres textes*).

En 2001, Houellebecq publie *Plateforme* (source d'une puissante polémique comme nous le verrons plus loin⁴³⁸) qui se vend à 400 000 exemplaires et qui reçoit, en 2002, le prix Cinéroman. En octobre 2005, il reçoit des mains de son ami Fernando Arrabal le prix Leteo qui récompense annuellement, en Espagne, une importante figure littéraire internationale⁴³⁹.

La même année, Houellebecq édite, chez Fayard, *La possibilité d'une île*⁴⁴⁰, qui sort escorté par un grand tapage médiatique et publicitaire. De telle sorte que Jean-François Patricola souligne que « des pages entières sont dédiées au phénomène Houellebecq. Pas

⁴³⁵ Cette admiration agit presque comme une instance de consécration ou de légitimation littéraire, situation déplorée par certains, tels que Jean-François Patricola qui observe: «Noguez plante un arbre à Michel Houellebecq (...) pour (...) lui accorder le crédit qu'il ne possède pas. » (Patricola, 2005 :102).

⁴³⁶ Nous pouvons y lire aussi que le nom de Jacques Chessex, autre auteur de notre corpus, fut proposé pour le prix de consécration. Finalement, ce fut Jean Starobinski qui l'emporta.

⁴³⁷ Michel Houellebecq est un passionné de la photographie, comme le prouve un des ses sites personnels : http://web.me.com/michelhouellebecq/Site/Mes_albums/Mes_albums.html, page web visitée le 25/03/2009.

⁴³⁸ Lire notre appendice B.

⁴³⁹ En 2006, ce fut le tour d'Amélie Nothomb de recevoir cette distinction.

⁴⁴⁰ La même année, ce roman fut lauréat du Prix Interallié, un prix normalement décerné aux journalistes. *La possibilité d'une île* de Houellebecq est dédié à son ami, le philosophe Antonio Muñoz Ballesta et à son épouse Nico, « marraine » de Clément, chien de Houellebecq. « Es, sin duda, la mejor novela de carácter filosófico y científico de los últimos tiempos. » écrit Antonio Muñoz Ballesta dans son blog (<http://www.sociedadfilosofia.org/foro/archive/index.php?t-7.html>, page web visitée le 25/03/2009). Pour l'anecdote, rappelons que le philosophe joua un petit rôle dans l'adaptation cinématographique du roman. En outre, en 2004, Houellebecq s'est vu récompensé par le Prix Schopenhauer (remis par les mains d'une Catherine Millet !), attribué à Murça, en Espagne, par les « Rencontre de Philosophie et Humanités », représentées par Antonio Muñoz Ballesta.

une revue, pas un journal ou un magazine qui ne se fassent l'écho de la parution du livre tant espéré de l'écrivain sulfureux. (...) Ne pas s'en faire l'écho, c'est assurément passer à côté de l'évènement littéraire de la rentrée ! » (Patricola, 2005 : 9).

En fait, alors que Michel Houellebecq n'a pas encore écrit une seule ligne de ce roman, son changement d'éditeur, le 27 avril 2004, est largement publicisé par les médias⁴⁴¹. L'écrivain ayant résilié son contrat avec Flammarion⁴⁴², il signe son transfert chez Fayard (où Raphaël Sorin vient rejoindre l'éditeur et agent littéraire Claude Durand) pour un million d'euros, une valeur exorbitante, « un taux digne des grandes stars » (Dupuis, 2005: 41), dûment négocié par son agent littéraire François-Marie Samuelson⁴⁴³. Outre le romancier et ce dernier, les personnes impliquées dans ce transfert furent Claude Durand, Jean-Pierre Guérin (PDG de GMT Productions⁴⁴⁴), Arnaud Lagardère et son directeur de cabinet Arnaud Molinié. Par la même occasion, Michel Houellebecq obtient, de forme anticipée, l'adaptation cinématographique du roman qu'il s'engage à écrire⁴⁴⁵. L'anticipation est d'ailleurs un phénomène qui accompagna ce roman, dont la promotion auprès des médias fut *entonnée* alors qu'il n'était pas encore en vente, une stratégie commentée par Eric Naulleau : « L'originalité de l'opération Michel Houellebecq consiste à prétendre rafler toute la mise, à écraser la concurrence, sur la base d'un livre virtuel. » (Naulleau, 2005 : 37).

Un autre facteur de médiatisation de *La possibilité d'une île* est lié à la polémique de ce roman qui met en scène le Mouvement des Raëliens⁴⁴⁶, déjà présent dans *Lanzarote*.

⁴⁴¹ Jean-François Patricola parle d'un transfert « footballistique », façon « Zidane du livre » (Patricola, 2005 : 10 et 98). « Le livre devient officiellement un produit commercial. L'auteur de même. Comme parfois au foot. (...) Le *merchandising* et la communication autour du transfert et du talent supposé suffisent amplement aux tiroirs-caisses » (Patricola, 2005 :98). Dans le même registre, Jérôme Dupuis remarque « Ce transfert signe l'arrivée des mœurs footballistiques dans le monde de l'édition » (Dupuis, 2005 :40).

⁴⁴² Michel Houellebecq aurait mal digéré le manque de soutien de son ancien éditeur lors du procès de 2001, et encore moins les excuses de Charles-Henri Flammarion et de Raphaël Sorin au recteur de la mosquée de Paris, Dalil Boubakeur. Celui-ci publia, six mois plus tard, chez Flammarion, *Les défis de l'islam*. Coïncidence ? Par ailleurs, en décembre 2003, Michel Houellebecq se serait déjà plaint à son agent de vouloir tourner un film et de ne pas pouvoir le faire chez Flammarion.

⁴⁴³ Cet agent littéraire, qui travaille aussi pour Bernard-Henri Lévy, est réputé pour ses négociations des droits cinématographiques.

⁴⁴⁴ GMT Productions est une filiale audiovisuelle du groupe Lagardère et qui prit en charge l'adaptation cinématographique du roman publié par Fayard. Pour Jérôme Dupuis, « ce couplage 'roman-long-métrage' est une première » (Dupuis, 2005: 40).

⁴⁴⁵ Cf. l'article d'Alain Salles, «Le transfert multimédia de Houellebecq » (Salles, 2004) ou l'opinion de Jérôme Dupuis dans « Houellebecq : les secrets du 'transfert du siècle' » (Dupuis, 2005).

⁴⁴⁶ Cette secte est conduite par le Français Claude Vorilhon, dit Raël, qui affirme avoir rencontré des extra-terrestres, les Elohim, lesquels auraient cloné les humains il y a 25 000 ans de cela. La secte fait l'apologie du clonage (le 27 décembre 2002, par l'intermédiaire de la chimiste française Brigitte Boisselier, évêque

D'aucuns y voient une sympathie pour cette secte et ses idéaux ou pour le « guru » Raël, dont la capacité de séduction auprès de ses fidèles fascinerait Michel Houellebecq. Alexandre Fillon, par exemple, défend qu' «il y a une forme de fascination réciproque: Houellebecq admire ce gourou entouré de jolies femmes et Raël est flatté de l'attention que lui porte le romancier. » (Fillon, 2005 : 31). C'est oublier que l'écrivain use et abuse de la stratégie de l'ambiguïté: défend-il cette nouvelle forme de religion ou, au contraire, dénonce-t-il l'illusion qui en découle ? L'opinion de Houellebecq sur les religions en général est controversée, puisque, fidèle au personnage qu'il s'est construit, l'auteur mise sur le doute et la contradiction. Selon lui, par exemple, en Irlande et en Espagne, pays traditionnellement catholiques, il a assisté

à l'écroulement brutal de la religion. (...) La tradition catholique a totalement disparu. De la même manière, je suis sûr que l'islamisme, actuellement très en vogue chez les jeunes, disparaîtra lui aussi. De la religion musulmane, comme du mouvement punk, il ne restera rien de plus qu'une esthétique. Si, en revanche, je ne parle guère du judaïsme, c'est que je le connais mal. C'est une religion plus tribale, elle a un peu plus de chances de persister. Elle s'adresse à un peuple, une communauté, pas au monde entier. (*apud* Garcin, 2005).

Il est vrai que Michel Houellebecq a participé, sous invitation de Raël, à un congrès de la secte et que lors d'une interview accordée à Robert Habel, en décembre 2003, le romancier a admis sa sympathie pour les idéaux que défendent les Raëliens, notamment le clonage (Habel, 2003 : 22). Cependant, ceci n'est pas à l'origine du roman *La Possibilité d'une île*. L'auteur lui-même s'explique :

[j'ai commencé] ce roman lorsque j'ai rencontré à Berlin la journaliste allemande Harriet Wolff dans les circonstances exactes relatées à la première page du livre. (...) Elle m'imagine enfermé dans une cabine téléphonique après la fin du monde. (...) Le voilà, le vrai point de départ de 'la Possibilité d'une île'. (*apud* Garcin, 2005).

raélienne et PDG de Clonaid, les Raëliens ont annoncé le premier clonage d'un bébé humain), seul accès à l'immortalité, qui permettra de recevoir les extra-terrestres de forme grandiose, dans une ambassade (le « troisième temple » désiré par les Elohim), dont la construction dépend des recueils de fonds de la secte. Celle-ci défend, encore, la génocratie, la méditation sensuelle et le libéralisme sexuel. Notons, enfin, que quelques-uns de ses membres ont été accusés de pédophilie. Cf. le site officiel de la secte (<http://www.rael.org/>, page web visitée le 22/05/2007) mais aussi le site d'anciens Raëliens (<http://www.univers.ch/aider/>, page web visitée le 22/05/2007).

De même, lorsque Michel Houellebecq fut questionné sur la possibilité d'une nouvelle polémique avec ce roman qui fait l'apologie de la secte raëlienne et du clonage, sa réponse, ironique, fut pourtant claire:

Il y a quelques mois, en pianotant sur internet, je suis tombé par hasard sur les débats qui ont entouré la sortie de 'Pogrom', le livre d'Eric Bénier-Bürckel. (...) La plupart répondaient: Bénier-Bürckel n'est qu'un provocateur, ce n'est pas un authentique écrivain comme Houellebecq. Or, il y a sept ans, on disait: Houellebecq n'est qu'un provocateur, ce n'est pas un authentique écrivain comme Céline. Et je me suis dit: ouf, ça y est, j'entre dans la catégorie des classiques inoffensifs. (*Ibidem*).

Paradoxalement, après *La possibilité d'une île*, Houellebecq retourne chez Flammarion. Une série d'entretiens par courriels, échangés entre Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, est éditée, en 2008, par Flammarion et Grasset, sous le titre – provocateur – *Ennemis publics*.⁴⁴⁷ En 2010, Flammarion édite *La carte et le territoire*, qui valut le prix Goncourt à Houellebecq⁴⁴⁸. Nous reviendrons plus loin sur ces ouvrages.

En parallèle avec son activité d'écrivain, Michel Houellebecq a aussi édité les disques *Le sens du combat* (1996) et *Etablissement d'un ciel d'alternance* (2007) où l'écrivain lit quelques-uns de ses poèmes, accompagné musicalement. En 2000, il lance chez Tricatel un album de chansons intitulé *Présence Humaine*⁴⁴⁹. En 2011, suivant la tendance de l'industrie musicale actuelle pour le numérique, Houellebecq se sert d'Internet pour lancer deux nouvelles chansons : «Le film du dimanche» et «Novembre», disponibles en streaming et en téléchargement payant sur Qobuz, 7 Digital, Music Me ou Amazon.co. La musique est signée Jean-Claude Vannier, (compositeur de « Histoire de Melody

⁴⁴⁷ Par ailleurs, Michel Houellebecq a aussi co-écrit, avec Sarah Wiame, deux livres d'artiste en édition limitée: *La Peau*, en mai 1995 et *La Ville*, en janvier 1996.

⁴⁴⁸ Nous retiendrons le rôle joué par Teresa Cremisi, à la tête de Flammarion en 2005, responsable du lancement médiatique de *Ennemis Publics*. Elle apparaît aussi comme personnage dans *La carte et le territoire*.

⁴⁴⁹ Une réédition a été lancée en 2001. Michel Houellebecq a aussi organisé plusieurs concerts où il a interprété les chansons de l'album, accompagné alors par le groupe Eiffel. En 2000, il avait déjà « joué les rocks-stars, quand, sur des musiques de Bertrand Burgalat (producteur, fondateur de Tricatel, musicien et compositeur décoré de l'Ordre des Arts et des Lettres en avril 2009) et avec les cinq musiciens de Tricatel Beach Machine, il a psalmodié certains poèmes de *Renaissance* sur scène. » (Noguez, 2003 :13). Sur la qualité du disque, Jean-François Patricola n'a noté « aucun écart entre les thèmes du poète, du romancier et du chanteur » (Patricola, 2005 :248). D'ailleurs, il sera curieux de voir – ou d'entendre – dans la musique grinçante des disques de Houellebecq le bruit de fonds de ses romans. Voir un extrait enregistré en live le 23/05/2000 sur http://www.youtube.com/watch?v=pdE_DIOXgtM ou le vidéoclip de la chanson « Nous marchons dans la ville » sur <http://www.actualite-de-stars.com/videos/michel-houellebecq/nous-marchons-dans-la-ville.html> (pages web visitées le 25/03/2009).

Nelson » de Serge Gainsbourg et collaborateur de Michel Polnareff, Julien Clerc, France Gall et Claude Nougaro). Les paroles, écrites par Houellebecq, portent sa marque dépressionniste.

Une incursion dans le monde de l'opéra fut faite avec le spectacle *Opéra Bianca* (un mélange du textuel, du musical et du plastique), donné au Centre Pompidou, du 10 au 20 septembre 1997⁴⁵⁰. Il s'agit d'une œuvre de collaboration entre le musicien Brice Pauset, le plasticien Gilles Touyard et Michel Houellebecq, qui prouve la possibilité des rapports entre la musique, les arts plastiques et la littérature. Sur scène, sept objets blancs aux volumes simples et illuminés sont le scénario d'un livret écrit par Houellebecq, mis en musique par des sons de synthèse, instruments et voix. Le texte fait ouvertement la métaphore de la mécanique quantique, tout en laissant résonner le pessimisme/dépressionisme houellebecquien.

L'écrivain a aussi écrit une chanson pour Alain Chamfort: «Juste avant l'amour»⁴⁵¹, insérée dans l'album *Le Plaisir*, sorti en septembre 2003. De même, il est l'auteur de la chanson « La possibilité d'une île »⁴⁵² pour l'album *Comme si de rien n'était* de Carla Bruni, sorti en juillet 2008. Notons aussi que l'album *Préliminaires* (mai 2009) d'Iggy Pop est ouvertement influencé par *La Possibilité d'une île*; le rocker américain a d'ailleurs avoué s'en être inspiré. Enfin, Michel Houellebecq a aussi prêté sa collaboration pour *Le dictionnaire du rock*, sous la direction de Michka Assayas (Robert Laffont, 2000), avec un article sur Neil Young⁴⁵³.

D'autre part, Houellebecq s'est aussi tourné vers le monde du septième art. Il a réalisé plusieurs courts-métrages : *Cristal de souffrance* (1978)⁴⁵⁴, *Déséquilibres* (1982)⁴⁵⁵

⁴⁵⁰Pour plus d'informations, consulter le site officiel <http://www.musiquecontemporaine.fr/record/oai:ircam.fr:catalogue:37494> (page consultée le 12/05/2009). De même, on pourra lire le livret intégral dans *Interventions2* (Houellebecq, 2009 : 123-147).

⁴⁵¹ Pour les paroles, visiter le site <http://www.alain-chamfort.net/discographie/Textes/plaisir/8avantamour.php> (page web visitée le 12/09/2010). Amélie Nothomb, nous le verrons dans le chapitre dédié à la romancière, a fait de même pour la chanteuse Robert et Juliette Gréco.

⁴⁵² <http://www.actualite-de-stars.com/videos/carla-bruni/carla-bruni-la-possibilite-dune-ile.html>, page web visitée le 25/03/2009.

⁴⁵³ Cf. Houellebecq, 2009 : 184-189. Michel Houellebecq est un grand admirateur de ce chanteur canadien dont il utilise, par exemple, les paroles en épigraphe d'un chapitre d'*Extension du domaine de la lutte* (Houellebecq, 1994 : 31).

⁴⁵⁴ Film expérimental en noir et blanc et dont le titre, comme le remarque Dominique Noguez, est déjà très houellebecquien (Noguez, 2003 : 14). Rappelons que Noguez, écrivain et essayiste, est un passionné de cinéma expérimental et un spécialiste du cinéma underground.

et l'érotique *La rivière* (2001)⁴⁵⁶. En collaboration avec Philippe Harel, il fut aussi le scénariste de l'adaptation cinématographique d'*Extension du domaine de la lutte* (sorti en 1999), dont le premier rôle est joué par José Garcia. En 2003, avec Loo Hui Phang, Houellebecq a écrit le scénario de *Monde extérieur*⁴⁵⁷, court-métrage réalisé par David Rault et David Warren et, en 2002, il lance avec Michel Meyer *Plateforme, une lecture*. Alors qu'il s'est écarté de l'adaptation au cinéma de *Les Particules élémentaires*, dirigée par l'allemand Oskar Roehler en 2006⁴⁵⁸, Houellebecq a pourtant été le réalisateur de *La Possibilité d'une île*, une exigence qu'il avait ajoutée à son contrat avec l'éditeur. Le film sortit en 2008 et fut un échec commercial⁴⁵⁹. Enfin, il est prévu que Michel Houellebecq joue le rôle d'un dirigeant de l'ancienne DST (Direction de la Surveillance du Territoire), dans le téléfilm *L'affaire Gordji, histoire d'une cohabitation*, réalisé pour Canal+ par Guillaume Nicloux. Rappelons que l'écrivain avait déjà fait son apparition au cinéma, sous forme de clin d'œil, dans son film *La possibilité d'une île*.

La liaison de Michel Houellebecq avec le cinéma prouve qu'Alexandre Fillon, journaliste de *Lire*, visait juste lorsqu'il affirma, à propos de l'auteur de *Plateforme* : « Je crois que, depuis toujours, son rêve est d'être réalisateur de cinéma. (...). Ma théorie est que la publication de recueils de poésie et de romans n'est qu'un détour pour retourner un jour au cinéma et apparaître comme une espèce de génie spontané du grand écran. » (Fillon, 2005: 31).⁴⁶⁰ Cependant, nous ne pouvons écarter le fait que la réception des adaptations cinématographiques des romans houellebecquiens fut médiocre et les sorties en salle furent des échecs cuisants⁴⁶¹.

⁴⁵⁵ Ces deux courts-métrages, d'inspiration fantastique, ont été réalisés quand Houellebecq était encore étudiant à l'Agro.

⁴⁵⁶ Réalisé avec Canal +, présenté le 31 janvier 2002, ce court-métrage est taxé de « très beau » et de « prolongement doux de l'utopie finale des *Particules élémentaires* » par Dominique Noguez (Noguez, 2003 :14).

⁴⁵⁷ Voir http://www.dailymotion.com/video/x396ps_monde-exterieur_shortfilms, page consultée le 13/05/2009.

⁴⁵⁸ En 2006, ce film a été récompensé d'un Ours d'argent du meilleur acteur, attribué à Moritz Bleibtreu.

⁴⁵⁹ Voir, à ce propos, l'émission « L'Hebdo cinéma » du 3 février 2007, dont un extrait peut être consulté sur http://www.youtube.com/watch?v=pcicgDpisTE&feature=player_embedded, page web visitée le 25/03/2009.

⁴⁶⁰ Michel Houellebecq est un cinéphile, comme le prouve son éloge du film « Le mirage » de Jean-Claude Guiguet (Houellebecq, 2009 : 17-19) dans lequel l'écrivain dévoile aussi son penchant pour l'image et le décor dans un film, plus importants à ses yeux que le scénario. L'esthétique visuelle est primordiale chez Houellebecq (rappelons que son récit *Lanzarote* fut d'abord édité avec un album de photographies l'accompagnant), en corrélation avec l'acuité visuelle pointue dont il se targue et le travail de son image médiatique.

⁴⁶¹ Lire, à ce propos, Patricola, 2005 : 82-86.

Néanmoins, Michel Houellebecq élargit ainsi son champ de création artistique : on ne peut alors le taxer d'écrivain exclusif. Selon les propos de Jean-François Patricola,

Tel est son crédo: tout occuper et s'occuper de tout pour faire parler de soi (...) C'est un *transécrivain*, c'est-à-dire qui s'aventure non seulement dans plusieurs genres littéraires, non seulement dans les zones frontalières où la littérature s'associe à d'autres arts en gardant la part belle (comme la chanson), mais dans des arts artistiques autonomes, où elle peut n'avoir plus son mot à dire: ainsi, chez lui, le cinéma. (Patricola, 2005 : 81,88).

D'une façon générale, l'œuvre de Michel Houellebecq est profondément imprégnée du regard attentif et très personnel de l'auteur sur la contemporanéité. Tous les critiques sont d'avis qu'il propose une interprétation sociologique de son temps. Son succès national et international (il est traduit en plus de trente langues⁴⁶²) est indissolublement lié, sans aucun doute, à la polémique qui suscite son traitement de certains sujets, tels que la solitude existentielle et la misère affective de l'être humain actuel – la description du contemporain dépressif est son image de marque –, la pornographie, l'anti-islamisme, l'eugénisme et le clonage, la décadence du monde occidental causée par le libéralisme économique et sexuel dont il analyse le pacte sous la forme du tourisme sexuel, la portée négative des valeurs de mai 1968, l'émergence de nouvelles formes de violence en Occident, etc.. Bref, des thèmes qui frisent la provocation⁴⁶³... D'ailleurs, comme le remarque Dominique Noguez, on ne lit pas Houellebecq, on cherche les passages à scandale : « on traverse ses textes (...) à l'affût des passages épicés, des petites phrases à isoler, de tout ce qui pourra fournir l'occasion d'un bon scandale et, mieux encore, d'un procès. » (Noguez, 2003: 20). Mais la nouveauté de Michel Houellebecq, nous l'avons déjà dit, est qu'il mise sur un mixage⁴⁶⁴ entre l'humour et le désespoir, mélangeant « mélancolie et cynisme », « désolation et agressivité » (Jourde, 2002 :233).

⁴⁶² Et, comme l'affirme Christian Authier : « Environ 300 000 exemplaires vendus en France pour l'édition grand format des *Particules* ou de *Plateforme*, chiffre parfois à doubler en fonction des éditions en *poche*, traductions (avec souvent là aussi un vif succès public) dans des dizaines de pays, adaptations au cinéma, exégèses diverses. Voici des œuvres que l'on lit, que l'on fait lire, que l'on prête, que l'on relit. » (Authier, 2002). D'un autre côté, nous retiendrons aussi la théorie de Jean-François Patricola qui défend que le nombre de traductions des romans houellebecquiens est aussi dû à la pauvreté de style de son écriture (Patricola, 2005: 236).

⁴⁶³ Lire, à ce propos, la réflexion de Christian Authier qui propose une liste des thèmes houellebecquiens (Authier, 2002).

⁴⁶⁴ Ce terme, issu du monde audiovisuel, est, une nouvelle fois, utilisé à dessein.

En outre, sa vision du monde est, convenons-en, perspicace. Michel Houellebecq, dont on accuse le ton sexuel de ses romans, pourrait répliquer, comme le défend Bruno Viard, que

le libéralisme sexuel, qui s'est vécu depuis 1968 comme une posture de résistance au capitalisme, va au contraire dans le même sens que lui et participe pleinement à sa logique consumériste, libidinale et ludique. Ce serait alors la famille qui serait une forme de résistance à la logique du marché. (Viard, 2004 : 129).

Selon Philippe Muray, Michel Houellebecq a créé un nouveau genre littéraire : «la *success story* qui flanque le cafard; le conte de fées qu'on suit comme un corbillard» (Muray, 2005: 38). Dans ses romans, « règnent les lois de la sociologie et de l'économie », lesquelles déterminent « le cadre » des « mouvements » des personnages, bien qu'ils ne s'en aperçoivent pas (Varrod, 2001: 97). D'aucuns lisent dans la fiction houellebecquienne des critiques sociales, comme l'historien Alain Besançon qui écrit, partant d'une lecture critique de *Plateforme* :

Alors que reste-t-il ? L'argent et le sexe, l'un pour l'autre, l'un par l'autre et beaucoup de mélancolie, colmatée par *l'éthique*. Bref, nous sommes en pleine critique sociale, genre à ma connaissance peu fréquenté par la littérature française contemporaine. (...) Houellebecq a fait un sérieux travail d'enquêteur, pas aussi énorme que celui d'un Thomas Wolfe, mais ce n'est quand même pas mal qu'un écrivain français, à notre échelle, donne au roman cette base sociale sans lequel le genre dépérit. (Besançon, 2002 : 6).

Les romans houellebecquiens portent aussi la marque de plusieurs épisodes biographiques de l'auteur, l'abandon de ses parents étant le plus célèbre. Par voie de conséquence, il est demandé au lecteur de développer sa compétence pragmatique, en s'informant de la vie privée de Michel Houellebecq, afin de pouvoir exécuter le contrat de lecture que l'écrivain propose.

Outre le témoignage plein de véracité (comme l'alcoolisme de Houellebecq) de Dominique Noguez, intitulé *Houellebecq, en fait* (Noguez, 2003), qui s'assimile à un journal intime où l'on peut trouver un compte-rendu de rencontres et de correspondance

échangée entre le critique et Michel Houellebecq⁴⁶⁵, il existe une biographie de Denis Demonpion (Demonpion, 2005)⁴⁶⁶ qui pourrait nous aider à découvrir la vie de Michel Thomas. Rappelons, tout de même, qu'elle ne fut pas autorisée par Houellebecq, lequel en dément certains passages. En conséquence de cela, nous n'avons pris en compte que les données biographiques authentiques qui suivent.

Tout d'abord, la date de naissance de Michel Houellebecq : il n'est pas né en 1958 comme il l'affirme dans les médias, mais bien le 26 février 1956 (Demonpion, 2005 :28). Dans son blog, entrée du 20 août 2005⁴⁶⁷, Houellebecq explique que sa mère aurait trafiqué son certificat de naissance afin de lui permettre de fréquenter l'école à 4 ans au lieu de 6, persuadée qu'il était surdoué. Ce sont deux années de différence, comme celles qui séparent les dates de naissance de Michel et Bruno, *alter-ego* protagonistes du roman *Les Particules élémentaires*. Dans ce même roman, le terrible chanteur rock David di Meola se rajeunit aussi de deux ans.

En 1957, avec la rupture de ses parents, Houellebecq vit avec ses grands-parents maternels (les Ceccaldi), à Alger. Sa demi-sœur maternelle, Catherine-Françoise, naît en 1960. Un an plus tard, il part vivre chez sa grand-mère Henriette Stéphanie Houellebecq à Dicy, Yonne, puis Villiers-sur-Morin en Seine et Marne. Il fréquente le lycée de Meaux en internat, en s'y rendant en train⁴⁶⁸. Selon les données de Denis Demonpion, c'est au cours d'un de ces voyages que des Arabes lui ont volé le sac à dos qu'il tenait de son père, dans lequel se trouvait le Rolleiflex de sa mère (il avait déjà une passion pour l'image et la photographie). Cet incident pourrait expliquer son aversion pour les Arabes en général.

Le 20 février 1978 est une date marquante et traumatisante pour Houellebecq, puisqu'il s'agit du décès de sa grand-mère Henriette, pour laquelle il avait une grande affection, comme le prouvera le personnage de la grand-mère dans *Les Particules élémentaires* et la douleur de son petit-fils Michel à sa mort. La même année, Michel

⁴⁶⁵ Dans le même ouvrage, Dominique Noguez se livre aussi à une analyse textuelle des œuvres houellebecquiennes.

⁴⁶⁶ Il s'agit d'une biographie de Michel Houellebecq basée surtout sur des interviews de l'auteur aux personnes qui entourèrent Houellebecq. N'ont pas participé à cette biographie Houellebecq et Raël, par exemple... L'écrivain a très mal pris le lancement de cette édition, souffrant de la « trahison » de plusieurs de ses connaissances et de l'immixtion de Demonpion qu'il finit par appeler *Demorpion*, notamment dans son blog personnel

(<http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/Ecrits/mourir.html>, entrée du 24 août 2005).

⁴⁶⁷ <http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/Ecrits/mourir.html>, page web consultée le 25/03/2008.

⁴⁶⁸ Étudiant brillant, ses camarades l'appelaient « Einstein ». Ce parcours de vie a inspiré la biographie de ses héros de *Les particules élémentaires*.

Thomas conclut sa formation d'ingénieur en agronomie. Notons que, pendant ses années d'études d'Agro, il participait déjà à la revue universitaire *Karamazov*.

De 1979 à 1981, Houellebecq suit une formation cinéma – qu'il avoue n'avoir jamais conclue – à l'école de cinéma Vaugirard-Louis-Lumière, ce qui explique son projet de documentaires télévisuels avec son vieil ami Jean-Christophe Debar (Demonpion, 2005 : 116-117), dans les années 1980.

L'année 1991 est marquée par la rupture définitive de Michel Houellebecq avec sa mère⁴⁶⁹ (Demonpion, 2005 : 31 et 143). Les termes de cette rupture ont plusieurs versions, la plupart étant liées à la question islamiste. Selon Demonpion, contrairement à ce que Houellebecq a dit, sa mère ne s'est pas convertie à l'islam : « Sa mère lui confie qu' (...) elle souhaite que son corps soit rapatrié à Alger. Selon elle, son fils a alors explosé en une diatribe raciste d'une crudité inouïe. » (Demonpion, 2005: 34).

Cette mauvaise relation de l'auteur avec sa mère⁴⁷⁰ explique les figures maternelles controversées de son œuvre fictionnelle. Ce qui le rapproche, d'ailleurs, du cycle de la mère indigne d'Hervé Bazin; de la mère Félicité du roman *Génitrix* de François Mauriac; de Vitalie Cuif, mère d'Arthur Rimbaud, évoquée par son fils comme une mère méchante, implacable, monstrueuse ; plus près de nous, de la mère agressive et alcoolique décrite par Donald Antrim, en 2008, dans son récit autobiographique *The Afterlife* (traduit en français par *La vie d'après*, Eds De l'Olivier)

Mais la polémique que suscitent les sujets que Michel Houellebecq sélectionne pour ses œuvres ne s'en tient pas uniquement au ton biographique de ses romans. Elle est aussi nourrie par la position et par les déclarations sulfureuses de l'auteur dans ses apparitions publiques. Celles-ci lui ont valu une procédure pénale en 2001, après une interview accordée à la revue *Lire*, dans laquelle, entre autres choses, il se déclarait ouvertement islamophobe: « La religion la plus con, c'est quand même l'islam. » (*apud* Sénécal, 2001a)⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ A vrai dire, Michel Houellebecq manifeste (aussi bien dans sa vie que dans son écriture) plusieurs caractéristiques d'un enfant mal aimé, délaissé par sa mère, adoptant plusieurs mécanismes de défense psychologique afin de surmonter cette douleur. Son état dépressif est la démonstration de la thèse de Mélanie Klein qui explique que lorsque des pertes subséquentes ébranlent l'édifice psychique du mélancolique au fil de sa croissance, celui-ci devient vulnérable aux attaques d'une mauvaise mère intériorisée et y réagit par des défenses maniaques (Klein, 1976 : 327-329).

⁴⁷⁰ Lors de plusieurs interviews, Houellebecq fait référence à sa « vieille salope de mère », entre autres...

⁴⁷¹ Nous reviendrons plus loin sur ce procès judiciaire, appelé par les médias « l'affaire Houellebecq ».

Citant François Busnel, Michel Houellebecq « comprend très vite que pour se tailler un empire en littérature, il ne suffit plus d'avoir du talent: il faut accompagner les livres que l'on écrit du bruit qu'ils peuvent faire.» (Busnel, 2001). Pour ce critique, la *recette* de Houellebecq est simple : « répertorier implacablement les angoisses de l'homme moderne » avec une « vision claire mais sombre de la société » (Busnel, 2001) : en d'autres termes, miser sur le duo choc et spectacle. Sans oublier l'*ingrédient* qui viendra rehausser le plat : l'ambiguïté.

L'ambiguïté, le second degré, sont, en effet, très souvent présents dans l'écriture houellebecquienne, devenant un sujet d'étude de la critique⁴⁷². Rokus Hofstede et Martin de Haan, par exemple, ont publié « Le Second degré : Michel Houellebecq expliqué aux sceptiques » (Hofstede et De Haan, 2002), où l'on peut lire que

les idées de Houellebecq se retrouveraient par moments dans ses romans, mais dans ce cadre, elles seraient plutôt relativisées et ironisées. (...) Ceux qui croient trouver le 'vrai' Houellebecq dans les digressions sociologiques à jargon pseudo-scientifique passent à côté de l'enjeu littéraire du pastiche. (Hofstede et De Haan, 2002: 246).

Sabine Hillen voit dans l'emploi de l'ambiguïté une faiblesse de Michel Houellebecq : « En réalité, le second degré sert à camoufler le discours polémique, parfois même prophétique que l'auteur hésite à formuler. » (Hillen, 2007 : 131). Difficile d'être d'accord avec Hillen, puisque le tact n'est pas du tout la spécialité de Houellebecq... A moins que cette hésitation dont elle parle soit le reflet du tiraillement qu'elle décrit plus loin :

Animal au milieu du monde animal, tirailé entre la sévérité de son discours critique et l'adhésion à la réalité qu'il décrit, Houellebecq est complice du monde qu'il veut fuir. Il réagit dans 'le monde comme supermarché et dérision' contre les effets du second degré qui fait perdre à la représentation artistique contemporaine ses formes d'innocence. (Hillen, 2007 : 131).

⁴⁷² Michel Houellebecq lui-même en parle dans son recueil *Interventions*: «L'introduction massive dans la représentation 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*?) » (Houellebecq, 1998: 72-73).

L'effacement de Houellebecq avait déjà été observé par Pierre Jourde, comme le prouvent deux de ses commentaires :

Houellebecq est provocateur, mais prudent. (...) D'une part, dans ses interventions personnelles comme dans ses ouvrages, il s'attaque soit à l'islam, soit à la violence des jeunes de banlieues, mais pas explicitement aux Juifs, aux Arabes, ou aux Noirs. (...) D'autre part, il joue habilement sur la différence entre auteur, narrateur et personnage. (...) La grande vertu de Houellebecq (...) est d'être un grand satirique, (...) un satirique calme et effacé. (Jourde, 2002: 223, 234).

Difficile, pourtant, de souscrire à l'opinion de Pierre Jourde, surtout en ce qui concerne sa mise en doute de l'attaque explicite de Houellebecq. Si elle n'existait pas, le romancier ne serait pas étiqueté d'écrivain méprisable... Par contre, nous sommes entièrement d'accord avec Jourde lorsqu'il postule que « le narrateur ne s'exclut pas de ce dont il se moque. Sa prise de conscience du ridicule est en même temps prise de conscience d'en faire partie. » (Jourde, 2002: 235).

Selon François Busnel encore, « trois phénomènes vont (...) hisser Michel H. au rang de star: l'intérêt du public pour les polémiques, la curiosité des lecteurs pour la sexualité des autres, l'identification de chacun (...) aux personnages. » (Busnel, 2001). Un lecteur anonyme aura commenté: « Où est le bec, c'est un malin qui a compris qu'il fallait qu'il soit plus célèbre que ses livres. (...) Pour faire parler de soi, finalement, il n'y a que deux recettes: parler de ses histoires de Q (...) ou alors cracher du venin, n'importe lequel. » (*apud* Willems, 2005: 55-56). A quoi Houellebecq semble répondre: « Je ne sais pas si c'est une bonne chose de choquer... En tout cas, c'est une source d'emmerdements.» (*apud* Sénécal, 2001a). Il en vient même à se déresponsabiliser, en affirmant : «J'aimerais que ce que je pense, moi personnellement, n'ait aucune importance. C'est le sens de l'époque qui cherche à m'entraîner dans la polémique. (...) Cela dit, il semble que j'aie une espèce de flair de cochon pour déceler ce qui va faire mal à la société autour de moi. » (*apud* Savigneau, 2001)⁴⁷³.

⁴⁷³ Dans un entretien avec Fabio Gambero, Houellebecq explique que la provocation n'est pour lui qu'un passe-temps innocent et un moyen de manipuler les médias avides. (Gambero, 1999). Dans une autre interview menée par Dominique Rabourdin, Houellebecq dénie rechercher la provocation à dessein : «*Rabourdin*: Vous n'avez pas l'impression d'exploiter un certain nombre de recettes? *Michel Houellebecq*: Je ne crois pas. *Rabourdin*: Vous provoquez délibérément? *Michel Houellebecq*: Provoquer? Non. J'ai un sens moral très développé... Je n'hésite pas à prendre des positions morales sur les vrais sujets sérieux. Il y a de ma

1.2.3. Réception et interprétations

Michel Houellebecq est un auteur accompagné par la polémique qu'il cultive à sa manière et qui agit aussi sur sa réception, provoquant des réactions les plus vives et souvent très opposées, oscillant entre haine méprisante et adulation⁴⁷⁴. Michel Houellebecq est loin de recueillir un large consensus. Sur le web, par exemple, il s'est formé une association «Amis de Michel Houellebecq»⁴⁷⁵, créée par Michelle Lévy, celle-ci étant critiquée pour son travail censorial et pour son but marketing par l'«Amicale des ennemis des Amis de Michel Houellebecq»⁴⁷⁶, créée par Frédéric Vignale⁴⁷⁷.

Houellebecq est un écrivain qui choque et dérange, qui prête à penser, qui appelle à lui l'attention des médias⁴⁷⁸, la polémique et qui incite la critique. Il ne passe certainement pas inaperçu. En effet, outre la mention de cet écrivain dans le *Petit Larousse* de 2011, par exemple, plusieurs débats et colloques internationaux ont dernièrement été consacrés à Michel Houellebecq⁴⁷⁹, tout comme plusieurs analyses critiques sur cet écrivain et son œuvre ont été publiées. « On s'attaque au culte de la laideur chez Houellebecq, au caractère pornographique de ses scènes d'érotisme ainsi qu'à ses parti pris idéologiques: son apologie

part un désir de changer les choses et l'Histoire, peu à peu, me donnera raison. Regardez en trois ans les progrès du clonage humain. Ayant raison, je vaincrai. C'est une question d'années. » (Rabourdin, 2007 : 37).

⁴⁷⁴ Citons, à ce propos, l'exemple du critique Olivier Bardolle. Dans son essai, *La Littérature à vif (le cas Houellebecq)* (Bardolle, 2004), Bardolle prétend que seuls Proust, Céline, puis aujourd'hui Houellebecq peuvent être considérés comme des auteurs «lisibles», puisqu'ils témoignent de leur époque, dans un style qui leur est propre et qui cherche à faire sentir (dans le sens d'émotion), beaucoup plus qu'à décrire. Sur un ton trop panégyriste pour certains, il écrit : « Pourtant, quelqu'un [i.e. Houellebecq] nous y ramène à ce scandale, à celui de la mort inéluctable, et surtout à celui, bien supérieur encore, de la mort de l'humain, de la disparition accélérée de ce qui fait l'humanité d'un être. (...) Lui seul aujourd'hui prend son lecteur et ne le lâche plus, sans rien lui épargner de la débâcle d'une modernité exténuée. Lui seul reflète l'époque avec la même justesse que Proust et Céline en leur temps, jusqu'à l'incarner. Il a, lui aussi, la maladie de son temps, la dépression. (...) Ces trois-là écrivent avec leur peau, leur épiderme hypersensible (ce cerveau étalé), qui leur fait ressentir la vérité de leur époque mieux que tout raisonnement ou analyse savante. C'est la littérature à vif. (...) Ils sont médiums avant d'être écrivains.» (Bardolle, 2004 : 47-48). A l'inverse, à la même époque sensiblement, François Busnel s'exerce à décrier Houellebecq dans un article qu'il intitule « Houellebecq lancé comme paquet de lessive » (<http://lci.tf1.fr/culture/2005-08/houellebecq-lance-comme-paquet-lessive-4872859.html>, page web visitée le 12/06/2007).

⁴⁷⁵ <http://www.membres.lycos.fr/houellebecq/fr/accueil290801.html>, page web consultée le 25/03/2000.

⁴⁷⁶ <http://aeamh.free.fr/>, page web consultée le 25/03/2000.

⁴⁷⁷ A propos du conflit entre les deux sites, lire Patricola, 2005 : 69-76.

⁴⁷⁸ Quant à la réaction des médias face à Michel Houellebecq, d'aucuns – surtout ceux qui ne reconnaissent pas la légitimité de ce romancier polémique – pourront partager l'opinion de Jean-Marie Bouvaist qui observe que «C'est parfois à propos d'un livre médiocre que certains journalistes font leur meilleur papier et la critique virulente peut être plus efficace pour la vente que l'éloge conventionnel » (Bouvaist, 1991 :174).

⁴⁷⁹ Depuis octobre 2005, une série de colloques internationaux sur l'œuvre de Michel Houellebecq se sont succédés, en particulier hors de France : le premier à l'Université de St Andrews (Edimbourg, 2005), un second à l'université d'Amsterdam (2007). Un troisième est prévu pour mai 2012, à Marseille.

de l’eugénisme, ses diatribes contre l’Islam et plus généralement son racisme, son anti-féminisme et ses solutions réactionnaires. » (Wesemael, 2004 : 5).

Par ailleurs, il n’existe pas de consensus entre le lecteur commun et la critique universitaire sur l’œuvre houellebecquienne⁴⁸⁰. De même, la réception de Michel Houellebecq dans les milieux littéraires est partagée, que ce soit dans l’espace restreint de la France, ou au niveau international. A cet égard, il semble que Houellebecq soit mieux reçu hors-frontières (on peut trouver, par exemple, des articles de presse élogieux venant de plusieurs zones du monde, comme le Brésil, l’Argentine, les Etats-Unis, l’Angleterre, la Hollande, le Danemark, l’Allemagne, l’Espagne, le Portugal, l’Italie, Israël ou Moscou⁴⁸¹) que dans son propre pays, comme l’indique le titre de l’article de Edouard Launet dans *Libération* : « L’auteur de ‘Plateforme’ décrié ici, respecté et étudié ailleurs » (Launet, 2008). Dans l’émission *Tout le monde en parle* du 10 septembre 2005⁴⁸², Houellebecq accepte très bien cette situation, expliquant à Thierry Ardisson que nul n’est prophète dans son pays [*sic*].

L’article « Houellebecq, portrait de l’artiste en gnome nécrophile » de Marin de Viry (Viry, 2005) témoigne de la réception française de Michel Houellebecq dans le monde des lettres. Le critique rend compte du malaise que provoquent l’image et la posture de l’auteur de *Plateforme* et du conditionnement de sa position d’écrivain médiatisé à outrance, propulsé par une machine éditoriale qui suit les règles du marketing :

D’Omersson et Nothomb ont du succès, mais ça va, c’est pardonné, car ils ont aussi une *posture* d’écrivain, et puis ils ont l’air de jouir. Chez Houellebecq, du succès, beaucoup, mais une anti-posture. Il a l’aspect d’un ingénieur informaticien. (...) L’objet suspect est bien *le succès littéraire de quelque chose qui n’a pas l’air d’un artiste*. (...) Houellebecq, c’est la menace que représente l’invention d’un ‘sous-moi’ de l’homme de lettres, la préfiguration d’une France où l’écrivain ne

⁴⁸⁰ Selon des analystes et des critiques comme Eric Naulleau, Houellebecq est un auteur « qui possède une surface médiatique (...) considérable », mais sans aucune étude critique dite sérieuse (Naulleau, 2005: 61). Naulleau explique alors, en partie, le succès de Michel Houellebecq, par « le peu d’intérêt que lui manifeste la critique littéraire (...) [distincte] du journalisme littéraire) et par la franche indifférence de l’université à son endroit ». (Naulleau, 2005 : 62). Depuis la date de ce commentaire, est-ce vrai ?

⁴⁸¹ Voir, par exemple, le film d’Asya Nemchenok -VIDEOPOESIA project. sur <http://www.actualite-de-stars.com/videos/michel-houellebecq/michel-houellebecq-un-autre-vieparis.html> ou une interview de Houellebecq à Varsovie en 2008 sur <http://www.actualite-de-stars.com/videos/michel-houellebecq/michel-houellebecq-interview-in-warsaw.htm>, pages web visitées le 25/03/2009.

⁴⁸² Cf. http://www.dailymotion.com/video/x2i276_michel-houellebecq-chez-ardisson-12_news, page web consultée le 24/09/2009.

serait plus une grave et grasse vache sacrée, mais un maigre poulet de batterie facétieux. (...) Désormais les lettres, c'est *mass marketing*. (Viry, 2005 :39-40).

L'activité intellectuelle de Michel Houellebecq joue sur un marché entre l'offre de cet écrivain producteur et la demande du public consommateur. Une activité qui a des difficultés à s'inscrire dans le champ du savoir et du cercle académique. Si ce romancier prétend s'adresser en tant que spécialiste à ses pairs, cette communauté lui refuse une visibilité octroyée par son pouvoir de légitimation et de consécration. C'est ainsi que Michel Houellebecq a plus de succès en s'adressant à un public plus large et diffus⁴⁸³. Il s'appuie, par exemple, sur une diffusion via la presse généraliste, laquelle lui rapporte un accroissement de visibilité et un gain de célébrité. Il utilise, subséquemment, un style suffisamment provocant afin d'alimenter les débats dans les médias. Il s'agit, certes, d'une reconnaissance plus facile et plus rapide. Mais est-elle légitime pour tous ? D'aucuns sont d'avis que les succès de ses romans sont plus liés aux stratégies commerciales qui leur sont associés, qu'à leurs qualités intrinsèques. En fait, Houellebecq connaît parfaitement les coulisses du métier d'écrivain, opinion partagée par Jean-François Patricola qui résume, dans son essai *Michel Houellebecq ou la provocation permanente* : « De l'économie et de la société du spectacle, il semble avoir tout entendu. Ainsi, une fois introduit dans les revues et dans l'édition parisienne, peut-il tisser un réseau, adopter des attitudes qui le différencieront des autres et provoquer; quintessence même du spectacle moderne.» (Patricola, 2005: 30).

Dans ce même essai, Patricola a retracé la plupart des polémiques⁴⁸⁴ qui accompagnent Michel Houellebecq. Les thèmes houellebecquiens, liés à la fin du XXème siècle, sont le tourisme sexuel, la pédophilie, l'« ultramoderne solitude », l'immigration, le racisme, l'anti-islamisme, les rapports entre hommes et femmes, les avancements de la science, l'eugénisme, les enfants, la mondialisation, la dépression, la décadence sociologique, la névrose, le culte du morbide, la perversion sexuelle⁴⁸⁵. Bref, un authentique «cocktail Molotov» (Patricola, 2005: 32).

L'univers houellebecquien est peuplé de « cadres blancs qui, des autres races, ne jouit que sexuellement ou par la servilité » (Patricola, 2005: 115) et les personnages sont

⁴⁸³ Tout comme les deux autres auteurs de notre corpus.

⁴⁸⁴ Lire, par exemple, Patricola, 2005 : 252-253 et 268-269.

⁴⁸⁵ Cf. Wesemael, 2005.

représentatifs de notre époque. Ils suivent tous la «matrice du désenchantement» (Patricola, 2005: 151) schopenhauerienne, déchirés entre le désespoir d'une vie sans issue et l'impossibilité de franchir le pas de la délivrance. Par ailleurs, les héros des romans de Houellebecq sont tous voués à une mort, physique ou psychique. En effet, « presque chacun de ses personnages meurt, est détruit, renvoyé au néant ou plutôt il se détruit. » (Wesemael, 2004 : 6). Ce qui fait que « les créatures de Houellebecq sont nihilistes par choix et par philosophie. C'est pourquoi elles sont xénophobes et ne s'intéressent pas vraiment à l'Autre ni à l'Ailleurs.» (*ibidem*). En outre, ce détachement décrit par Wesemael est aussi une souffrance engendrée par l'abandon des valeurs familiales et l'individualisme croissant, dont la source remonte à Mai 68. Par conséquent, il est légitime que Bruno Viard remarque que l'œuvre de Michel Houellebecq

possède l'ambiguïté propre à beaucoup de grandes œuvres romanesques. L'auteur a un pied dans chaque camp; il est complice de ce qu'il dénonce, en particulier de conduites sexuelles complètement anormales. (...) Sans doute peut-on taxer Houellebecq de duplicité, d'hypocrisie, de démagogie. Pourtant, si le personnage/auteur houellebecquien est un solitaire maniaque, un névrosé, un grand déprimé, un obsédé sexuel, c'est qu'il a d'abord été victime d'un sort affreux. (...) Il est un enfant d'"enfants" de mai 68. Ses héros sont les fils et les filles de soixante-huitards qui, arrivés à l'âge adulte, comprennent ce que leurs parents ont fait d'eux et poussent un cri de souffrance accusateur. 'Mon père, pourquoi m'as-tu abandonné?'. Cette génération accuse ses parents d'abandon d'enfant. Elle accuse même l'Occident entier d'abandon d'enfants. (Viard, 2004 : 130).

Enfin, tous les romans de Houellebecq sont hantés par le « fantasme réfugié dans la pub, le marketing, la com' et le voyage » (Patricola, 2005 :152). La globalité de l'œuvre houellebecquienne est une critique virulente et acide du mode de vie occidental et l'on y retrouve toujours la quête d'une alternative.

A ceci s'ajoute le venin de l'auteur contre notre monde référentiel, portant parfois atteinte et dénigrant des personnalités de la vie réelle⁴⁸⁶, comme des hommes politiques, dans ses romans (ex : Robert Hue est comparé à un nain de jardin; Antoine Waechter à un *con*; même attitude envers Lionel Jospin ou Jacques Chirac ; les élections sont considérées comme « d'excellents shows télévisés » avec le politologue Jérôme Jaffré pour premier rôle (Houellebecq, 2001: 319)). Il s'agit de provocations, voire de diatribes, dont la

⁴⁸⁶ Cf. Patricola, 2005 : 189-191.

compréhension demande la complicité du lecteur, ou du moins sa connaissance du monde sociétal où vit Michel Thomas⁴⁸⁷. C'est ainsi que le racisme houellebecquien – ambigu, pourtant – est dénoncé par Patricola, lequel compare Michel Houellebecq à Lovecraft⁴⁸⁸.

D'un autre côté, il est facile de relever chez le romancier français d'autres influences, comme celles d'Auguste Comte, de Schopenhauer, d'Aldous Huxley, de Lautréamont, de Beckett, de Balzac ou de Niels Bohr⁴⁸⁹. Murielle Lucie Clément a ainsi fait le rapprochement entre Michel Houellebecq et Lautréamont :

Une des critiques répétitives faite à Houellebecq est la transgression récurrente des codes, littéraires et sociaux. En ce sens, cette accusation le rapproche de Ducasse si l'on prend les *Chants* comme point de référence. (...) Selon Michel Pierssens, *Les Chants* sont: 'une grande parade diabolique qui mettait tout en œuvre pour susciter chez le lecteur romantique à la fois horreur et jouissance'⁴⁹⁰. (...) Pierssens (...) précise: 'Maldoror se présentait déjà au lecteur comme le reflet non censuré des réalités cachées de la nature humaine'⁴⁹¹. J'ai décrit cette facette dans *Houellebecq, Sperme et sang*, et stipulé que les héros houellebecquiens 'nous tendent un miroir où sonder notre image'⁴⁹². (Clément, 2007 : 180).

D'autres, comme Ieme van der Poel, sont d'avis que Michel Houellebecq emprunte à Max Nordau « la notion d'"épuisement vital", qui chez Nordau est étroitement liée au principe de la dégénérescence. » (Poel, 2004 : 48). Sabine van Wesemael, de son côté, a établi dans son essai *Michel Houellebecq, Le plaisir du texte* (Wesemael, 2005) plusieurs parallèles avec Beigbeder, Constant, Freud, Fuentes et Loti, comme l'illustre ce passage :

Huysmans, de même que Houellebecq et Beigbeder, exprime le sentiment de vivre les ultimes moments d'une civilisation à son déclin; l'homo economicus de Houellebecq est une pâle caricature de l'homme libre de Constant; comme Freud, Houellebecq nous montre la nature traumatique de la sexualité humaine; Fuentes est également fasciné par le voyage aride et sauvage de Lanzarote; et Loti est tout comme Houellebecq un pseudo-exote qui est tenté par l'Orient. (Wesemael, 2005 : 22).

⁴⁸⁷ Une situation qui peut poser un défi, lorsqu'il s'agit de traduire Houellebecq dans d'autres langues.

⁴⁸⁸ En outre, Patricola accuse l'auteur de *Plateforme* de plagier Jacques Bergier dans son essai *H.P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie*. Jacques Bergier, écrivain adepte du réalisme fantastique, fut aussi le premier traducteur de Lovecraft pour lequel il confesse avoir une grande admiration, et dont il fut le « correspondant » par l'interposition de la revue *Weird Tales*.

⁴⁸⁹ Lire, à ce propos, Patricola, 2005 : 157,176-182, 186.

⁴⁹⁰ PIERSSENS, Michel (1984), *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Lille, Presses Universitaires, p.16.

⁴⁹¹ *Idem* : 62.

⁴⁹² Clément, 2003: 194.

L’intérêt de la critique et de la recherche académique pour Houellebecq ne masque pas la généralité des reproches dont il est victime⁴⁹³, comme l’illustre Marin de Viry, en reprenant l’attitude et le jugement d’Eric Naulleau dans son essai au titre prometteur *Au secours, Houellebecq revient* (Naulleau, 2005) :

Naulleau (...) fait porter sa critique de Houellebecq a) sur ses romans en tant que signe de l’époque (il y voit un marketing de l’abjection) et b) sur le plan idéologique (il y voit la limite de la complaisance avec le racisme). (...) Restent trois faiblesses qu’il attribue à Houellebecq (...) : la faiblesse de ‘l’écart’ houellebecquien ; la crise de la verticalité ; et l’étroitesse de sa démarche sociologique. (Viry, 2005 :45).

Néanmoins, l’*intelligentsia*, qu’elle soit pour ou contre Houellebecq, s’intéresse à lui. Le romancier trouve dans ses pairs de fervents défenseurs, comme Fernando Arrabal⁴⁹⁴, Dominique Noguez, François Nourissier ou Philippe Sollers⁴⁹⁵, tout comme des détracteurs, tels que Pierre Assouline, Eric Naulleau⁴⁹⁶, Jean-François Patricola ou Daniel Lindenberg⁴⁹⁷. Bref, la critique sur Michel Houellebecq et son œuvre ne fait pas

⁴⁹³ Eva Beránková résume: « les affirmations péremptoires d’une certaine critique [sont] que ‘Houellebecq n’a pas de style’, qu’ ‘il est un très mauvais écrivain’, que ‘ses phrases sont louches et dénuées de grâce’ et ‘ses personnages insipides et mécaniques’ » (Beránková, 2006(b) : 102).

⁴⁹⁴ Pour lui, Michel Houellebecq incarne l’ « ingenioso », l’ « ingenuo » et le « genio » (Arrabal, 2005b : 15).

⁴⁹⁵ A titre d’exemple, rappelons la propagande de Sollers en faveur de *La Possibilité d’une île*, commentée par Alexandre Fillon, journaliste de *Lire* : « Philippe Sollers lui-même contribuait à faire monter la rumeur, en vrai professionnel du *teasing*, en affirmant dans *Le Journal du dimanche* que nous tenions là un grand livre... » (Fillon, 2005 :31).

⁴⁹⁶ Critique sévère, Eric Naulleau écrit : « l’étoile textuelle de Houellebecq ne tarderait pas à pâlir si tous les grands lecteurs du monde se donnaient la main et le mot. J’entends par là que les choses se gâtent pour lui dès lors que l’on introduit la littérature dans le débat et que l’on en expulse les considérations parasitaires – le nom de son chien, la marque de ses cigarettes ou de sa voiture de location, ses opinions sur Mahomet, Neil Young, Pink Floyd, Procol Harum ou la *Messe en si* de Bach, dès lors que se penche sur ses textes, non plus une groupie fanatisée ou un journaliste mesmémisé, mais un véritable professionnel de la chose écrite. » (Naulleau, 2005: 63). Naulleau continue à l’attaquer avec hargne: « Houellebecq est un auteur qui fait parler. Michel Houellebecq n’est pas un écrivain à style, mais un écrivain à thèmes. (...) Les volumes de Houellebecq accueillent une prose incolore, inodore et sans saveur, et lui impriment (...) la fantomatique empreinte d’une intrigue minimale et d’une invariable division en trois parties. » (Naulleau, 2005: 86). Circonscrit à une lecture du premier degré, de notre point de vue, Naulleau est d’avis que Houellebecq accumule dans ses romans « un certain nombre de mots-clés (marketing toujours !) : clonage ou islam, tourisme sexuel ou biologie moléculaire, individualisme génétique ou boîte à partouze... autant de thèmes destinés à appâter le chaland qu’à de véritables développements. » (Naulleau, 2005 :88). Il termine en coup de grâce, définissant Michel Houellebecq comme un « ‘écrivain sociologique’, au sens où ses livres entrent chaque fois en résonance superficielle avec les préoccupations (...) de ses (...) contemporains. (...) Je crois que l’intuition ou l’inspiration n’entrent guère dans cette adéquation avec l’époque, qu’il s’agit plutôt d’efficaces études de marché d’un romancier obsédé par le succès auprès du grand nombre. » (*Ibidem*).

⁴⁹⁷ Daniel Lindenberg a publié en 2002 le pamphlet *Le rappel à l’ordre: enquête sur les nouveaux réactionnaires*, (Lindenberg, 2002), un ouvrage très médiatisé (le 22 novembre 2002, *Le Monde* fit sa une sur

l'unanimité. Afin de prouver la discorde existante, nous avons opté pour citer ici quelques commentaires, de sources diverses.

Tout d'abord, la majorité de la critique est restée muette envers la poésie de Michel Houellebecq, signe, sans doute, de notre époque, qui continue à donner plus d'importance au roman, aux détriments d'autres genres littéraires. Néanmoins, en opposition à Fernando Arrabal qui préfère traiter Houellebecq d' « el poeta », plus que d' « el novelista », Jean-François Patricola est l'auteur d'une critique sauvage, voire démesurée, puisqu'il en vient – indirectement, il est vrai – à traiter les lecteurs de la poésie de Houellebecq d'ignorants, de naïfs et de crédules imbéciles:

Comment définir sa poésie ? Elle est une enfilade de clichés ! (...) Breloques et brimborions : voilà son discours pseudo-scientifique, pseudo-sociologique, pseudo-intellectuel et maintenant pseudo-poétique ! Breloque que les lecteurs prennent pour monnaie sonnante et trébuchante. (...) Michel Houellebecq est vendu comme l'auteur français vivant le plus connu au monde ; un peu comme le label AOC pour la saucisse de Morteau ! Quel emballage ! Monnaie de singe, oui ! Sa poésie, s'il n'avait eu le succès commercial que l'on sait, pas une revue n'en aurait voulu. Une poésie adolescente; d'adolescent attardé. (...) Des clichés sur le mal de vivre, sans les boutons de l'acné mais plutôt avec la couperose à venir, voilà ce qu'il nous propose en génial poète qu'il est. (Patricola, 2005 : 237).

A l'inverse, *Extension du domaine de la lutte*⁴⁹⁸, même si le succès commercial de la première édition fut plutôt terne, a été bien accueilli par la critique, certains voyant dans le récit un ton nouveau, une poursuite « par d'autres moyens [de] cette œuvre de moraliste

ce pamphlet). Il vise et met en cause plusieurs personnalités du milieu culturel français, dont Michel Houellebecq. Une des victimes de Lindenberg, Maurice G. Dantec, témoigne que « bien plus que les intellectuels, essayistes ou penseurs mis en cause dans le fascicule qui occupe tant nos médias depuis bientôt un mois, les véritables cibles de Lindenberg (ainsi qu'il l'a déclaré dans une intervention télévisée en citant l'influence supposée de Houellebecq dans la société française du fait de son succès et de ses tirages) sont les écrivains et donc, en première ligne, l'auteur de *Plateforme*. » (*apud* Authier, 2002). A l'inverse de cette réaction de M.G Dantec, Houellebecq, lui, reste mutique. Il ne donnera aucune réponse, mis à part son texte sarcastique « Philippe Muray en 2002 » paru dans *Le Figaro* du 6 janvier 2003 (Houellebecq, 2009 : 232-236) ou son commentaire dans *Ennemis publics* (Houellebecq et Lévy, 2008 : 118-119), où il exprime et explique sa vexation éprouvée par la lecture erronée de Lindenberg de ses romans. En effet, dans toute sa fiction romanesque, il existe l'idée que toute mutation est irréversible; ainsi, la question d'un retour au passé ne peut pas se poser, puisqu'il s'agit d'un fait impossible, que l'on ne peut alors souhaiter, comme il l'explique dans une interview menée par Sylvain Bourmeau (Bourmeau et Hecquet, 2005).

⁴⁹⁸ Roman dont le narrateur ressent un « dégoût généralisé de la vie » et souffre d'une « lassitude morale et mentale » (Wesemael, 2004 : 6).

(noir) et de Baudelaire des supermarchés »⁴⁹⁹ (Noguez, 2003: 30). A ce propos, reprenant le jugement de Perry Anderson (Anderson, 2005), José Almeida souligne le

Pointé du doigt, entre autres, comme reflet ou relais de ce malaise identitaire franco-français, [de ce] ‘romancier aujourd’hui à la mode Michel Houellebecq – le ‘Baudelaire des supermarchés’ (Anderson, 2005 : 28). Tout comme Michel Tournier, le Britannique Perry Anderson dénonce ‘le débit monotone de ses phrases sans relief ni vigueur (...) censé reproduire le monde démoralisé qu’elles dépeignent’ (*ibidem*). (Almeida, 2007 :182).

On applaudit, dès lors, la « précision dans les portraits », l’ « acuité » d’une analyse qui « s’élève jusqu’à une véritable théorie du fonctionnement social » et qui mélange « férocité » et « placidité » (Noguez, 2003 : 31)⁵⁰⁰. Dans le premier roman houellebecquien qui raconte la dépression issue du monde de l’entreprise et l’aliénation des êtres humains⁵⁰¹, tous reconnaissent aussi une critique de la société du spectacle et de la société de consommation.⁵⁰² Tous voient en Houellebecq le premier écrivain à avoir dénoncé l’inégalité sexuelle, plus sauvage que la compétition capitaliste, puisqu’il n’y a pas de compassion, pas de lois, pas de respect. De la même façon, le ton moraliste de *Les particules élémentaires* est aussi perçu par les défenseurs de Houellebecq, car celui-ci provoque chez le lecteur une remise en question de son époque:

Personne ne songe à reprocher à Voltaire d’avoir jugé la société de son époque en la présentant par le truchement du regard d’un innocent ou d’un ‘bon sauvage’. (...) Ce que Voltaire a fait pour la civilisation occidentale du XVIIIème siècle, Houellebecq l’accomplit pour l’humanité de notre fin de siècle. A la fin du roman [*Les particules élémentaires*], l’ ‘autre espèce’ nous juge. (Jourde, 2002 :231).

⁴⁹⁹ A propos de Baudelaire, Michel Houellebecq cite souvent ce poète comme un de ses favoris et plusieurs critiques ont déjà fait le rapprochement entre ces deux écrivains.

⁵⁰⁰ Pour de plus amples détails, lire Noguez, 2003 : 31ss.

⁵⁰¹ Lire Patricola, 2005 : 35.

⁵⁰² D’où, par exemple, l’insertion de ce passage d’une brochure publicitaire des Galeries Lafayette, intitulé « Les actuels », dans lequel le narrateur avoue trouver une « intéressante description d’êtres humains » : « *Après une journée bien remplie, ils s’installent dans un canapé aux lignes sobres* (Steiner, Roset, Cinna). (...) *Des serviettes de toilette les attendent dans la salle de bains* (Yves Saint-Laurent, Ted Lapidus). *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.* » (Houellebecq, 1994 : 144).

Michel Houellebecq a exposé dans son premier roman les fondations de sa conception de l'existence et de la condition humaine.⁵⁰³ Dans l'incipit de *Les particules élémentaires*, il écrit ce qui pourrait résumer tous ses romans, tout comme sa vision de l'humanité et de son époque:

Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XXème siècle. Généralement seul, il fut cependant, de loin en loin, en relation avec d'autres hommes. Il vécut en des temps malheureux et troublés. Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement, dans la zone économique des pays moyen-pauvres; fréquemment guettés par la misère, 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. (Houellebecq, 1998 : 9).

Ce roman houellebecquien est considéré par la grande généralité de la critique comme le mieux élaboré, « compte tenu du sujet, de la thématique, de la structure, de la combinaison des discours (...) et des genres (...), malgré une insistance exagérée sur les scènes pornographiques », selon l'explication de Rita Schober (Schober, 2004: 511). Dominique Noguez, défenseur acharné de son ami Houellebecq, défend le fait que *Les Particules élémentaires* « devait correspondre miraculeusement à l'horizon d'attente de cette fin de [XXème] siècle. » (Noguez, 2003 : 10). Il existe, par ailleurs, une « cohérence (...) sur le plan de la vision du monde [qui] se retrouve dans les histoires sur le plan de la théorie concernant l'amour et la sexualité développée en homologie. » (*Ibidem*). Le même roman houellebecquien a poussé Fernando Arrabal à écrire : « **El poeta Houellebecq:** Definición oficial: 'Provocador escandaloso que se ha atrevido a romper el tabu de la clonación. (...) El poeta es (¡siempre !) visionario. » (Arrabal, 2005b : 23).

Les thèses et les prises de position du roman *Les Particules élémentaires* sont simples et claires : la déchéance de la société occidentale, causée par les idéaux soixante-

⁵⁰³ Notons que Houellebecq avait déjà tracé son programme dans son essai sur Lovecraft, où l'on pourra lire: «Le capitalisme libéral a étendu son emprise sur les consciences; marchant de pair avec lui sont advenus le mercantilisme, la publicité, le culte absurde et ricanant de l'efficacité économique, l'appétit exclusif et immodéré pour les richesses matérielles. Pire encore, le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. La pureté, la chasteté, la fidélité, la décence sont devenues des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique. (Houellebecq, 1991: 28).

huitards, notamment la révolution sexuelle et l'individualisme; le clonage et la suppression de la reproduction sexuelle comme solutions. Ces thèses s'appliquent ainsi à plusieurs domaines: social, éthique, épistémologique, etc. Le second roman houellebecquien fut bel et bien polémique, de par son contenu thématique et ses thèses politiquement incorrectes, le flou entre fiction et réalité, le ton cynique et le style obscène choisis par l'auteur⁵⁰⁴. Les propos et les prises de position du roman se cristallisent, selon Liesbeth Korthals Altes, en une

doctrine réactionnaire aux échos inquiétants: l'idéalisation du passé, de la famille et de la religion comme piliers de notre société, avec la mère comme gardienne du foyer, tout cela combiné avec une foi dans le progrès de l'humanité assuré par la science et la technique, et notamment par la manipulation génétique. (Altes, 2004 :34).

De même, Pierre Jourde décrit ce roman comme un « projet (...) nettement réactionnaire » qui contient un certain nombre de « propositions et d'idées choquantes » (Jourde, 2002 : 217, 220), si l'on se restreint à une lecture au premier degré, comme l'a fait la plupart des critiques : « personne ne parle réellement du réel livre de Houellebecq. Ainsi va le débat littéraire. » (Jourde, 2002 : 218).

Voilà pourquoi *Les particules élémentaires* est un roman condamné par certains, puisqu'il se démarque du *politiquement correct* de son temps. Nonobstant, malgré la censure sous-entendue, les étudiants, jurys du Prix Goncourt des Lycéens de l'époque, ont pu lire *Les Particules élémentaires* et ils ont échangé plusieurs questions avec l'écrivain à la Fnac. Houellebecq lui-même s'en est même trouvé métamorphosé, comme le témoignent plusieurs⁵⁰⁵.

Pour Korthals-Altes, le message de *Les Particules élémentaires* est loin d'être univoque :

Ainsi Houellebecq est parfois très paradoxal. Il a tous les traits d'un moraliste mais il déroute souvent par de brusques écarts en eaux troubles qu'un seul goût de la provocation semble

⁵⁰⁴ Dans le cas précis de *Les Particules élémentaires*, la provocation habituelle de Houellebecq tient au fait, selon la lecture de Liesbeth Korthals Altes, que le récit « propose bien, et même très littéralement, une 'résolution définitive', mais sur ce mode ambivalent: les problèmes philosophiques sont 'montés' avec leurs présupposés et leur solution, et cette rhétorique à la fois provocatrice et ambiguë met le lecteur ce paquet de 'thèses' et d'émotions contradictoires sur les bras. » (Altes, 2004: 44).

⁵⁰⁵ Lire, à ce propos, Hache- Bissette, 2005 : 392.

expliquer.⁵⁰⁶ De plus, l'humour et la parodie déforment souvent la réalité de ce roman. On ne peut donc réduire la fiction des *Particules élémentaires* à une série de positions idéologiques. (*apud* Wesemael, 2004 : 5).

L'ambiguïté est indissociable de Michel Houellebecq et ses romans jouent sur le flou et l'ambivalence. Dans le cas de *Les particules élémentaires*, le texte propose « des valorisations positives pour cette sexualité affranchie (...), tout en les remettant en cause mine de rien par ces rapides allusions. » (Altes, 2004 : 39). Et ce, sur un ton parodique. Cet ethos ambigu est une « caractéristique de l'écriture de l'auteur, humour, désespoir, ironie et parodie constituant un mélange instable qui provoque le lecteur et le met en demeure de choisir lui-même une tonalité pour le texte, ou de maintenir ce registre double, voire multiple. » (Altes, 2004 : 40).

Pareillement, le roman suivant, *Plateforme*, fut accompagné d'une polémique encore plus intense⁵⁰⁷ : « *Plateforme* va plus loin encore dans la provocation, en se présentant comme une apologie du tourisme sexuel et un rejet radical de l'islam. Publicité assurée. » (Jourde, 2002 : 218-219). Pourtant, si les uns ont lu ce roman comme une défense du tourisme sexuel, d'autres, par contre, l'ont vu comme une dénonciation⁵⁰⁸ ! Il faut aussi rappeler que la question islamiste n'est pas la seule thématique du roman, même si « l'intrigue (...) repose en partie sur la violence des jeunes issus de l'immigration ou l'intolérance de l'islam. » (Jourde, 2002 : 221). D'ailleurs, comme le remarque Didier Sénécal, « On n'ose dresser la liste des ennemis (...) [après *Plateforme*]: adversaires de la prostitution, féministes, associations caritatives, droits-de-l'hommistes, musulmans, sans compter une brochette d'organes de presse et d'éditorialistes nommément désignés... » (Sénécal, 2001a). A ce propos, Pierre Jourde remarque aussi que

Trop souvent, *Plateforme* suinte grossièrement ce mépris des femmes que l'auteur reproche à juste titre à certains musulmans. Les femmes, cependant, sont aussi à plusieurs reprises présentées comme 'meilleures que les hommes', en particulier dans *Les Particules élémentaires*. (Jourde, 2002: 230).

⁵⁰⁶ Une idée déjà avancée par Didier Sénécal : « Ce navigateur en eaux troubles (...) adore provoquer les foules. » (Sénécal, 2001).

⁵⁰⁷ Lire Patricola, 2005 : 40.

⁵⁰⁸ Le roman, il est vrai, regorge d'ambiguïtés ; Houellebecq lui-même en voit le paroxysme, dans le passage concernant la fille qui fait des moulages de son clitoris : « c'est à la fois ridicule et assez fort. » (*apud* Haan, 2004 : 16). A propos d'autres ambiguïtés, lire Haan, 2004: 17, 22-25.

Pour la plupart du public-lecteur, les personnages houellebecquiens féminins sont des figures en creux, dont l’unique fonction est celle de donner du plaisir sexuel à l’homme⁵⁰⁹. D’où la présence, dans les romans, de maintes rencontres sexuelles, décrites sous une perspective pornographique, en utilisant un registre de langue cru⁵¹⁰. Le succès de Michel Houellebecq est dû, en grande partie, à sa conception de l’érotisme et de la pornographie. Les exemples abondent dans ses romans⁵¹¹. Paradoxalement, le lecteur pourra même trouver des vitupérations proférées par des hommes alors qu’elles seraient sensées provenir plutôt de la bouche d’une femme, comme ce commentaire du narrateur de *Lanzarote*: « La femme qui (...) accompagnait [un énorme hooligan moustachu] était franchement indécente, avec ses gros seins siliconés débordant largement d’un haut de maillot minuscule. » (Houellebecq, 2002 : 23).

De même, dans son recueil lyrique, *Poésies*, Michel Houellebecq rehausse le caractère animal de la *femelle* humaine, en la posant en parallèle avec la race canine, même si le dernier vers vient déconcerter le reste:

Quatre fillettes montraient leurs seins
Sur la pelouse des Invalides
Et j’avais beaucoup trop de bide
Pour leur tenir un discours sain.

C’étaient sans doute des Norvégiennes,
Elles venaient sauter des Latins
Elles avaient de très jolis seins
Plus loin, il y avait trois chiennes

Au comportement placide
(En dehors des périodes de rut,
Les chiennes n’ont pas vraiment de but;
Mais elles existent, douces et limpides.)

⁵⁰⁹ A propos des figures féminines dans l’univers de Houellebecq, lire Patricola, 2005 :144-148 et 189 ou Déodato (2006).

⁵¹⁰ N’oublions pas, néanmoins, que le caractère pornographique de sa narration dépend aussi du regard du lecteur, comme l’exemplifie Murielle Lucie Clément, avec la scène du métro de *Plateforme*, laquelle serait pornographique pour une femme, mais plutôt érotique pour les hommes (Clément, 2007: 45).

⁵¹¹ En guise d’illustration, cf. Houellebecq, 2001: 116-117.

(Houellebecq, 2006: 246)

Dans son dernier roman, *La possibilité d'une île*, les femmes sont, encore une fois, comparées au chien – et ce, sans malveillance affichée clairement – : « Le bienfait de la compagnie d'un chien tient à ce qu'il est possible de le rendre heureux; il demande des choses si simples, son ego est si limité. Il est possible qu'à une époque antérieure les femmes se soient trouvées dans une situation comparable – proche de celle de l'animal domestique. » (Houellebecq, 2005: 11). Néanmoins, au second degré, l'écrivain fait aussi l'éloge du caractère obéissant, et donc limité, de la femme, à la limite de la misogynie.

Cependant, dans son recueil de poésies, Michel Houellebecq présente encore autrement le pouvoir de la femme, célébrée comme entité divine dans le poème *Le corps de l'identité absolue*: « La Jérusalem céleste est présente ici-bas, / Dans les yeux de certaines femmes » (Houellebecq, 2006: 171). Dans *Renaissance, III*, le poète attribue une fonction vitale à la femme: « Je ne soupçonnais pas ce que peut une femme, / Loin de tes lèvres mes lèvres devenaient vite sèches / Et mortes. » (Houellebecq, 2006: 272)⁵¹².

Cette célébration de la femme n'est pas la seule présente dans l'écriture de l'écrivain. En lisant à la loupe son *Rester vivant et autres textes*, il devient plus difficile d'affirmer que Michel Houellebecq est totalement misogyne⁵¹³, puisqu'il révèle, au contraire, la supériorité de la femme face au genre masculin:

Contrairement à ce qu'on répète bêtement, il est faux de prétendre que 'les deux sexes pourront se reproduire séparément'. Pour l'instant la femme reste, comme le souligne avec pertinence *Le Figaro*, 'incontournable'. L'homme par contre, c'est vrai, ne sert à peu près plus à rien. (Houellebecq, 1997: 90)⁵¹⁴.

⁵¹² Néanmoins, ici, à bien y voir, c'est encore l'attraction charnelle de la femme qui prévaut; rien n'est dit sur ses qualités morales...

⁵¹³ Il en vient même à admettre sa sympathie pour les féministes américaines (cf. Houellebecq, 1997: 78). Toutefois, rappelons que Houellebecq peut jouer sur l'ironie...

⁵¹⁴ Idée plusieurs fois reprise dans l'œuvre houellebecquienne, comme, par exemple, dans *Les Particules élémentaires*: « Au fond, (...) à quoi servaient les hommes ? Il est possible qu'à des époques antérieures, où les ours étaient nombreux, la virilité ait pu jouer un rôle spécifique et irremplaçable; mais depuis quelques siècles, les hommes ne servaient visiblement à peu près plus à rien. » (Houellebecq, 1998: 205).

Pourtant, lue sous une autre perspective, il est vrai que cette citation affirme que la seule qualité de la femme est de se reproduire, révélant ainsi l'ambiguïté et l'ironie houellebecquiennes...

La différence entre les deux sexes, basée sur la supériorité de la femme, fut d'ailleurs pressentie par le personnage Michel de *Les Particules élémentaires*, depuis tout petit:

Michel comprit qu'il avait intérêt à mettre une distance entre lui et ces jeunes brutes [les garçons de son école]; il y avait par contre peu à craindre des filles, êtres plus doux. (...) Trente ans plus tard, il ne pouvait une fois de plus qu'aboutir à la même conclusion: décidément, les femmes étaient meilleures que les hommes. Elles étaient plus caressantes, plus aimantes, plus compatissantes et plus douces; moins portées à la violence, à l'égoïsme, à l'affirmation de soi, à la cruauté. Elles étaient en outre plus raisonnables, plus intelligentes et plus travailleuses. (...) Un monde composé de femmes serait à tous points de vue infiniment supérieur; il évoluerait plus lentement, mais avec régularité, sans retours en arrière et sans remises en cause néfastes, vers un état de bonheur commun. (Houellebecq, 1998: 204-206).

C'est d'ailleurs Michel qui percevra le mieux les valeurs de la femme, que ce soit du point de vue moral ou, tout simplement, sur le plan physique, comme, par exemple, l'effet ressenti en enlaçant une femme – Annabelle, son amie de toujours –, ce qui revient à un retour vers la Genèse et son paradis céleste :

Mais ce fut merveilleux, ensuite, de prendre Annabelle dans ses bras quand elle se retourna pour s'endormir. Son corps était souple et doux, tiède et indéfiniment lisse ; elle avait une taille très fine, des hanches larges, des petits seins fermes. Il [Michel] glissa une jambe entre les siennes, posa ses paumes sur son ventre et sur ses seins ; dans la douceur, dans la chaleur, il était au début du monde. Il s'endormit presque tout de suite. (Houellebecq, 1998 : 292).

A la fin de ce roman, le narrateur conclut, en outre, que l'effet d'Annabelle sur Michel fut marquant ; la présence de cette femme dans sa vie laissa une trace indélébile, à contre-pied de ce que le lecteur moins prévenu pourrait penser, puisque leur rencontre fut un échec : « Sans avoir lui-même connu l'amour, [Michel] Djerzinski avait pu, par l'intermédiaire d'Annabelle, s'en faire une image; il avait pu se rendre compte que l'amour, d'une certaine manière, et par des modalités encore inconnues, pouvait avoir lieu. » (Houellebecq, 1998: 377). La femme, représentée par Annabelle, est donc une

possibilité d'amour. Cette même phrase assertive est illustrée par le roman *Plateforme* qui laisse la place à l'idylle – amour et sexualité confondus – entre le narrateur Michel et Valérie, ou bien par la relation entre Daniell et Isabelle, puis Esther dans *La possibilité d'une île* (Houellebecq, 2005).

Pareillement, l'autre héros du roman *Les particules élémentaires*, Bruno, s'aperçoit, lui aussi, de la bonté, de l'indulgence, de la mansuétude, bref, de l'humanité de la femme: « Les femmes, parfois, étaient tellement gentilles; elles répondaient à l'agressivité par la compréhension, au cynisme par la douceur. » (Houellebecq, 1998: 167). Passage dont le sens et l'importance sont renforcés, puisqu'il s'agit d'un commentaire issu de Bruno, un personnage plutôt sexiste et érotomane, pour ne pas dire satyriatique... Son demi-frère Michel réitère: «Au milieu de cette saloperie immonde, de ce carnage permanent qu'était la nature animale, la seule trace de dévouement et d'altruisme était représentée par l'amour maternel, ou par un instinct de protection » (Houellebecq, 1998 : 205).

La compassion – qui est pour Houellebecq le sentiment humain de loin le plus fort – est un sentiment réservé aux femmes dans l'univers houellebecquien, tout comme le démontre cette situation extrême et radicale racontée dans *Lanzarote*, où le personnage féminin Barbara, sans comprendre les paroles de Rudi, qui se tient devant elle – elle est allemande et lui, belge –, saisit tout de même ce qui se passe dans son cœur: « Barbara lui jeta un tel regard de compassion que je vis une larme se former au coin de l'œil de Rudi. Elle ne comprenait rien, elle ne comprenait que l'intonation, mais ça lui suffisait pour se rendre compte qu'elle avait affaire à un homme à bout. » (Houellebecq, 2002: 46).

En contre-courant, pourtant, dans le roman *La possibilité d'une île*, le héros Daniell retranscrit la vision de sa future épouse Isabelle sur les jeunes adolescentes et la génération des *kids* (Houellebecq, 2005: 36-37), dont nous reproduisons ce passage paradoxal:

'Si les filles sont attirées sexuellement par les types qui montent sur scène, poursuivait-elle, ce n'est pas uniquement qu'elles recherchent la célébrité; c'est aussi qu'elles sentent qu'un individu qui monte sur scène risque sa peau [...]. La récompense qu'elles peuvent offrir au type qui risque sa peau en montant sur scène, c'est leur corps; c'est exactement la même chose qu'avec un gladiateur, ou un torero. Il serait stupide de s'imaginer que ces mécanismes primitifs ont disparu: je les connais, je les utilise, je gagne ma vie avec. Je connais exactement le pouvoir d'attraction érotique du rugbyman, celui de la rock star, de l'acteur de théâtre ou du coureur automobile.' (Houellebecq, 2005: 36).

Evidemment, narquois, Houellebecq force ici le trait : quelle femme souscrirait les paroles d'Isabelle ?

L'auteur laisse tout de même la place au regard de la femme, plus mûre, dans son second roman, lorsqu'il exploite le point de vue d'Annabelle vis-à-vis de l'échange sexuel:

Je n'éprouvais aucun plaisir à provoquer ni à séduire. Même la sexualité a fini par me dégoûter; je ne supportais plus leur sourire de triomphe au moment où j'enlevais ma robe, leur air con au moment de jouir, et surtout leur muflerie une fois l'acte accompli. Ils étaient minables, veules et prétentieux. C'est pénible, à la fin, d'être considérée comme du bétail interchangeable. (Houellebecq, 1998: 290).

La condition féminine peut ainsi être douloureuse, sous l'emprise sexiste des hommes. Par ailleurs, les femmes ont dans leur beauté des avantages, mais aussi des inconvénients, comme l'explique le narrateur de *Les particules élémentaires*, partant de l'exemple du personnage Annabelle, porteuse d'une beauté angélique:

Sans beauté la jeune fille est malheureuse, car elle perd toute chance d'être aimée. Personne à vrai dire ne s'en moque, ni ne la traite avec cruauté; mais elle est comme transparente, aucun regard n'accompagne ses pas. Chacun se sent gêné en sa présence, et préfère l'ignorer. À l'inverse une extrême beauté, une beauté qui dépasse de trop loin l'habituelle et séduisante fraîcheur des adolescentes, produit un effet surnaturel, et semble invariablement présager un destin tragique. (Houellebecq, 1998: 75).

D'autre part, alors que le rôle paternel de l'homme est rabaissé dans toute l'œuvre houellebecquienne⁵¹⁵, la figure maternelle de la femme est sacralisée dans ce simple énoncé: « [La peinture et la sculpture] ont parfois choisi d'arrêter le mouvement à son point d'équilibre, de plus grande douceur (à son point d'éternité): toutes les Vierges à l'Enfant. » (Houellebecq, 1997: 63). L'amour maternel est une offrande et un bien précieux, comme l'affirme, encore une fois, Michel de *Les particules élémentaires*: « Au milieu de cette saloperie immonde, de ce carnage permanent qu'était la nature animale, la seule trace de dévouement et d'altruisme était représentée par l'amour maternel, ou par un

⁵¹⁵ Lire, en guise d'illustration, Houellebecq, 1998 : 209.

instinct de protection. » (Houellebecq, 1998: 205). Bruno Viard va plus loin en défendant que, pour Michel Houellebecq, «le sentiment maternel constitue au contraire l'axe structurant de la civilisation. » (Viard, 2004: 140)⁵¹⁶.

La puissance de la femme-mère revient souvent dans les romans de Houellebecq⁵¹⁷, surtout lorsqu'il s'agit d'accuser l'empire et l'influence de celle-ci sur le caractère et la vie future de l'enfant. Le plus souvent, ceci est démontré par l'ascendance néfaste de l'absence de l'amour maternel: « La privation du contact avec la mère pendant l'enfance produit de très graves perturbations du comportement sexuel chez le rat mâle, avec en particulier inhibition du comportement de cour. » (Houellebecq, 1997: 76). Ce qui expliquerait le fait que Michel de *Les particules élémentaires*, abandonné par sa mère, ne fasse jamais le premier pas en direction de son amie d'enfance Annabelle.

On trouve, encore, plusieurs passages contre l'enfantement dans les romans houellebecquiens, comme le clip publicitaire du mouvement *childfree* de *La possibilité d'une île* (Houellebecq, 2005: 398-399) ou cette réflexion du néohumain Daniel25:

J'étais pourtant, et plus que jamais, conscient que l'humanité *ne méritait pas* de vivre, que la disparition de cette espèce ne pouvait, à tous points de vue, qu'être considérée comme une bonne nouvelle (...). 'Jusqu'à quand se perpétueront les conditions du malheur?' s'interroge la Sœur suprême (...). 'Elles se perpétueront (...) tant que les femmes continueront d'enfanter.' (Houellebecq, 2005: 445).

A l'amour maternel s'ajoute, dans les romans houellebecquiens, le dévouement à la famille qui implique l'abnégation de soi et le sacrifice de ses intérêts et de sa propre vie,

⁵¹⁶ Bruno Viard défend aussi que le sujet des romans *Plateforme* et *Les Particules élémentaires* « c'est la crise de la transmission, de la parentalité, de la filiation. » (Viard, 2004: 136).

⁵¹⁷ Même si, maintes fois, l'écrivain dénonce – au premier degré – la famille, l'enfantement et la figure du fils... En guise d'illustration, rappelons que l'amour paternel de Bruno, héros de *Les particules élémentaires* ne se révèle qu'à la fin du roman, non sans ambiguïté, bien après qu'il ait maintes fois critiqué son fils, ce dernier étant le doigt accusateur de sa défaite en tant qu'homme et en tant que père: « J'aime mon fils, dit encore Bruno. S'il avait un accident, s'il lui arrivait malheur, je ne pourrais pas le supporter. J'aime cet enfant plus que tout. Pourtant, je n'ai jamais réussi à accepter son existence. » (Houellebecq, 1998: 232). Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel1 est encore plus abject: « Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. (...) Je n'avais jamais aimé cet enfant: il était aussi bête que sa mère, et aussi méchant que son père. Sa disparition était loin d'être une catastrophe; des êtres humains de ce genre, on peut s'en passer. » (Houellebecq, 2005: 29-30). A ce propos, Bruno Viard est d'avis que « Houellebecq montre la reproduction d'une génération à l'autre de comportements d'enfants mal aimés qui deviennent des parents mal aimant » (Viard, 2004: 134). S'il est vrai que « le bonheur n'est pas réservé (...) aux mortels (...) à qui, enfant, n'a pas connu l'amour, (...) dans cette société sexuellement exacerbée » (Altes, 2004: 33), les mal aimés ne seraient-ils pourtant pas ceux qui cherchent à donner l'amour qu'ils n'ont jamais eu ?

que seule la femme peut offrir. Michel Houellebecq personnalise cette disposition à servir dans la figure de la grand-mère⁵¹⁸ du héros Michel de *Les particules élémentaires* :

Cette femme avait eu une enfance atroce (...). Son adolescence avait été trop brève (...). Après la mort de son mari elle avait travaillé en usine tout en élevant ses quatre enfants (...). À plus de soixante ans, depuis peu en retraite, elle avait accepté de s'occuper à nouveau d'un enfant jeune – le fils de son fils. Lui non plus n'avait manqué de rien (...). De tels êtres humains, historiquement, ont existé. Des êtres humains qui travaillaient toute leur vie, et qui travaillaient dur, uniquement par dévouement et par amour; qui donnaient littéralement leur vie aux autres dans un esprit de dévouement et d'amour; qui n'avaient cependant nullement l'impression de se sacrifier; qui n'envisageaient en réalité d'autre manière de vivre que de donner leur vie aux autres dans un esprit de dévouement et d'amour. En pratique, ces êtres humains étaient généralement des femmes. (Houellebecq, 1998: 115-116).

A cette offrande de soi, nous pourrions ajouter aussi les deux suicides des deux femmes du roman *Les particules élémentaires*, lesquelles, mourantes, décidèrent d'en finir avec leur vie, plutôt que de devenir une charge pour ceux qu'elles aimaient : y a-t-il une preuve d'amour féminin plus grande que celle-ci?

Par conséquent, dans l'univers houellebecquien, le pouvoir de la femme tient à une faculté indéniable : rendre un homme heureux⁵¹⁹, comme le témoigne le personnage Daniell dans *La possibilité d'une île* : le comportement d'Esther

ne fut guidé que par une seule pensée: éviter de me faire de la peine; essayer même dans toute la mesure de ses moyens, de me rendre heureux. Ses moyens pour rendre un homme heureux étaient considérables, et j'ai le souvenir d'une période immense de joie, irradiée d'une félicité charnelle de chaque instant, d'une félicité que je n'aurais pas cru soutenable, à laquelle je n'aurais pas cru pouvoir survivre. J'ai le souvenir aussi de sa gentillesse, de son intelligence, de sa pénétration compatissante et de sa grâce, (...) je sais que j'ai vécu (...) dans un certain *état*, un état de perfection suffisante et

⁵¹⁸ Rappelons la réminiscence autobiographique de la grand-mère de l'auteur.

⁵¹⁹ Notons que Michel Houellebecq partage cette idée, comme il le démontre, par exemple, dans une interview donnée à *Nouvelles Clés*, au moment de la sortie de *Les Particules élémentaires*: « Je pense que l'amour peut résoudre tous les problèmes. On peut d'ailleurs encore observer (...) des gens qui aiment, qui mettent leur vie entière à aimer quelqu'un (...). C'est quelque chose que seules les femmes savent vraiment faire (...). Les hommes nettement moins. (...) Aimer sans question (...). Donner sa vie par amour. (...) C'est une sagesse d'ordre très supérieur. » (http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=139, page web visitée le 25/03/2009).

complète, humaine cependant, dont certains hommes ont parfois senti la possibilité, bien qu'aucun n'ait réussi jusqu'à présent à en fournir de description plausible. (Houellebecq, 2005: 331).

Au vrai, cette faculté féminine de rendre un homme heureux peut être interprétée de manière tout à fait opposée, à l'image traditionnelle de la femme, dont la douceur et la compréhension exaltées pourraient s'apparenter à une soumission. Elle serait ainsi au service (sexuel, principalement) de l'homme, au détriment de son propre épanouissement et de sa liberté, comme le démontrent ses actes d'abnégation de soi... D'un autre côté, par ambiguïté (ou non?), Houellebecq nous rappelle que ce pouvoir féminin est aujourd'hui affermi par la liberté engendrée par le fait de ne pas connaître l'amour (Houellebecq, 2005: 341-342): indépendantes car elles ne s'attachent à personne, les femmes houellebecquiennes s'écartent ainsi de la souffrance que les élans du cœur peuvent provoquer.

Voilà donc les raisons pour lesquelles le slogan du catalogue *3 Suisses*, sous les yeux de Michel de *Les particules élémentaires*, prend toute son importance et sa charge symbolique: « Optimisme, générosité, complicité, harmonie font avancer le monde. DEMAIN SERA FÉMININ. » (Houellebecq, 1998: 153). L'amour d'une femme est, chez Michel Houellebecq, la seule solution pour l'homme et le remède pour la détresse humaine, tout comme le défend Sabine van Wesemael:

Ainsi Houellebecq et Beigbeder ne manifestent-ils pas de prédilection pour la femme dénaturée et les inversions sexuelles (...). Au dédain misogyne pour le corps féminin des auteurs de la fin du XIXe siècle, ils opposent le mythe de la femme-opium. La seule exception à cette règle constitue *Extension du domaine de la lutte*, où la femme est rabaissée. Dans les autres romans, par contre, seul l'amour pour une femme permet aux protagonistes d'échapper momentanément au pessimisme noir de notre époque. (Wesemael, 2005: 63-64).

C'est pourquoi il est pertinent de nous interroger sur la question de la prétendue «misogynie» houellebecquienne. Le romancier inscrit dans ses œuvres une certaine apologie de la femme – de son amour et de son dévouement –, même si l'on pourrait lui reprocher de jouer avec le second degré, dont le cas le plus flagrant se trouve dans son roman *Les particules élémentaires* où le héros Michel « envisage notamment la disparition de l'homme et l'installation future du matriarcat. Ainsi, Houellebecq semble couper l'herbe sous le pied de ceux qui l'accusent d'anti-féminisme. » (Wesemael, 2005: 92).

Néanmoins, comme nous l'avons démontré, l'apologie houellebecquienne de la femme peut, elle-même, être ambiguë, puisqu'elle privilégie le rôle *domestique* de la femme et de la mère *utile*, ce qui sera interprété par les critiques littéraires féministes comme confinant la femme à sa sphère privée, au détriment de son épanouissement social et/ou professionnel. Rares sont les personnages féminins de Michel Houellebecq qui pourraient, grâce à leur pouvoir de création, changer le monde. Les femmes houellebecquiennes sont libres, certes; mais actives?⁵²⁰ Il semblerait que leur esprit d'initiative se résume à l'acte sexuel et au suicide; encore une fois, deux formes d'offrande et d'abnégation de soi... Les féministes, telles que Françoise Collin qui défend que «le féminisme (...) [est] un travail de réinvention des positions sexuées et du monde commun» (*apud* Haase-Dubosc et Rochefort, 2001: 46), peuvent alors accuser Houellebecq d'anti-féminisme.

La problématique de la «femme» – dont nous venons d'identifier les traits principaux – n'épuise pas l'étude de la réception des romans de Michel Houellebecq. Après *Les Particules élémentaires*, l'écrivain français a publié un plus court récit, intitulé *Lanzarote*. Comparé aux autres romans, ce dernier n'eut pas autant de retentissements et la critique s'est peu penchée sur lui, malgré la présence, dans le récit, de la secte raélienne, de passages plus qu'érotiques, ou le message sous-jacent que l'auteur a voulu y véhiculer et qui peut se résumer par le fait que

le monde se transforme en un grand pays de vacances et que le sentiment exotique se meurt. Il est victime d'une civilisation occidentale envahissante qui fait disparaître les singularités locales. L'Europe, et encore plus, l'Amérique du Nord, puissances militaires, coloniales et industrielles ont propagé leur civilisation dans le monde entier, uniformisant les mœurs, les façons de penser, les paysages urbains. (Monnin, 2004: 74)⁵²¹.

Sabine van Wesemael ajoute cette autre interprétation de *Lanzarote* :

⁵²⁰ A l'exception de Véronique de *Plateforme* – que l'on pourrait pourtant accuser d'être un personnage *trop* parfait – , les femmes houellebecquiennes ont une personnalité peu marquée et leur ambition est absente.

⁵²¹ Christian Monnin est d'avis que Houellebecq a raison de dénoncer « l'ethnocentrisme du monde occidental. A travers ses récits de voyage, il soumet le monde occidental, qui se répand sur le reste du monde, à une critique ferme et justifiable. » (Monnin, 2004: 80).

De même que chez Fuentes, Lanzarote évoque pour Houellebecq l'association avec la barbarie idéologique. Pourtant, chez lui, ce n'est pas principalement le paysage primitif et sauvage mais bien plutôt l'expansion socio-économique qui détermine le caractère barbare de l'île. L'histoire récente du développement de Lanzarote permet à Houellebecq de fulminer contre la barbarie moderne du capitalisme, de l'individualisme et du libertinisme qu'il considère être symptomatiques de la civilisation occidentale de ces dernières décennies. (Wesemael, 2005 :140).

Par contre, beaucoup fut dit et écrit à propos de *Plateforme*, que ce soit sur les thèmes polémiques du roman, le langage utilisé, ou autour des interviews de Houellebecq et de ses propos provocateurs, à la sortie de son roman. A la radio, par exemple, une émission de *Le Masque et la Plume* du 9 septembre 2001 fut consacrée à Michel Houellebecq et à son *Plateforme*. A ce propos, Dominique Noguez a noté :

Sur Michel, consensus pour dire que *Plateforme* est un grand roman, très drôle. Ézine, le plus élogieux, en lit un passage (...) qui fait se tordre la salle et déchaîne les applaudissements. Même Assouline (...) ne tarit pas d'éloges, mais c'est pour mieux délirer ensuite, ressortant la phrase sur les femmes palestiniennes enceintes, l'attribuant non plus au personnage mais à Michel lui-même (...). Les trente secondes où il fait son odieux amalgame relèvent clairement de la diffamation. (...) Scandalisé, je m'attends à ce qu'un des autres participants à l'émission rétablisse le texte et lui dise son fait. Mais non, rien, seulement Frédéric [Beigbeder] que j'entends, abasourdi, dire : 'je suis d'accord avec Pierre Assouline'. (Noguez, 2003: 187).

Attardons-nous sur ce point précis de la réception du roman par la critique littéraire : la thèse houellebecquienne autour de l'échange sexe/amour entre Occident et Orient et de l'impasse amour/sexe, présentée dans *Plateforme*. Pierre Varrod (2001) en a donné une analyse intéressante. Selon ce critique, ce roman laisse la place à la thématique houellebecquienne : l'échec amoureux et la difficulté d'aimer, selon les mots de Varrod. Mais Houellebecq a exploré « de manière originale trois impasses classiques autour de l'amour, du désir et de l'argent » (Varrod, 2001: 96), dans ses trois premiers romans, lesquels composent, pour le critique, une sorte de triptyque. En effet, « les deux premiers s'offraient comme thèse et antithèse », la synthèse étant présentée dans *Plateforme* ; les trois romans sont « deux impasses » (sexe sans amour dans *Extension du domaine de la lutte*; amour sans sexe dans *Les Particules élémentaires*) et une « sortie » (sexe plus amour,

solution présentée dans *Plateforme*) (Varrod, 2001: 96-97)⁵²². Dans le dernier roman, la relation des personnages Michel et Valérie, basée sur l'harmonie entre le sexe et l'amour, est vue par Varrod comme « le temps de la réconciliation. » (Varrod, 2001 :104).

Il oublie, pourtant, d'apposer ce semblant de réconciliation sur la fin tragique du roman : Valérie meurt victime d'un attentat. Houellebecq, qui affectionne particulièrement l'ironie, démontre ainsi que même les relations parfaites sont vouées à l'échec ou au désastre, causés par l'individualisme, la haine et la stupidité de l'Homme. C'est sans doute à la lumière de cette idée que Pierre Varrod conclut :

Un seul vainqueur, à l'issue du cycle: l'argent. L'extension de la logique marchande à toute activité humaine s'impose aux personnages et voue leur trajectoire individuelle à l'errance et finalement à l'échec. Les utopies ont toutes échoué: les utopies soixante-huitardes du sexe libéré, loin de l'amour; les utopies inverses de l'amour-tendresse, sans sexualité, qu'il soit collectif (la société des clones) ou individuel (l'amour platonique); et même l'utopie de la passion amoureuse et charnelle, parenthèse de bonheur fermée par l'incompréhension convergente des obscurantistes. (Varrod, 2001: 116).

L'article de Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable: polémiques autour de *Plateforme* de Houellebecq » (Meizoz, 2003a), mérite aussi notre attention, du fait de sa perspective sociologique et littéraire. Tout d'abord, Meizoz oppose l'indépendance et l'autonomie de la littérature à la lecture éthique et juridique qui fut faite à *Plateforme*. Il part d'un principe clair : « Les écrivains affirment l'indépendance de la littérature à l'égard de toute régulation externe »⁵²³ (Meizoz, 2003a: 126). L'autonomie littéraire permet alors de présenter trois arguments contre les accusations dont fut victime Michel Houellebecq. Ainsi, un roman est un miroir de la société : Houellebecq n'est donc pas l'unique responsable du contenu de son livre, puisqu'il n'a pas tout inventé. Argument qui prête à un second, celui du rôle dévoilant du roman et qui permet à Meizoz d'affirmer, que « de

⁵²² «Première impasse: l'enfer des exclus du sexe. (...) La liberté individuelle se paie d'une solitude généralisée. (...) Deuxième impasse, symétrique: le purgatoire des *Particules élémentaires*. (...) L'utopie de la fraternité désexuée [i.e. le paradis des clones] permet de dépasser le malheur du sexe à gogo, aussi triste que le manque de sexe. Troisième temps, la synthèse: amour et sexe (...) réunis dans *Plateforme*. » (Varrod, 2001 : 97).

⁵²³ Cependant, Meizoz rappelle qu' «au fil du temps, et au gré des crises politiques, l'espace *autonome* que la société accorde au discours littéraire varie, de même que les contraintes *hétéronomes* ou externes qu'elle fait peser sur lui en le renvoyant directement au statut d'acte social parmi d'autres. L'autonomie (...) n'est donc pas une donnée toujours-déjà-là de la pratique littéraire, mais une conquête de celle-ci (...). » (Meizoz, 2003: 126). De notre point de vue, aujourd'hui, l'autonomie du champ littéraire se bat de plus en plus contre les

nos jours, Houellebecq compte parmi les romanciers qui invoquent le rôle dévoilant et transgressif du roman » (Meizoz, 2003a :127 et Meizoz, 2004 :187). Enfin, l’auteur n’est pas le narrateur : les propos des personnages du roman ne doivent pas être imputés à Houellebecq, ce qui permet de réfuter le fait que l’ «*on accuse l’auteur d’avoir les idées de ses personnages*» (Viry, 2005 :41).

Il est vrai que Houellebecq choisit les préférences, les attitudes, le caractère et les mots de ses personnages: il en est responsable. Certains, comme l’avait déjà fait Jean-Louis Curtis dans sa réponse à l’article de Sartre sur Mauriac⁵²⁴, défendent l’idée qu’un personnage romanesque n’est rien de plus que la projection de la volonté du romancier. Toutefois, les commentaires incisifs que d’aucuns reprochent à Michel Houellebecq sont, au contraire, en parfait accord avec le caractère du personnage sur scène. Le roman le plus illustratif est *Les particules élémentaires*, où la morale des propos et le registre de langue diffèrent, parvenant parfois à être contradictoires, selon que ce soit Michel ou Bruno qui entre en jeu. Le premier s’isole de l’humanité mais admire et respecte la femme dans ses actes et paroles. Observant Annabelle, Michel a les pensées suivantes: « Elle était belle, désirable et aimante; pourquoi ne ressentait-il rien? » (Houellebecq, 1998: 341). Le second, érotomane, a un discours plus sexiste. On peut lire:

Tout ce que je voulais, c’était me faire sucer la queue par de jeunes garces aux lèvres pulpeuses. Il y avait beaucoup de jeunes garces aux lèvres pulpeuses dans les discothèques, et pendant l’absence d’Anne [i.e. ma femme] je suis allé plusieurs fois au *Slow Rock* et à *L’Enfer*. (Houellebecq, 1998: 219).

Pour Jérôme Meizoz, nul doute que *Plateforme* doit être lu comme une fiction narrative, comme le révèlent les indices de fictionnalité du roman: « indices paratextuels d’une part (la mention ‘roman’), indices textuels d’autre part (l’accès – peu vraisemblable – du narrateur à l’intériorité non verbalisée des personnages) » (Meizoz, 2003a: 129). Les accusations portées sur Houellebecq qui lui font porter les propos polémiques des personnages de ce roman ne peuvent s’expliquer alors que par le biais de l’interview de

contraintes de la sphère médiatique, configurant un nouvel état du champ littéraire contemporain, comme le reconnaît Meizoz à la fin de son article.

⁵²⁴ Cf. Curtis, 1950 : 175-205. L’article de Sartre, on le devine, est « Monsieur François Mauriac et la liberté », publié dans la *Nouvelle Revue Française*, le 1^{er} février 1939. Le jeune philosophe d’alors y reprochait à Mauriac le manque de liberté de ses personnages.

Michel Houellebecq donnée à *Lire*, en septembre 2001⁵²⁵. Mais, à la différence de ce qui se passa à la même époque avec le roman *Rose Bonbon* de Nicolas Jones-Gorlin⁵²⁶, on a incriminé l'auteur et non son univers fictif, comme l'observe Meizoz. Ce qui l'amène à conclure, à propos de la posture auctoriale de Houellebecq : « tout indique que Houellebecq a délibérément induit cette polémique et ainsi mis en péril l'immunité de sa fiction. (...) Selon Jean-Benoît Puech celui-ci 'téléguide ses médiateurs, fait de sa figure (...) un roman. Il devient l'auteur de sa légende.' » (Meizoz, 2003a : 144).

Néanmoins, Houellebecq ne construit pas tout seul sa propre légende. Il compte sur les médias avec, notamment, leurs interviews de promotion, mais aussi sur des personnalités qui l'aideront à se hisser vers la célébrité. Fernando Arrabal, l'un des défenseurs les plus notables de Houellebecq, ne cesse de couvrir d'éloges l'écrivain et son travail. En effet, il a édité *Houellebecq* en 2005, un livre né de la rencontre et de l'amitié qui unit les deux auteurs et qui rassemble des entretiens et des souvenirs. Lors du procès judiciaire de Houellebecq, celui-ci put compter sur le poète espagnol pour le défendre au barreau. Son apologie du roman *Plateforme* est enthousiaste :

es el tratado de moral y el poema lírico del amor de su tiempo. Con él [Michel Houellebecq], como en su día con Beckett o Ionesco o Topor o Dalí, nuestras conversaciones van de la teología a la filosofía y de la ciencia al amor. Y siempre con la gravedad esclarecedora del humor. (Arrabal, 2005b : 59).

Après la publication de *La Possibilité d'une île*, Fernando Arrabal a aussi écrit un article dithyrambique dans *Art Press* (Arrabal, 2005a)⁵²⁷. Selon l'introduction de cet article par Jacques Henric, *La Possibilité d'une île* fut l'objet d'une énorme campagne promotionnelle d'anticipation et d'une « polémique anticipée » (Arrabal, 2005a: 62)⁵²⁸. Fernando Arrabal résume ce que fut, en réalité, l'effet de *La Possibilité d'une île*, avant

⁵²⁵ Nous reviendrons sur cette controverse dans le prochain chapitre « L'affaire Houellebecq ».

⁵²⁶ En septembre 2001, la France a vécu une censure centrée sur la rentrée littéraire, que d'aucuns expliquent par l'angoisse du 11 septembre. Plusieurs œuvres furent censurées : *Rose Bonbon* de Nicolas Jones-Gorlin et *Il entrerait dans la légende* de Louis Skorecki, accusés de faire l'apologie de la pédophilie et le roman islamophobe *La rage et l'orgueil* d'Oriana Fallacci. Le 10 juin 2002, le MRAP (Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples) demanda (sans succès) l'interdiction du livre de Fallacci au tribunal, accusant la journaliste d'appel au meurtre et d'incitation à la haine raciale.

⁵²⁷ Fernando Arrabal a témoigné de sa sympathie pour Houellebecq dans plusieurs autres occasions.

⁵²⁸ Nous avons dénudé cette campagne et cette polémique dans le chapitre concernant la bio-bibliographie de Michel Houellebecq.

même sa publication : « un tsunami de corolles et d'épines dans l'édition et dans la presse » (Arrabal, 2005a: 62). L'écrivain espagnol ne se tient pas uniquement à une analyse de la réception du dernier roman de Houellebecq. Il livre aussi son interprétation du titre, en s'appuyant sur le symbolisme de l'île :

L'île est le lieu qui provoque l'isolement. Comme l'oasis. L'île est la transposition de l'univers idéal dans la temporalité: celle de l'expérience sensuelle qui atteint sa plénitude dans le roman. De quelle île s'agit-il? (...) L'explication se trouve à la page 433 du roman: '...*Et l'amour où tout est facile, / où tout est donné dans l'instant; / il existe au milieu du temps/ la possibilité d'une île*'. Ce poème de cent vers (avec un texte de Catherine Millet *La Règle*, et un autre poème de moi, *Requiem pour la mort de Dieu*) a été édité dans son intégralité en 36 exemplaires, dans une valise-objet de Juan Carlos Valera (éditions Menu, Cuenca). (Arrabal, 2005a : 64).

D'aucuns pourraient voir dans cet éloge d'Arrabal du *parasitisme* ou du *copinage*, selon la formule « je fais ta promotion et tu fais de même ; ce que je cherche, c'est me promouvoir avec toi » –, ce que Houellebecq ne fait pas si ouvertement. C'est oublier le *poids* littéraire de Fernando Arrabal qui n'a plus du tout besoin de monter l'échelle de consécration littéraire en s'appuyant sur la notoriété d'un autre. Ce serait plutôt Michel Houellebecq qui gagnerait plus de légitimité littéraire par la voix de son pair. D'ailleurs, comme le souligne Arrabal, le romancier français lui a glissé un clin d'œil dans *La Possibilité d'une île* : le personnage Ferdinand 12 de ce roman est en fait Fernando Arrabal, avec une phrase inspirée de son *Requiem pour la mort de Dieu*, poème inédit, ajouté par l'éditeur français à la fin de son *Houellebecq* (Arrabal, 2005b): « Nous tournons nos regard vers les cieux et les cieux sont vides. » (Houellebecq, 2005 : 413). En outre, le poète espagnol avait déjà été cité dans *Lanzarote* : « Cette tristesse semblait venir de loin; dans un ouvrage que Fernando Arrabal avait consacré à Lanzarote, j'avais appris que les habitants préhistoriques de l'île n'avaient jamais songé à prendre la mer. » (Houellebecq, 2002 : 31). Enfin, nous retiendrons, par exemple, un entretien dialogué entre Arrabal et Houellebecq⁵²⁹, diffusé sur Internet, qui témoigne de leur amitié.

De même, le nom d'un autre clerc littéraire est associé à Michel Houellebecq : Philippe Sollers. La figure de cet écrivain philosophe apparaît dans la fiction narrative du

⁵²⁹ Cf. <http://www.arrabal.org/new245.html>, page web consultée le 15/04/2009.

romancier français⁵³⁰ et celui-ci trouve en Sollers une figure que l'on pourrait qualifier de parrainage⁵³¹. En effet, Sollers taxait Houellebecq, à ses débuts, de jeune romancier « en voie de starification » (Noguez, 2003 :54). Plus tard, avec l'affaire du nom du camping de *Les particules élémentaires*, Sollers écrivit quelques lignes pour le référé du 3 septembre 1998, défendant, avec ironie, l'idée que « La littérature est l'espace du possible, de tout le possible. Même l'impossible y est prévu. » (*apud* Noguez, 2003 : 61). De même, il fut témoin en défense de Houellebecq, lors de son procès intenté par les ligues islamiques en 2001, après la publication de *Plateforme*. Dans son bloc-notes du *Journal du dimanche*, Philippe Sollers s'est enthousiasmé, par avance, pour ce « grand livre », *La possibilité d'une île*, comme le prouve son évaluation fort élogieuse: « Rigueur de la composition et suspense constant » ; Houellebecq serait « supérieur à tous les romanciers américains récents ». (Sollers, 2005). « Le train Houellebecq est donc parti à vive allure. A part son étonnante plongée dans (...) une secte, un des aspects les plus intéressants du livre a trait à la hantise du vieillissement, à la poursuite d'un rêve éternel de jeunesse, à la croyance éperdue dans la toute-puissance de la sexualité », résume Sollers qui qualifie le livre « d'excellent » (Sollers, 2005).

Encore à propos du quatrième roman *La Possibilité d'une île*, il existe un dossier, publié le 1^{er} septembre 2005, dans le n°338 du magazine *Lire*, sous le nom « Le mystère Houellebecq », réunissant plusieurs opinions de journalistes et intellectuels français sur la figure de Michel Houellebecq et son œuvre. Dans son article « A propos de *La Possibilité d'une île* », Olivier Le Naire, journaliste de l'*Express*, commente, à l'égard de Daniell, protagoniste du roman: « Sa fortune, il l'a réalisée en montant des films ou des sketches anti-juifs, anti-Arabes, anti-cathos, anti-femmes, bref anti-tout ce qu'on voudra depuis qu'il a compris que le cynisme et la provocation sont les meilleurs moyens de gagner de l'argent. Et de devenir célèbre. » (Le Naire, 2005 : 30). L'observation est ambiguë, puisqu'elle vise,

⁵³⁰ Faisant référence au passage de *Les particules élémentaires*, où le personnage Bruno s'entretient avec Philippe Sollers, Christian Authier commente : «Houellebecq ridiculise le pape des lettres lors d'une scène inoubliable. Avec les armes du romancier, il vise là où cela fait mal et là où est sans doute la vérité de l'être Sollers. Résultat: aucun complot sollersien contre MH. Au contraire, Sollers lécha même les bottes de Houellebecq lors de leur passage commun chez Pivot lorsque ce dernier évoqua le portrait peu flatteur contenu dans les *Particules* » (Authier, 2002). Lire aussi l'opinion humoriste de Michel Houellebecq sur Philippe Sollers dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy (Houellebecq, 2008 :30-31).

⁵³¹ Rappelons que Sollers était membre du jury qui décerna le Prix Novembre à Houellebecq pour son roman *Les Particules élémentaires*. En outre, dans *Une vie divine* (Sollers, 2006), Philippe Sollers glisse un clin d'œil à Michel Houellebecq, par un cryptage évident: un personnage, cinéaste de profession, s'appelle

cela s'entend, Michel Houellebecq lui-même. Le journaliste voit, dans la critique, une spécialité de Houellebecq, « y compris lorsqu'elle s'applique à lui-même. » (Le Naire, 2005 : 28). La contestation houellebecquienne est une provocation et elle frise l'offense:

Quand Daniell se lance dans les 'gags' dépassant ouvertement les bornes avec des devinettes du genre: 'Comment appelle-t-on le gras autour du vagin? La femme'; des films comme 'Broute-moi la bande de Gaza' ou 'On préfère les partouzeuses palestiniennes'; quand il traite les juifs de 'poux circoncis' et les chrétiens libanais de 'morpions du con de Marie', Houellebecq joue-t-il simplement la provoc extrême ou se réfugie-t-il derrière le 18° degré et un personnage de fiction? (Le Naire, 2005: 30).

Pourtant, l'opinion de Le Naire n'est pas si intransigeante. Conscient des objectifs du romancier français, il observe que

Sur un ton décalé, grinçant, agressif, il s'est emparé de sujets délaissés comme l'entreprise, les sciences, la pub, qui changeaient pourtant nos vies. Il a fait voler en éclats la pensée politiquement correcte pour donner la parole à sa génération et à son époque, jusque là bâillonnées par les soixante-huitards. (Le Naire, 2005 : 30).

Le journaliste connaît très bien l'image controversée de Houellebecq, comme le prouve cette réflexion : « 'Quel est notre meilleur poète?' demanda-t-on un jour à André Gide. 'Victor Hugo, hélas!' répondit-il. Quel est notre meilleur écrivain actuel? Michel Houellebecq, hélas! Mais Houellebecq tout de même. » (Le Naire, 2005: 30). Conscient de la posture houellebecquienne et du fait que l'auteur de *Plateforme* maîtrise très bien les règles du jeu, s'acquittant des normes implicites de l'habitus et du champ littéraire de son époque, Olivier Le Naire résume : « Il est souvent admis (...) qu'un grand écrivain est en général dépassé par son œuvre. Avec Houellebecq, c'est l'inverse: il est plus fort que son œuvre. Il maîtrise tout, écrase tout, contrôle tout. » (Le Naire, 2005 : 30). Et nous ne pouvons que souscrire l'opinion de Le Naire qui rappelle la sentence de Denis Demonpion, interviewé par le journaliste Jérôme Dupuis: « Houellebecq a tout programmé depuis le premier jour » (*apud* Fillon, 2005: 32-34). Alexandre Fillon, journaliste chez *Lire*, partage

Daniel, comme le protagoniste de *La possibilité d'une île* ; sa description est celle de Houellebecq et la secte des Raëliens est devenue l'EVU (Eglise de la Vie Universelle). (Voir extrait en appendice C)

cet avis: Houellebecq est « un excellent programmeur. Y compris de lui-même. » (Fillon, 2005: 31).

Par ailleurs, comme nous l’avons déjà affirmé, Houellebecq sait très bien s’entourer de personnalités qui lui apporteront les lumières de la notoriété publique. Les compagnies qu’il recherche, telles des parrains, tout comme les espaces choisis pour ces rencontres, sont un surplus pour sa consécration littéraire⁵³² ; « avoir l’aval d’un pair admiré et respecté – non seulement de soi mais aussi des autres – est souvent tout aussi important qu’un prix » (Willems, 2005: 23). D’où le commentaire de Jean-François Patricola :

Pour l’heure, convenons-en, et Noguez l’affirme : Houellebecq est un du sérail. Il danse au Queen en compagnie du dandy Frédéric⁵³³, déjeune avec Lydie Salvayre au Procope, invite Polac chez lui, dîne en compagnie de Sollers, de Régis Debray, d’Arnaud Viviant, pelote son attachée de presse au restaurant, a pour copain Benoît Duteurtre... On l’aurait voulu plus sélectif, mais serait-il alors traduit en trente langues ? (...) Savoir qu’il dîne en compagnie de Sollers, de Sorin, de Beigbeder ici ou là à Saint-Germain-des-Prés presque exclusivement (...) apporte-t-il vraiment du nouveau, de l’inédit au lecteur ? (Patricola, 2005 : 105)⁵³⁴.

Du nouveau ou de l’inédit, peut-être pas, mais si l’on retient que les écrivains d’aujourd’hui sont de plus en plus traités comme des press-people, alors oui, le lecteur pourrait être friand de ces anecdotes de la vie privée... Plus que jamais, la biographie de l’auteur aime à être exposée ; il ne s’agit plus, pourtant, de chercher à mieux comprendre l’œuvre : l’objectif est de la faire vendre.

Dans le même dossier « Le mystère Houellebecq » de *Lire*, le philosophe Michel Onfray est aussi invité à livrer son opinion sur Michel Houellebecq. A l’inverse de ses deux confrères déjà cités, Onfray dresse plutôt une attaque contre le romancier français. Il s’agit d’ailleurs d’une contre-attaque, si l’on se souvient que Houellebecq, cherchant comme toujours la provocation et la polémique pour publicité, avait confié le 25 août 2005 au *Nouvel Observateur* : « Quant à Michel Onfray, je n’ai pas attendu son ‘Traité

⁵³² C’est surtout sur ce point que d’aucuns voient chez Houellebecq le paradigme de *l’écrivain parisien*, dans son sens péjoratif.

⁵³³ Patricola ne peut que faire référence à Frédéric Beigbeder...

⁵³⁴ Lydie Salvayre, écrivain espagnole d’expression française, a reçu le prix Novembre en 1997 pour son roman *La Compagnie des spectres* (Seuil) qui fut élu meilleur livre de l’année par la revue *Lire*. Sollers, Debray, Viviant, Duteurtre ou Sorin, en tant qu’écrivain, critique ou éditeur, sont des figures marquantes de la vie littéraire française.

d'athéologie' pour être allergique à cet indigent graphomane. Il faut être un crétin pour se définir comme un nietzschéen de gauche. »⁵³⁵. Furieux, le philosophe tombe dans le piège de Houellebecq et lui adresse sa réponse agressive dans cet article.

S'il est vrai que Michel Onfray cherche la raison de tant de haine dans les livres et les propos de l'auteur (« Que sont ses passions tristes ? La haine, moteur essentiel du romancier. Haine de soi d'abord et, bien vite, haine de tout le reste: haine des autres, des femmes, du monde, du plaisir, de la joie, de la vie, de l'existence, haine du corps. Or on ne hait pas sans raison. » (Onfray, 2005 : 36)), il utilise à bon escient le sarcasme lorsqu'il s'agit de livrer son opinion sur Houellebecq. Nous citerons, à titre d'exemples, trois passages elucidatifs, lesquels justifient le fait que plusieurs rangent Onfray du côté des détracteurs de Michel Houellebecq. A propos du protagoniste de *La Possibilité d'une île*, Daniell, *alter ego* de l'auteur, Onfray fait preuve d'ironie:

Epargnons l'auteur et contentons-nous du héros de cette *Possibilité d'une île*. Lisons: physique ordinaire, tempérament introverti, volonté affichée de revanche sociale, compensation d'une disgrâce naturelle par le succès médiatique et mondain, résidence espagnole de nouveau riche, jubilation à distiller la méchanceté à plein alambic, fixation monomaniaque sur son compte en banque, sexualité minable. Effectivement, rien à voir avec Michel Houellebecq. Ce héros est bel et bien un personnage de composition. (Onfray, 2005 : 36).

Il continue sur la même voie :

Notre homme pourrait sans problème adhérer au Front national. Où l'on voit définitivement qu'il ne peut s'agir de Houellebecq lui-même qui fut du comité de soutien de Jean-Pierre Chevènement aux dernières présidentielles - aux côtés de Pierre Poujade. Qu'aime donc cet homme qui hait tant ? Je parle du héros bien-sûr. Baiser (...). Il aime les collégiennes, les putes, les appareils photo numériques, les voitures de luxe, l'argent, les hôtels de parvenus. L'alcool évidemment. (...) Et la ribambelle des anxiolytiques, antidépresseurs et autres somnifères. (*Ibidem*).

⁵³⁵ En outre, Houellebecq fait aussi référence à Michel Onfray dans son roman *La Possibilité d'une île*, lorsque Daniell pense à proposer le rôle principal de son scénario « DIOGÈNE LE CYNIQUE » au philosophe « qui bien entendu se montra enthousiaste » (Houellebecq, 2005 : 53). L'affront va plus loin : « l'indigent graphomane, si à l'aise devant des présentateurs de télévision ou des étudiants plus ou moins benêts, se déballonna complètement face à la caméra. » (*Ibidem*, c'est nous qui soulignons).

Puis, Michel Onfray conclut de forme sévère, dénonçant le marketing littéraire qui entoure Michel Houellebecq et la vacuité de son œuvre: « ce livre est un symptôme du nihilisme complaisamment étalé de notre époque. (...) On y a le goût du dégoût, l'amour de la haine – la haine de l'amour aussi. (...) Autre signe de nihilisme de cette entreprise: le lancement du livre comme Parmentier ses pommes de terre. » (Onfray, 2005: 37).

Dans le numéro 445 de *Le Magazine littéraire*, paru en septembre 2005, Thomas Reignier fait aussi partager son opinion sur l'œuvre houellebecquienne, après la parution de *La Possibilité d'une île*, afin de trouver réponse à la question « faut-il lire Houellebecq ? ». S'interrogeant sur le style de celui-ci, le critique littéraire s'en remet à « sa fascination pour la misère sexuelle, son utilisation des points-virgules et des mots en italique », à son « style plat »⁵³⁶ et à ses « phrases rapetissées et décolorées » (Reigner, 2005: 72), dans un roman dont « la construction se révèle faussement complexe » puisqu'« il y a une double narration alternée » (Reigner, 2005: 73). Un roman qui évoque « non pas la fin du monde, mais la fin de l'humanité » (Reigner, 2005 :73). La critique tourne pourtant à l'éloge, voire à un plaidoyer en faveur de l'écrivain:

On accuse Michel Houellebecq d'un peu près tout. (...) Mais on confond narrateur et auteur, interviews et romans, provocations et réflexions. (...) Grand ramdam médiatique orchestré à coups de rumeurs et de secrets. Tout est fait pour que l'on ne parle pas de littérature. *La Possibilité d'une île* est pourtant un magnifique roman. (Reigner, 2005 :72).

Encore une fois, la médiatisation de Houellebecq et de son œuvre est un phénomène observable⁵³⁷, qui permet à l'écrivain d'accéder à la notoriété, mais qui questionne sa légitimité. Comme le souligne bien Marin de Viry, « Autour du dernier Houellebecq [*La Possibilité d'une île*], c'est principalement une querelle en légitimité *littéraire* qui s'est jouée » (Viry, 2005 : 38).

Nous avons ainsi pu rendre compte de la réception de l'œuvre houellebecquienne, laquelle est, de fait, bien mitigée. La provocation et l'ambiguïté de la fiction, de la posture et du discours médiatique de l'auteur laissent peu d'espace pour un terrain d'entente. Mais

⁵³⁶ Nous reviendrons plus loin sur la question du style de Michel Houellebecq, dans le chapitre dédié à sa création littéraire.

⁵³⁷ Pierre Jourde note, à ce propos, que « de poète confidentiel, voilà Houellebecq devenu romancier objet de matraquage journalistique. » (Jourde, 2002: 217).

Michel Houellebecq est-il le seul responsable de la construction d'une telle image ? Qu'en est-il de sa véritable posture, de ses stratégies, de ses revendications, de sa représentation ? C'est à cela que nous tâcherons de répondre dans le chapitre qui suit.

1.3. Stratégies de représentation

S'agissant ici de tenter de décrire et d'interpréter la posture d'un écrivain contemporain comme l'est Michel Houellebecq, une des voies les plus simples serait de le comparer aux attitudes de ses semblables, déjà analysées par Alain Nadaud et qui s'expliqueraient par le mouvement de Mai 68 :

le peu d'assurance et la circonspection (...); leur méfiance à l'égard de toute autorité et leur penchant pour l'individualisme et une relative marginalité; leur peu de goût pour les regroupements et les écoles (...); leur refus de se reconnaître des maîtres dans la génération précédente et leur tendance à se reporter vers des réévaluations d'auteurs plus anciens, méconnus ou étrangers; l'autocritique permanente dont ils font preuve, mêlée à l'obscur certitude qu'une part d'eux-mêmes est néanmoins dans le vrai (...); l'espèce d'empêchement qui les retient de se lancer dans des œuvres à larges dimensions et chargées d'enjeux; leur modestie feinte (...) ou leur impassibilité supposée (...); leur manque de combativité à se revendiquer comme écrivain (...); leur dédain de la 'carrière' des Lettres et (...) pour 'l'occupation du terrain' à tout prix; leur propension (...) à basculer dans l'autodérision, la parodie ou le découragement; et (...) leur férocité et leur indignation à l'égard des compromissions de la critique et des réseaux en place, des renvois d'ascenseur, des complaisances multiples... Et cela n'est sans doute pas non plus sans influence sur les œuvres elles-mêmes. (Nadaud, 1997 : 86).

S'il est vrai que Michel Houellebecq pourrait revêtir certains de ces traits, il se détache pourtant du groupe sur plusieurs points qui sont évidents. L'image publique de Houellebecq n'est pas l'effet du hasard et elle est loin d'être récusée par cet écrivain. Au contraire, c'est une stratégie de séduction et de promotion-marketing travaillée et construite de manière à ce que la figure de l'écrivain-auteur soit cohérente avec sa fiction et avec le ton provocateur qui lui est inhérent. A l'inverse, la fiction houellebecquienne est-elle élaborée en fonction de l'image controversée de son auteur dans la sphère publique ? Est-ce que, chez Houellebecq, le « moi social » et sa vie privée diffèrent-ils du « moi

artistique » et de ses livres⁵³⁸ ? Par ailleurs, les lecteurs de Houellebecq se sont aussi habitués à l'image de l'écrivain dans sa vie privée, retiré en Irlande ou en Espagne, avec sa femme et son chien Clément. Ce qui nous ramène à une observation d'Anne-Marie Garat:

En même temps qu'il sait se sacrifier aux poses convenues sous les projecteurs, monter vaillamment sur son piédestal, empaillé, naturalisé en son image de cire, l'écrivain contemporain concède aussi bien l'image de soi au naturel, saisi en son quotidien, revendique l'anonymat passionnant de sa vie obscure: (...) comme il est ordinaire et conjugal (Houellebecq en sa demeure irlandaise, avec ses femme et chien). (Garat, 2003 :30).

Il existe, pourtant, chez cet auteur, un conflit entre la volonté de provoquer⁵³⁹ et

la conscience des limites que lui impose sa position dans le champ littéraire; le fait de bénéficier d'appuis influents et de connaître le succès ne l'autorise[nt] pas (...) à prôner des valeurs qui lui aliéneraient son public. Mais il fait preuve d'un degré de provocation suffisant pour se conformer à l'image qu'il veut donner. (Willems, 2005: 32).

Michel Houellebecq a adopté une posture auctoriale indissociable des flashes médiatiques⁵⁴⁰ et qui est, dès lors, accusée de stratégie de marketing commercial, que d'aucuns répudient à associer au monde de la littérature. Cette intrusion du marketing dans le champ culturel donne d'ailleurs matière à fiction chez ce romancier, comme le prouve ce passage de *Plateforme* où le narrateur Michel réfléchit au monde artistique :

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. (...) Il y avait quand même quelques différences: dans le domaine de l'art, la prime à l'innovation était plus forte (...): par ailleurs les artistes fonctionnaient souvent en *meutes* ou en *réseaux*, à l'opposé des entrepreneurs, êtres solitaires. (Houellebecq, 2001: 178).

⁵³⁸ Cf. Clément, 2003: 153.

⁵³⁹ Il l'avoue lui-même: « Ce qui est certain c'est que j'aime l'absurdité et l'insolence. » (*apud* Argand, 1998).

⁵⁴⁰ Nous partageons l'opinion d'Isabelle Willems pour qui Michel Houellebecq « jouit d'une renommée (...). En aucun cas il n'est 'indifférent' aux autres personnes qui font partie du monde de l'opinion particulier qu'est le microcosme littéraire parisien. Il est célèbre. Son désir d'être reconnu passe par un certain type d'attitudes ou d'opinions qui font 'que tout le monde en parle'. » (Willems, 2005: 47).

Michel Houellebecq serait-il un *entrepreneur* ? La stratégie houellebecquienne est une stratégie qui mélange provocation et spots publicitaires, dont l'objectif est d'être au devant de la scène, afin de séduire le plus grand nombre de lecteurs. Voilà pourquoi la citation d'un ouvrage de Jean-Louis Barma⁵⁴¹, posée en exergue d'un chapitre de son roman *Plateforme*, prend tout son poids :

Comprendre le comportement du consommateur afin de pouvoir le cerner, lui proposer le bon produit au bon moment, mais surtout le convaincre que le produit qui lui est proposé est adapté à ses besoins: voilà ce dont rêvent toutes les entreprises. Jean-Louis Barma, À quoi rêvent les entreprises (Houellebecq, 2001: 145).

Plus que la célébrité culturelle, l'auteur recherche la célébrité médiatique⁵⁴², même s'il ne cache pas – arrogance ou pas – son espoir d'atteindre à la postérité. Il incorpore la problématique de la visibilité qui traverse le champ de la reconnaissance, puisque notoriété signifie être connu. Nous partageons ainsi la perception de Sabine van Wesemael de la stratégie « à la Houellebecq » :

Houellebecq, sûrement, s'est inventé une stratégie commerciale impeccable: coqueter avec des tabous comme principe de marketing ou comment les scandales peuvent procurer à l'auteur moderne une place parmi les vedettes du firmament littéraire. Houellebecq jouit en effet d'une notoriété de scandale. (...) On dirait que l'auteur Houellebecq, de même que ses personnages, n'est plus séparé du marché. On ne peut, en effet, dénier un certain esprit mercantile à l'auteur d'*Extension du domaine de la lutte*. Le monde capitaliste qu'il y dénonce est aussi le sien; depuis la publication de son premier roman, Houellebecq est bel et bien entré dans le domaine de la lutte. (Wesemael, 2005: 13)

La critique se concentre sur ce point polémique, comme le prouve cet article du journaliste Aziz Yemloul :

M. Houellebecq a des allures de garçon infrequentable, un original qui tient sa cigarette entre le majeur et l'annulaire, talentueux écrivain et apparemment prêt à tout pour faire parler de lui. Sorin lui concocte la parfaite recette pour son roman et choisit, pour sa part, de faire dans la difficulté: lancer son poulain en pleine rentrée littéraire. En fin connaisseur des rouages de la vie médiatique, il n'omet pas de définir les cibles de sa campagne de popularisation de l'œuvre: *Les Inrockuptibles*,

⁵⁴¹ Le personnage existe réellement: il est professeur de marketing et de stratégie internationale à Paris.

⁵⁴² Lire, à ce propos, Houellebecq et Lévy, 2008: 269-274.

magazine pour les très branchés de la planète livre et *Lire*, plus classique. Le premier mettait en couverture *Les particules élémentaires* et son auteur avec la prometteuse mention: 'Danger, explosif'. A la recherche du phénomène de la rentrée les autres médias ne manquent pas de suivre. M. Houellebecq est même l'invité de *Nulle Part Ailleurs* de Guillaume Durand sur Canal+. L'auteur y apparaît comme ses personnages: quelconque, timide, il parle décousu et semble gêné. Résultat, l'éditeur lui-même n'en revient pas: plus de 25.000 exemplaires vendus. Pourquoi s'arrêter là? Un tour chez le gourou du livre, Bernard Pivot, lui fera le plus grand bien, mais cette fois ça sera dans une présentation plus sage. Le but est de 'draguer' les ménagères de plus de 50 ans. Houellebecq est déguisé en genre idéal et se fait sanctifier lors de cette émission, par Philippe Sollers surnommé le pape de la provoc'. Mais c'est sans doute le coup du Goncourt qui le rendra encore plus sympathique. Recalé, il ne manque pas d'être repêché par ses lecteurs. On lui excusera ses écarts de langage quand il parlera de celui [*sic*] qui lui rafla les honneurs, Paule Constant, et on lui achètera son livre. Flammarion est aux anges: 350.000 exemplaires vendus, 25 traductions. (Yemloul, 2001).

De fait, la posture auctoriale de Michel Houellebecq ne dépend pas uniquement de l'auteur: elle est aussi moulée par le contexte médiatique dans lequel il vit, une société du spectacle, et par l'horizon d'attente – ou «marketing de l'attente»⁵⁴³, selon l'expression d'Alexandre Fillon (Fillon, 2005: 31) – d'un public qu'il s'agit de séduire. C'est un écrivain qui incarne une figuration d'auteur telle que la définit Jérôme Meizoz:

La figure d'auteur elle-même apparaît alors selon deux modalités: comme *hétéro-représentée* ou construite pas d'autres acteurs (biographie, éloge, nécrologie, etc.); comme *auto-représentée*, ou façonnée par l'auteur lui-même (autobiographie, entretien, journal intime, etc.). (...) Nous avons ainsi appelé 'posture' d'auteur l'ensemble de ses auto-figurations dans le champ littéraire. (...) Le discours des autres contribue également à sa figuration: un auteur n'est jamais, pour le public, que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet, dans le circuit savant comme dans la presse de boulevard. (...) Pierre Michon⁵⁴⁴ fait voir combien la figure d'écrivain se crée simultanément par les constructions externes des biographes (anecdotes, objets, photos, etc.) et au sein même de l'œuvre (dans une énonciation autoritaire, qui efface et reconfigure la personne civile). (Meizoz, 2007 :45-46).

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà vu, Michel Houellebecq alimente diverses polémiques, lesquelles ont définitivement marqué la posture et la renommée de cet écrivain

⁵⁴³ A ce propos, rappelons, par exemple, que la sortie de ses romans est toujours en pleine rentrée littéraire.

⁵⁴⁴ Cf. Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991 et *Trois auteurs*, Paris, Verdier, 1997, selon la note de Jérôme Meizoz.

qui a adopté ce processus de visibilité auquel viennent s'ajouter toutes sortes d'anecdotes, de frictions interpersonnelles et d'essais polémiques⁵⁴⁵.

Dans les romans houellebecquiens, il existe toujours un parallèle avec un monde référentiel (de réelles personnalités politiques, artistiques, etc.) qui vient fortifier la vraisemblance de ses récits; Houellebecq aime faire la convergence entre fiction et réalité. Il affectionne particulièrement l'ambiguïté, le flou, aussi bien dans son écriture que dans ses entretiens accordés à la presse, à la télévision ou à la radio. Entretiens et interventions publiques qui lui valurent plusieurs reproches et condamnations.

Michel Houellebecq s'affirme ouvertement contre l'Islam, que ce soit par des commentaires offensants dans sa fiction romanesque ou, plus grave encore, à travers les interviews qu'il donne à la presse. Il nous semble inutile, ici, de dégager ces invectives; nous soulignerons uniquement les plus connues: dans ses romans. Nous pouvons y lire que « L'Islam [est] – de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions » (Houellebecq, 1998: 336), que « les Talibans devraient être couchés et mariner dans leur crasse » (Houellebecq, 2001: 35) ou qu'il fait référence à « cette espèce de torchon de cuisine auquel on reconnaît Yasser Arafat » (Houellebecq, 2001: 108).

En fait, ces propos incendiaires, attribuables uniquement à des personnages romanesques, prennent un autre poids si l'on se souvient de l'intervention publique la plus polémique de l'auteur, en septembre 2001, après la parution de *Plateforme*, lors d'un entretien accordé au magazine littéraire *Lire*, conduit par Didier Sénécal⁵⁴⁶:

Sénécal: Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine?

Michel Houellebecq: Oui, oui, on peut parler de haine (...). La religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré (...) L'islam est une religion dangereuse. (Sénécal, 2001a).

Cependant, il suffit d'analyser la situation avec clairvoyance pour conclure que ce n'est pas proprement la religion musulmane que Houellebecq maltraite, mais plutôt l'intégrisme des croyants. En outre, l'Islam n'est pas la seule religion qui contient une

⁵⁴⁵ Ce qui le rapproche de Jacques Chessex, autre auteur de notre corpus.

⁵⁴⁶ Le contenu de l'entretien mena en justice Houellebecq et le magazine littéraire, accusés d'incitation à la haine religieuse. Nous reviendrons sur cette interview et sur le procès judiciaire en cause dans le chapitre suivant.

branche plus fondamentaliste. Il suffit de penser, par exemple, aux sacrifices corporels de la semaine de la Passion dans plusieurs pays latins, à la séparation des sexes dans les synagogues, à l'intégrisme de la doctrine mormone ou au radicalisme de plusieurs sectes... Pour quelle raison Michel Houellebecq s'en prend-il, alors, uniquement à l'Islam? Sans doute dû au contexte, car il s'agit d'un écrivain qui a vécu en France où le pourcentage de musulmans est important, sans parler des fantômes⁵⁴⁷ de la guerre d'Algérie (1954-1962) ou des traumatismes vécus par les rapatriés français de cette ancienne colonie française⁵⁴⁸. Critiquer l'Islam en France prend une toute autre tournure que dans un autre pays comme le Portugal, par exemple.

La biographie de l'auteur peut aussi, en partie, expliquer cette haine de l'Islam: sa mère est liée au monde arabe. Dans une interview menée par Catherine Argand pour le magazine *Lire* de septembre 1998, Michel Houellebecq, questionnée sur sa mère, répondait: « Je suppose qu'elle est vivante. Je ne sais pas, je l'ai peu vue (...). La dernière fois, cela s'est mal passé. Elle s'était convertie à l'islam. Je ne supporte pas l'islam. » (*apud* Argand, 1998: 3)⁵⁴⁹. Houellebecq déteste sa mère; par analogie syllogistique, il détesterait donc l'Islam... Contrairement à ce que l'on pense, selon une information de Denis Demonpion recueillie auprès de la mère de Houellebecq, Lucie Ceccaldi, celle-ci ne s'est pas convertie à l'Islam, mais elle fit part à son fils, en 1991, de son désir d'être inhumée en Algérie, près de son père. Cela occasionna une dispute violente entre mère et fils, où l'écrivain se serait violemment affirmé contre les Arabes, et qui fut la cause d'une rupture définitive entre l'écrivain et sa mère (*Cf.* Demonpion, 2005: 31, 143)⁵⁵⁰.

Pourtant, misant encore sur l'ambiguïté, Michel Houellebecq nia maintes fois cette analogie entre haine de l'islam et haine de sa mère. Retenons cet extrait de son interview menée par Didier Sénécal pour le magazine *Lire* de septembre 2001:

Sénécal: Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine?

⁵⁴⁷ *Fantômes* dans le sens de blessures, cicatrices et déchirures.

⁵⁴⁸ Est-ce une coïncidence si la grand-mère Houellebecq a quitté l'Algérie en 1962, avec son petit-fils, pour déménager en France ?

⁵⁴⁹ A la demande de la journaliste, l'écrivain a aussi fait le relevé de ses haines: « Les hippies, les préadolescents, les actionnistes viennois, les satanistes, Nietzsche et les écologistes qui veulent repeupler les Pyrénées en ours. Je suis comme Baudelaire, je hais la nature. » (*apud* Argand, 1998: 4).

⁵⁵⁰ Denis Demonpion raconte dans *Lire* que Lucie Ceccaldi confia à Houellebecq le souhait que « son corps soit rapatrié à Alger. Selon elle, son fils a alors explosé en une diatribe raciste d'une crudité inouïe. » (*apud* Dupuis, 2005b: 34).

Houellebecq: Oui, oui, on peut parler de haine.

Sénécal: Est-ce lié au fait que votre mère s'est convertie à l'Islam?

Houellebecq: Pas tant que ça, parce que je ne l'ai jamais prise au sérieux. C'était le dernier moyen qu'elle avait trouvé pour emmerder le monde après une série d'expériences tout aussi ridicules. (Sénécal, 2001a)

Lors de son procès judiciaire de 2001, comme nous le rapporte Jocelyn Bézecourt,

Michel Houellebecq s'est opposé à ce qu'il appelle 'la théorie de Pierre Assouline'⁵⁵¹ qui voudrait qu'il éprouve une réelle haine pour l'islam et les arabes en conséquence de la conversion de sa mère à l'islam et de l'éloignement dont elle aurait fait preuve à son égard. » (Bézecourt, 2001: 2).

Sur la polémique de ses propos contre l'Islam dont la cause serait la conversion de sa mère, Houellebecq répond ironiquement à Juremir Machado da Silva: « J'ai inventé ces problèmes personnels pour divertir les journalistes (...). Je critiquais l'islam en passant, sur le ton de l'évidence, de la banalité; je ne pensais pas que ça aurait un tel retentissement. » (*apud* Silva, 2003: 87).

Il est vrai qu'à ne lire uniquement que la fiction de Houellebecq, les invectives contre l'Islam n'ont pas le même poids. Il nous faut alors élargir notre perspective et entreprendre une analyse sociologique qui prenne en compte la posture sociale et le contexte socio-historique de l'auteur. Nous partageons alors l'opinion de Christian van Treeck qui voit, dans cette haine de l'Islam, une provocation qui engendre la polémique, une stratégie promotionnelle de vente, une technique de marketing littéraire:

Son attitude provocante est la preuve d'une rébellion artistique plutôt que d'une orientation politique. Pas mal de critiques littéraires situent Houellebecq dans un camp politiquement conservateur et même d'extrême-droite. Bien que, dans un passé récent, l'auteur se soit montré critique sur le compte de l'Islam, il ne me semble pourtant pas correct de qualifier son œuvre de pamphlétaire. L'épithète *réactionnaire* paraît plus correcte. (...) L'attitude provocante de Michel Houellebecq est en première instance imagologique: afin d'assurer le succès des ventes, l'auteur profite de chaque opportunité d'affirmer sa réputation de casse-pieds. Qu'il soit clair que la pression éditoriale n'est pas à sous-estimer dans cette question. (Treeck, 2007: 309, note 23).

⁵⁵¹ Suite à la mise en accusation de Houellebecq, Pierre Assouline défendait le fait que la haine de l'islam de l'écrivain était une vengeance menée contre sa mère qui l'avait abandonné et qui se serait convertie à cette religion.

Le monde de l'édition littéraire mise aujourd'hui sur le scandale, manœuvre commerciale puissante, stratégie de marketing à utiliser aussi bien dans la fiction que dans la vie réelle, comme l'a très bien compris Michel Houellebecq et/ou ses agents littéraires, tels que ses éditeurs ou ses attachés de presse. Ce qui rejoint le point de vue de Guy Konopnicki qui compare son éditeur Sorin à un industriel :

À chaque genre sa technique de vente. Le scandale, toutefois, est efficace sur tous les terrains. (...) L'édition vit, aussi, par des méthodes qui furent longtemps reprochées à la presse populaire: le sang, le sexe et le scandale. (...) Michel Houellebecq n'est qu'un concepteur, embauché par un industriel. (Konopnicki, 2004 : 63,112 et 126).

Par conséquent, Michel Houellebecq fait partie du corps de la « littérature concertante », définie par Dominique Viart comme celle qui

fait chorus sur le cliché du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle. Elle trouve dans ce bruit le seul gage de sa valeur car sa recherche est celle du 'scandale', mais il s'agit d'un scandale calibré selon le goût du jour, 'surfant' sur le goût que le jour peut avoir, par exemple, pour les jeux du sexe, du spectacle ou du cynisme. (Viart, 2005: 9).

Une définition qui, comme l'a déjà observé José Domingues de Almeida (Almeida, 2007 : 179), sied comme un gant à l'œuvre houellebecquienne.

De plus, tâchons de soulever cette autre équivoque: Michel Houellebecq ne s'en prend pas *uniquement* à l'Islam. En effet, le monde catholique est aussi visé dans son roman *Les particules élémentaires*: « Avec son mental moyenâgeux, Jean-Paul II freinait l'évolution spirituelle de l'Occident. » (Houellebecq, 1998: 140). Dans *Plateforme*, Jean-Yves, trente-cinq ans, reçoit des fellations de la baby-sitter de quinze ans appelée *Eucharistie* ! Dans *La possibilité d'une île*, le héros Daniell ne dit-il pas, à l'affût d'un sens de l'humour acide: « Dieu existe, j'ai marché dedans » (Houellebecq, 2005: 116)? Enfin, dans ce même roman, les Témoins de Jéhovah, même s'ils sont présentés comme « nos amis », sont caractérisés comme « une vraie secte dangereuse » (Houellebecq, 2005: 126).

Le rapport de Michel Houellebecq avec les religions est assez flou et ses opinions contestables n'ont, semble-t-il, qu'un seul point commun: le ton dédaigneux⁵⁵². C'est pourquoi Jean-François Patricola dresse ce portrait « mythique » ou « théologique » du romancier :

En garçon qui sait son monde, il juge les religions 'connes', quoique nécessaires aux sociétés. (...) Sa préférence – là encore Michel est de son temps – va au bouddhisme qui sait conjuguer néant et culte. Du judaïsme il ne parle pas, le catholicisme lui fait hausser les épaules, de l'islam-soumission, religion dont il ignore tout à l'instar de 99% de ses contemporains – elle ne l'intéresse pas –, il avoue au mensuel *Lire* la trouver 'conne'. (Patricola, 2005: 42-43).

Quant à ce qu'il en est des héros fictionnels houellebecquiens, Sabine van Wesemael donne une autre version légitime:

Les personnages de Houellebecq sont nihilistes par choix et par philosophie. C'est pourquoi ils ne s'intéressent pas vraiment à l'Autre et ne sont pas vraiment fascinés par l'Ailleurs. L'étranger les dérange et les inquiète. Ils sont xénophobes, pas tellement par conviction, mais parce qu'ils sont impuissants et nourrissent une haine profonde contre l'être humain. Ils sont misanthropes et donc aussi racistes. (Wesemael, 2005: 177).

Enfin, quant aux affirmations publiques de l'auteur, dans un des comptes-rendus du procès judiciaire levé contre Houellebecq en 2001, Jocelyn Bézecourt témoigne que

L'écrivain a (...) affirmé [lors de son procès] (...) son mépris pour l'islam mais aussi pour tous les monothéismes. (...) Les textes des monothéismes sont dès le départ des textes de haine a-t-il déclaré.

⁵⁵² Ce mépris pour les religions serait-il une influence de sa grand-mère Houellebecq, communiste ? Néanmoins, il convient de rappeler ici que Michel Houellebecq est loin d'embrasser l'idéologie communiste, comme le prouve l'ironie du cadrage de la caméra lors d'une interview menée par Sylvain Bourmeau intitulée « C, comme Communisme (http://www.dailymotion.com/video/x6penf_houellebecq-de-a-a-z-c-comme-commun_news, page web visitée le 25/03/2009). En effet, Michel Houellebecq est adossé à un mur où sont accrochés des crucifix. Le romancier lui-même observe « C, « pas comme Christianisme, contrairement à ce que l'image pourrait... ». Par ailleurs, il explique à Bourmeau que le communisme de Marx, « ça ne pouvait pas marcher » [*sic*]. Marx fut, pour Houellebecq, un auteur plus brillant que profond, grâce à des formules « choc », comme « la religion est l'opium des pauvres ». Mais le communisme n'a pas « apporté de motivation des producteurs ». A la question « qu'est-ce qui fait que quelqu'un travaille », Houellebecq explique que le libéralisme apporte une réponse simple: on travaille « pour avoir plus d'argent que son voisin » [*sic*]. Mais quelle réponse a à donner le communisme ? Voilà pourquoi, du point de vue du romancier, les travailleurs de l'Europe de l'Est ne travaillaient pas, ne « foutaient rien » [*sic*]. Une idée reprise dans *Plateforme*, lorsqu'il est question de l'échec de Cuba (Houellebecq, 2001: 230-231).

Sur le plan purement littéraire, Michel Houellebecq voit dans la Bible des passages ‘très bon’ et d’autres ‘nuls à chier’ comme les Proverbes par exemple. Le Coran lui apparaît plus uniforme car ‘globalement médiocre’. (Bézecourt, 2001).

Par conséquent, par un certain humanisme, il nous semble que Michel Houellebecq utilise plutôt l’Islam afin de défendre son idée sur la religion portée à son extrême, laquelle ne peut que rabaisser l’homme.

Les interventions publiques de Michel Houellebecq, sa posture devant les médias sont souvent polémiques, sources de plusieurs dissensions et dissentiments. Nous nous attarderons sur ce point dans un chapitre qui suit. Par ailleurs, les controverses qui accompagnent la parution de chacun de ses livres, depuis 1994, portent à la fois sur le contenu, la forme, mais aussi sur l’auteur lui-même qui aime jouer avec les médias. A ce propos, Jean-François Patricola nous rappelle que « Michel Houellebecq ne dit jamais la même chose d’un entretien à l’autre, soit à dessein, soit en recourant au flou artistique, ou encore de façon ludique, car telle est sa nature. » (Patricola, 2005: 18). Selon Dominique Noguez, « Il ne faisait jamais deux fois la même réponse, (...) il tenait à vous répondre à chaque fois quelque chose qu’il n’avait encore jamais dit. » (Noguez, 2003: 11). La sincérité est une vertu qui s’avère difficile à cerner chez Houellebecq; plusieurs critiques lisent dans sa tactique du camouflage une stratégie employée afin de pouvoir tout dire, frisant l’offense⁵⁵³. Sa liberté d’expression, surtout lors de ses propos dans les médias est virulente, elle fait scandale; elle se fait entendre et, mieux encore, elle est écoutée parce que légitimée par la renommée de son auteur. En effet, Houellebecq

dit ce qu’il pense, il use d’une liberté d’expression unique en France. (...) Il dénonce la ‘racaille gauchiste’ dans la vénérable *NRF*, (...) il explique à un Henri Emmanuelli éberlué dans une émission difficile sur Canal+ (...) que ‘la démocratie et la liberté c’est le mal’ (*sic*), (...) il juge que l’Islam est la religion ‘la plus con’. (...) C’est d’une liberté – dangereuse, explosive, dérangeante, choquante – d’artiste et de poète, c’est-à-dire en quelque sorte de ‘fou’. (...) Sa puissance de feu est inégalable dans le champ intellectuel, médiatique et littéraire français. (Authier, 2002).

⁵⁵³ Jean-François Patricola accuse: « Houellebecq a bien mesuré l’impact de ses facéties. Il ne s’en cache plus et l’assume: ‘Avec l’âge, je tourne libertaire’ (...) Il veut dire en fait (...) qu’il a ‘envie vraiment d’insulter les gens’. ‘L’insulte’, ‘la calomnie’ ne lui font plus peur. » (Patricola, 2005: 67). Plus loin, le critique conclut : « Et il peut tout se permettre dorénavant au nom des mannes financières qu’il rapporte et qu’il gagne. (...) Est-ce la gloire littéraire qui donne à l’écrivain une liberté qui confine à la licence? » (Patricola, 2005: 239). Ou serait-ce le contraire ?

Comme le souligne Pierre Assouline, il est vrai que «Les personnages d'un roman n'engagent qu'eux et non le romancier, le créateur n'épouse pas nécessairement les idées de ses créatures, c'est aussi vieux que la littérature. » (Assouline, 2001). Mais Houellebecq joue sur ce malentendu car ce qui sème le doute en ce qui concerne le scandale de l'écriture houellebecquienne, c'est, en fait, la posture incisive de l'auteur lors de ses apparitions publiques⁵⁵⁴. Mais est-il, encore une fois, réellement sincère ou se joue-t-il des médias, comme il l'a déjà laissé entendre? D'ailleurs, selon l'observation judicieuse de Jean-François Patricola, jouer à cache-cache est une exigence de la médiatisation de cet écrivain puisque la starification en marche exige l'ambiguïté, le secret, l'ombre et la dissimulation. (*sic*, Patricola, 2005: 144).

En outre, répétons-le, ce romancier est tout à fait maître du jeu en ce qui concerne la diffusion de son œuvre; il a parfaitement intégré les règles implicites de *l'habitus* et du champ littéraire contemporain. Sa posture n'est pas un artifice, comme le présente Jérôme Meizoz :

LE CURIEUX: Tu veux dire que la posture n'est pas seulement une pose, une coquetterie, un artifice conscient?

LE CHERCHEUR: Non, même si c'est parfois le cas, on ne peut la réduire à un artifice, à un acte promotionnel ou à une 'stratégie' au sens concerté du terme. Plus s'impose le tout-médiatique, plus les chances s'élèvent néanmoins que certains choix posturaux soient construits, élaborés réflexivement. (Meizoz, 2007 : 19).

C'est bien le cas de Houellebecq, qui construit et élabore réflexivement sa posture. Dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, il avoue lui-même (sur) jouer un rôle :

Ce n'est pourtant pas que je me sente *supérieur* (...). C'est plutôt comme une sorte de décalage, l'impression persistante de jouer un rôle. Vous le savez, je vis depuis des années à l'étranger. (...) Plus d'une fois, afin de fluidifier la communication sociale, j'ai été amené à *surjouer mon rôle de Français*. (...) Pour des raisons analogues, quoique plus rarement, il m'est arrivé de *surjouer mon*

⁵⁵⁴ Patricola lance, à ce propos, que «D'un côté, les propos litigieux sont prononcés par des personnages secondaires, liberté de l'écrivain, mais d'un autre, l'auteur persiste et signe à titre personnel dans ses entretiens...! Cette ambiguïté sera le fil conducteur des interviews futures. » (Patricola, 2005: 48). Il est vrai, comme le remarque François Busnel, que Michel Houellebecq, « omniprésent dans les médias, n'y va pas de main morte. (...) L'attention ne se porte plus sur le livre, elle se concentre sur le personnage » (Busnel, 2001).

rôle de mâle (...). Et je me sens tout à fait capable (...) de *surjouer mon rôle d'humain*. (Houellebecq et Lévy, 2008 : 182).

De même, tout comme beaucoup d'écrivains, Houellebecq applique cette stratégie littéraire de la dissimulation – que vient compléter sa stratégie de communication – dont parla Bernard-Henri Lévy avec Aragon. Le philosophe français en rappelle les lignes principales: « brouiller les pistes... se déguiser... (...) l'art du masque et du mensonge... (...) la loi des faussaires... » (Houellebecq et Lévy, 2008: 280). Le mentir-vrai d'Aragon. Tirant lui-même les ficelles de l'ambiguïté, utilisant les médias pour rehausser la polémique qui fait vendre, Michel Houellebecq cultive très bien sa posture d'*individu méprisable*⁵⁵⁵, mariant ses prestations publiques choquantes avec son écriture virulente...

Ajoutons à cela d'autres stratégies, telles que les promotions éditoriales combinées par le travail de ses attachés de presse – véritables opérations marketing –, le « capital de sympathie (...) gagné dans quelques magazines branchés » (Noguez, 2003 : 10) comme *Les Inrockuptibles* avec Sylvain Bourmeau, la recherche de relations étroites avec des célébrités (ex: Fernando Arrabal, Philippe Sollers⁵⁵⁶, Frédéric Beigbeder⁵⁵⁷ ou Bernard-Henri Lévy qui jouent le rôle du quatrième « cercle de reconnaissance » – à savoir, les pairs – défini par Nathalie Heinich (Heinich, 1999 : 262)). Michel Houellebecq connaît très bien les coulisses du métier d'écrivain, comme le constate Jean-François Patricola :

Michel Houellebecq sait également faire du cinéma; au propre comme au figuré. Se mettre en situation, façon Guy Debord, prendre la pose, (...) tenir une cigarette, choisir avec justesse ses lieux de rendez-vous et de rencontres (...), les propos qui font mouche et déclenchent la polémique ; tout cet ensemble de données de la société du spectacle relève chez lui d'un art consommé. (Patricola, 2005: 80-81).

⁵⁵⁵ Nous empruntons l'expression employée par Michel Houellebecq dans sa correspondance échangée avec Bernard-Henri Lévy, intitulée *Ennemis publics*, publiée chez Flammarion-Grasset, fin 2008.

⁵⁵⁶ Philippe Sollers, comme on le sait, exerce une véritable influence, il est au carrefour de plusieurs institutions qui encerclent le monde littéraire (l'édition, la presse, la radio, etc.). Il apparaît même dans plusieurs œuvres de fiction littéraire (de Houellebecq, de Philip Roth, etc.). C'est un leader d'opinion qui joue un rôle indéniable dans la formation de l'opinion publique. D'ailleurs, la couverture du numéro de *Lire* de septembre 2002, dédié à Sollers, est intitulée *Le Parrain*. Rappelons, pour l'anecdote, que Sollers, chez Gallimard, a tout de même rejeté le premier manuscrit d'Amélie Nothomb en s'expliquant « je n'aime pas les canulars »... Nous y reviendrons dans la partie de notre étude dédiée à la romancière belge.

⁵⁵⁷ A son tour, Michel Houellebecq écrit, par exemple, la préface de l'édition de *poche* d'*Un roman français* de Beigbeder (Beigbeder, 2009) ou le mentionne comme personnage secondaire dans son roman *La carte et le territoire* (Houellebecq, 2010b).

A ce propos, dans sa chronique qu’il titre « Juste un coup à prendre », l’auteur de *Plateforme* dresse un portrait ironique, parodique, de tous les mécanismes qui s’enchaînent derrière le lancement d’un livre. De manière sarcastique, il ne cache pas l’enjeu commercial qui dicte le monde éditorial et qui fait pression, dès le début:

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 Simeone a tout de suite donné la bonne réponse, qui est OUI. (...) Le débat a ensuite dérivé sur le rôle de la critique littéraire, sujet plus confus. (Houellebecq, 2009 : 112).

Plus loin, faisant référence à la « *merveilleuse histoire* » qu’une journaliste du magazine *Capital* attendait qu’il lui raconte⁵⁵⁸, suite au lancement d’*Extension du domaine de la lutte*, Houellebecq ironise :

Il aurait fallu me prévenir, j’aurais pu faire quelque chose, avec Maurice Nadeau en vieux mage bourru et Valérie Taillefer dans le rôle de la petite fée Clochette. ‘Va voir Nadd-hô, fils. Il est le talisman, la mémoire, le gardien de nos traditions les plus sacrées.’ Ou peut-être plus *Rocky*, version cérébrale : ‘armé de son tableur, le jour, il se bat avec les flux tendus; mais c’est avec son traitement de texte, la nuit, qu’il percute les périphrases. Sa seule force: croire en lui-même.’ (Houellebecq, 2009: 113)⁵⁵⁹.

Tout lancement de livre houellebecquien applique une stratégie qui s’appuie sur le tapage médiatique, une « stratégie du tapage rémunérateur », selon la formule d’Eric Naulleau (Naulleau, 2005: 99), lequel ajoute, cyniquement, que

chaque nouvel opus est livré avec son kit de promotion : en sus du traditionnel et indémodable communiqué de presse, il comprend, entre autres accessoires de première nécessité, un scandale de saison (disponible en plusieurs tailles et différents coloris) venu sur les ailes d’une rumeur nourrie

⁵⁵⁸ Une interview pour le dossier intitulé « Cadre le jour, écrivain la nuit: pas facile d’égaliser Proust ou Pulitzer » – Houellebecq, à l’époque, travaillait encore au Ministère de l’Agriculture. Il précise que ses propos n’y figuraient pas et que la journaliste lui avait avoué ne pas avoir lu une ligne de son *Extension du monde de la lutte*.

⁵⁵⁹ Valérie Taillefer est attachée de presse chez Flammarion. A cet égard, lire cet article signé Houellebecq posté sur le site <http://www.zone-litteraire.com/litterature/chroniques/je-suis-un-ecrivain-normal.html> (page web visitée le 12/03/2009).

au bon grain des confidences distillées entre deux portes de rédaction ou sur le zinc du Café *Les copains d’abord*. (Naulleau, 2005: 99).

Les supports de diffusion de la figure Michel Houellebecq et de ses œuvres ne sont pas choisis au hasard: véritables instruments de marketing, ils sont d’ailleurs très bien orchestrés. A titre d’exemple, la publication en 2005 de son roman *La Possibilité d’une île* – programmée, comme toujours, pour la rentrée littéraire de septembre – est accompagnée par toute une stratégie de lancement: un tirage de départ de 200 000 exemplaires est fixé, avec des traductions immédiates en Allemagne, Grande-Bretagne, Pays-Bas et Italie. Au même moment, surgit la publication du *Houellebecq* de Fernando Arrabal (Arrabal, 2005b). Est-ce un hasard si l’édition de *La Possibilité d’une île* coïncide avec le lancement de plusieurs ouvrages critiques sur Houellebecq, tels que *Au secours, Houellebecq revient* d’Eric Naulleau⁵⁶⁰, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente* de Jean-François Patricola, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte* de Sabine van Wesemael ou la biographie de Denis Demonpion *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène ?*⁵⁶¹

Parmi plusieurs autres campagnes de promotion cette année-là, Michel Houellebecq donna aussi un entretien pour *Campus*, l’émission de Guillaume Durand sur France 2, pré-enregistrée et avec droit de coupe. Le 31 août, le romancier apparut au journal télévisé de Patrick Poivre d’Arvor sur TF1 et dans son émission « Vol de nuit ». Le magazine *Les Inrockuptibles* édita un supplément entièrement consacré à Michel Houellebecq, dont voici la publicité:

En avant-première de la parution de son nouveau roman, *La Possibilité d’une île* le 1er septembre, *Les Inrockuptibles* publient un hors-série exceptionnel sur Michel Houellebecq accompagné d’un DVD exclusif avec 1 h 40 d’entretien réalisé en avril 2005 ainsi que son film érotique: *La Rivière*.

Au programme de ce hors-série de 100 pages:

> La place de Houellebecq dans la littérature en France en 2005

⁵⁶⁰ Le parcours d’Eric Naulleau est singulier puisque c’est son ouvrage (très) critique sur Houellebecq qui fut sa rampe de lancement médiatique. Elle a culminé avec un siège permanent (autrefois détenu par Michel Polac !) dans l’émission *On n’est pas couché* de Laurent Ruquier, diffusée sur France 2, où il fit figure, jusqu’en 2010, de polémiste acerbe, ce qui a contribué à sa réputation d’enfant terrible du paysage audiovisuel français.

⁵⁶¹ Même panorama, lors de l’édition, en 2008, d’*Ennemis publics*, année aussi choisie pour le lancement de *L’Innocente* de sa mère Lucie Ceccaldi, avec l’aide de Denis Demonpion.

- > L' « abécédaire Houellebecq » ou le lexique de son univers.
- > Houellebecq vu par ses différents éditeurs
- > Houellebecq vu de l'étranger: témoignage de Julian Barnes
- > Houellebecq et le cinéma
- > L'intégrale des interviews parues dans *Les Inrockuptibles*
- > Les chroniques de Houellebecq écrites pour *Les Inrockuptibles* à la fin des années 90.
- > Reportage sur l'adaptation de *Plateforme* à l'ICA de Londres, fin 2004
- > Bibliographie complète et portfolio inédit réalisé par Houellebecq lui-même.

+ DVD EXCLUSIF:

- > Interview vidéo exclusive d'1 H 40 réalisée en avril 2005 sur ses terres en Espagne: retour sur l'ensemble de sa vie et de son œuvre à travers 10 chapitres correspondant aux 10 livres-clés de sa carrière.
- > Court-métrage érotique de 16 minutes, réalisé par Michel Houellebecq en 2002: *La Rivière*. (*Les Inrockuptibles*, septembre 2005)

Certains critiques voient, dans ces stratégies de lancement à grand spectacle qui accompagnent Michel Houellebecq, un déterminisme de l'époque, une « nécessité impérieuse en ces temps de vaches maigres où personne ne lit plus et où tout le monde écrit » (Patricola, 2005: 215). Un besoin qui vient « convertir le marché littéraire en marché de l'art » (*Ibidem*). Bernard Valette en vient même à comparer la présentation des livres dans le commerce à des « prostitués au regard du chaland sur des tourniquets, déposés horizontalement sur des tables, ou disposés (...) comme des boîtes de chocolat primées, cernées du bandeau rouge portant le label 'Goncourt' » (Valette, 2005 : 1). Il est indéniable que le monde de l'édition littéraire – devrions-nous l'appeler plutôt édition *livresque* ? – a pris aujourd'hui un nouveau visage, celui des concentrations verticales décrites par Eric Naulleau comme

celles qui permettent à une seule entité de contrôler la société qui produit le livre, la structure qui en assure la diffusion et la distribution, le journal en charge de sa promotion et la librairie qui en fera sa tête de gondole – [et qui] sont déjà une réalité. Une réalité aujourd'hui soutenue par un efficace réseau de copinages électifs. (Naulleau, 2005 : 34)⁵⁶².

⁵⁶² Naulleau met en évidence que la nouvelle édition est aux mains des intérêts économiques et que les nouvelles entreprises – au vrai sens du mot – éditoriales sont devenues de « formidables machines de promotion » et que « tous les mécanismes du capitalisme littéraire se mettent en branle sous nos yeux (...) au service exclusif de Houellebecq et de son prochain livre. » (Naulleau, 2005: 35).

En sus de côtoyer des autorités littéraires telles que Philippe Sollers, de naviguer dans des réseaux de promotion déjà mentionnés⁵⁶³, de se fidéliser des journaux comme *Les Inrockuptibles*⁵⁶⁴, Michel Houellebecq a une présence télévisée elle-même organisée en fonction de la rentabilité des programmes sur les ventes. En effet, l’auteur a participé, jusqu’ici, aux émissions qui occupent les premières places d’un classement effectué par un sondage de *Livres Hebdo* du 18 mars 2005:

Les émissions littéraires qui font le plus vendre	
Emission	Influence sur les ventes en %
Tout le Monde en Parle (France 2)	26%
On ne Peut pas Plaire à tout le Monde (France 3)	18%
Vol de nuit (TF1)	16%
Un livre, un jour (France 3)	7%
Journaux télévisés (France 3)	4%
Le bateau livre (France 5)	4%
Un livre (France 2)	2%
Des mots de minuit (France 2)	2%
Place aux livres (LCI)	2%
Le Grand Journal (Canal Plus)	2%
Vivement Dimanche (France 2)	2%
On a tout essayé (France 2)	1%

Source: sondage *Livres Hebdo* du 18/03/2005 réalisé auprès d’un échantillon représentatif de 300 points de vente.⁵⁶⁵

En outre, les présences de Michel Houellebecq dans les médias correspondent chaque fois au lancement d’une de ses œuvres. Une campagne médiatique dont le timing est donc minutieusement agencé. L’auteur a, comme on le sait, souvent fait la une de la rentrée littéraire. Certains critiques parlent aujourd’hui de « houellebecqueries de la rentrée », un néologisme péjoratif pour désigner les œuvres au marketing programmé, au détriment de leur valeur littéraire. Une position tout de même trop radicale à notre avis, car, comme nous en avertit Jean-François Patricola, « De ce point de vue, réduire la fête

⁵⁶³ Raison pour laquelle d’aucuns taxent Houellebecq d’écrivain *parisien*.

⁵⁶⁴ Lequel magazine offrait, par exemple, les trois premiers romans de Michel Houellebecq pour un abonnement d’un an dans le hors-série de 2005.

⁵⁶⁵ <http://www.linternaute.com/television/emissions/classement/emissions-litteraires.shtml>, page visitée le 30/05/2007. Dans le même sondage, les libraires citent à 77% la télévision en première place, comme média prescripteur de livres. Vient ensuite la presse (15% de premiers choix) et la radio (8% de premiers choix). Cette enquête confirme la suprématie de la télévision, qui augmente de 16 points par rapport à 2002, année d’un même sondage. En revanche, c’est la presse qui pâtit de cette progression.

médiatique dont il bénéficie aujourd'hui à une opération publicitaire, c'est se condamner à ne rien comprendre, ni à l'auteur ni aux médias qui l'encensent. » (Patricola, 2005: 233).

Nous retiendrons aussi que Michel Houellebecq s'est parfois servi des médias – surtout la presse – afin d'entretenir des conflits avec des pairs, comme fut le cas avec le comité de rédaction de *Perpendiculaire*, par exemple. Même si le romancier explique que ce fut surtout son éditeur qui lui aurait forcé la main, alors qu'il aurait préféré s'en rester à un mutisme porteur de dédain...

Michel Houellebecq est passé maître dans l'art de la construction de son image, de sa «construction posturale»⁵⁶⁶, selon le terme de Meizoz (Meizoz, 2004: 80): discret, voir mutique, fumeur invétéré, éthylique, mal dans sa peau, une allure de «minable » (Patricola, 2005: 144) ; donc, une anti-posture d'écrivain académique, conventionnel. Houellebecq est responsable de cette construction de son moi social, il alimente cette image et cette posture.

Notons que le rôle de l'image et l'horizon d'attente d'un public, issus d'une société médiatique, ont aussi profondément moulé la figure de *décalé* que Houellebecq a choisi d'adopter :

Il lui fallait fumer et sembler mal dans sa peau dans une société où, à l'image d'un Malraux et d'un Sartre, l'apparence, voire le glamour, semble des diktats. Éventuellement être un passe-muraille, ressembler à des millions de personnes pour que le lecteur puisse mieux s'identifier à lui (...), chauve, quelconque, voire laid. Prouver que l'apparence n'est rien (...). Sa vêtue doit crier : 'La mode, je m'en fous !'; il se doit de recevoir des prix littéraires en vêtements fripés et, devenu riche et célèbre, de porter des chemises démodées. (...) Le toutou ? Excellent (...). La passion canine du grand écrivain crée un espace de familiarité supplémentaire. (...) Il saura, de ses silences et de ses bégaiements, rompre le vacarme télévisuel. (Patricola, 2005: 14)⁵⁶⁷.

Il est vrai que « du minable, il cultive l'allure » (Patricola, 2005 :144). Une allure qui rapporte, comme l'observe Jérôme Dupuis: « ses airs d'étudiant en math sup apeuré et ses déclarations souvent déroutantes font merveille sur le petit écran. Le livre s'écoule à 500 000 exemplaires. » (Dupuis, 2005 : 39). En outre, son port vestimentaire, comme sa prédilection pour la chemise vichy, a fait l'objet de plusieurs remarques dans les médias : le journal *Libération* avance qu'il s'agit de *teasing* de la part de Houellebecq, Virginie

⁵⁶⁶ Rappelons que, selon la définition de Jérôme Meizoz, la posture est «le travail de figuration publique qu'accomplit l'auteur en situation officielle.» (Meizoz, 2004: 201).

⁵⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

François réclamant « Après le col roulé à la Marguerite Duras ou la chemise blanche à la Bernard-Henri Lévy... la chemise vichy à la Houellebecq. Faut-il croire qu'un nouveau look littéraire est né ? » (François, 2001).

Les options d'écriture choisies par Houellebecq sont-elles aussi stratégiques ? S'il existe un point d'entente entre toutes les critiques, il s'agit, bien entendu, du fait que l'écriture houellebecquienne est sulfureuse⁵⁶⁸ et qu'elle s'acharne contre la société humaine et l'individualisme⁵⁶⁹ qui la corrompt. On accuse souvent Houellebecq d'écrire sur la haine. A bien y penser, cette écriture de la haine rejoint la description de la post-modernité, élaborée par plusieurs auteurs contemporains. Comme l'observe Jean-François Patricola, « Le mépris, le dandysme – forme intellectuelle de la famille fusionnelle – se portent depuis les années 80, en France du moins, en écharpe. » (Patricola, 2005: 274). Pensons à Dantec ou au psychanalyste et philosophe Slavoj Žižek, qui, dans son essai *Bienvenue dans le désert du réel* (Žižek, 2005), rédigé après l'attentat du 11 septembre, questionne l'exigence moderne du *politiquement* correct et pose face à face le capitalisme global et l'islamisme. Par sa plume, Michel Houellebecq extériorise sa haine: des autres, de la vie, mais aussi de soi-même, se rattachant ainsi à ce leitmotiv de la haine adopté par plusieurs écrivains contemporains.

Pourtant, Michel Houellebecq ne peut pas être considéré uniquement comme un misanthrope virulent et haineux, si l'on découvre la source de ses propos. Fait-il l'apologie ou dénonce-t-il les problèmes sociaux ? Nous partageons le point de vue de Benjamin Verpoort: « Houellebecq (...) donne la parole à des personnages racistes, non pas parce qu'il est lui-même raciste, mais parce qu'il ne veut pas cacher leur existence. Ils font simplement partie de la société par laquelle l'écrivain se montre intrigué. » (Verpoort, 2007: 313, note 32). Il a, en fait, choisi de dénoncer le mal de la société, de parler de la souffrance et de se rebeller contre ce qui l'agonise:

La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L'arme qu'elle emploiera est l'indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d'adopter la même attitude.

⁵⁶⁸ En guise d'exemples, lire notre article «As ofensas de Michel Houellebecq: mecanismos e agentes » (Soares, 2008: 239-251).

⁵⁶⁹ La critique de l'individualisme, produit du libéralisme, revient souvent chez cet auteur, qui en vient même à critiquer sa présence dans la littérature, dans ce qu'il appelle la *littérature nombriliste* (cf. Houellebecq, 2002: 89).

Passez à l'attaque ! Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyer 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. (Houellebecq, 1997: 26).

Par voie de conséquence, nous souscrivons la lecture de la colère de Michel Houellebecq effectuée par Olivier Bardolle ; il établit, d'ailleurs, un parallèle avec L.F.Céline:

C'est la colère (...) froide et rentrée à la Houellebecq, qui (...) [lui] donne la force d'écrire. (...) Cette colère est toujours là (...), elle transpire à chaque page, froide, clinique, absolument efficace (...) [portant] le fer dans la plaie. (...) Cette 'réaction' est le fruit de leur [i.e. Céline et Houellebecq] exaspération, ils sont les déçus du genre humain et il n'est guère surprenant qu'ils s'en prennent au monde entier et à son créateur en particulier. (Bardolle, 2004: 73-74).

La meilleure façon de se défendre, pour Houellebecq, consiste à utiliser les mêmes armes que la société et à effectuer un *retour à l'envoyeur*: «Dans les blessures qu'elle nous inflige, la vie alterne entre le brutal et l'insidieux. Connaissez ces deux formes. Pratiquez-les. » (Houellebecq, 1997: 10). Tout en relation avec la figure de l'informaticien qu'il fut et du héros de son premier roman *Extension du domaine de la lutte*, Michel Houellebecq aspire à être un virus corrosif du monde qui l'entoure, comme l'illustre ce passage métaphorique, retiré de *Rester vivant*:

Je fais le serment de favoriser autant que possible la génération et la diffusion des informations vraies. Je prends l'engagement de contribuer à répandre massivement l'utilisation des techniques de brouillage, et de divulguer à quiconque souhaitera en faire usage les principales méthodes de destruction et de piratage des réseaux. En présence du Créateur de l'Univers, des anges, des archanges, des puissances célestes assemblées, je m'engage à participer dans la mesure de mes moyens à la création de nouveaux virus, d'une nocivité et d'un pouvoir de destruction croissants, et à faciliter la propagation des virus existants. (Houellebecq, 1997: 37).

Par ailleurs, sous un semblant de paradoxe, le lecteur pourra découvrir plusieurs apologies de l'humanité dans les écrits de Houellebecq, lequel revêt alors la peau du philanthrope défendant la moralité. N'avoue-t-il pas dans un poème de *Renaissance, I*, «Je ne respecte pas l'homme; cependant, je l'envie. » (Houellebecq, 2006: 232)? La fin du

roman *Les particules élémentaires* rehausse l’ambiguïté – Houellebecq est-il donc misanthrope ou humaniste? –:

L’ambition ultime de cet ouvrage est de saluer cette espèce infortunée et courageuse qui nous a créés. Cette espèce douloureuse et vile, à peine différente du singe, qui portait cependant en elle tant d’aspirations nobles. Cette espèce torturée, contradictoire, individualiste et querelleuse, d’un égoïsme illimité, parfois capable d’explosions de violence inouïes, mais qui ne cessa jamais pourtant de croire à la bonté et à l’amour. (Houellebecq, 1998: 394).

Dans *La possibilité d’une île*, le clone Daniel²⁵ note que «l’homme avait décidément été un mammifère ingénieux» (Houellebecq, 2005: 445). Et c’est d’ailleurs dans cette même fiction romanesque que l’on se heurte à l’amphibologie houellebecquienne en ce qui concerne l’Homme, mais aussi la moralité, en lisant un des messages de la Sœur suprême (dont nous ne saurons jamais l’identité; néanmoins, détail judicieux, il s’agit d’une femme...⁵⁷⁰):

‘Admettre que les hommes n’ont ni dignité, ni droits; que le bien et le mal sont des notions simples, des formes à peine théorisées du plaisir et de la douleur.

Traiter en tout les hommes comme des animaux – méritant compréhension et pitié, pour leurs âmes et pour leurs corps.

Demeurer dans cette voie noble, excellente.’ (Houellebecq, 2005: 45).

Enfin, revenant à la poésie houellebecquienne, le poème qui commence par le vers «Il n’y a pas de responsable» (Houellebecq, 2006: 284-285), issu de son recueil *Renaissance, IV* (il y aurait beaucoup à dire sur le choix de ce titre...), pourrait résumer la philosophie de Michel Houellebecq: la vie est une souffrance; la recherche du plaisir est source de malheur ; la mort est inéluctable, malgré tout dévouement amoureux; tout est irréversible et toute tentative de résistance est vouée à l’échec.

Par ce survol de l’œuvre et de l’homme, nous avons pu vérifier que Michel Houellebecq cultive, indéniablement, la polémique et que la controverse qui se dégage de ses livres trouve des échos dans sa posture et ses discours médiatiques. Arrêtons-nous sur

⁵⁷⁰ De notre point de vue, il pourrait s’agir d’un des clones de Susan, qui fut la compagne des deux prophètes raëliens, père et fils, une position qui lui donne toute sagesse et autorité pour devenir « prophète » au féminin, une « Sœur suprême ». A l’auteur de nous corriger.

ce dernier point afin d'observer d'un peu plus près l'épisode médiatique qui a déclenché le plus de retentissements et que nous appellerons « l'affaire Houellebecq. »

1.4. « L'affaire Houellebecq » : procès judiciaire de 2001

L'intervention publique la plus controversée de Michel Houellebecq est arrivée en septembre 2001, lors d'une interview accordée à la revue *Lire*, conduite par Didier Sénécal (Sénécal, 2001a). La publication de cet entretien au contenu polémique a valu à Houellebecq – mais aussi au magazine – d'être poursuivi en justice par les ligues islamistes. Comme nous l'avons déjà exposé, dans cette conversation entre l'auteur français et le journaliste, Michel Houellebecq affirme ouvertement sa haine pour l'Islam:

D. Sénécal : Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine ?

M. Houellebecq : Oui, oui, on peut parler de haine (...). La religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré (...). L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition. Heureusement, il est condamné. D'une part parce que Dieu n'existe pas, et que même si on est con, on finit par s'en rendre compte. A long terme, la vérité triomphe. D'autre part, l'islam est miné de l'intérieur par le capitalisme. Tout ce qu'on peut souhaiter, c'est qu'il triomphe rapidement. Le matérialisme est un moindre mal. Ses valeurs sont méprisables, mais quand même moins destructrices, moins cruelles que celles de l'islam. (Sénécal, 2001a).

Sans aucune dissimulation, l'auteur critique aussi sa mère (sa prétendue conversion à l'Islam est pour lui « le dernier moyen qu'elle avait trouvé pour emmerder le monde après une série d'expériences tout aussi ridicules »); les Anglo-saxonnes (« elles sont tellement chiantes, tellement compliquées ») ; les Occidentaux (« les Occidentaux sont vraiment des cons! »); les Français submergés par l'américanisation (« Les Français m'énervent un peu avec leur volonté d'être à la mode. (...) Ils sont encore plus soumis aux Américains que les autres pays d'Europe »); les conflits du Tiers-Monde et les nationalistes, comme les Serbes (« Il y a des victimes dans les conflits du Tiers-Monde, mais ce sont elles qui les provoquent. Si ça les amuse de s'étriper, ces pauvres cons, qu'on les laisse s'étriper. Les nationalistes sont des primates »); le journalisme (« j'aime bien me foutre de la gueule de certains journaux (...). Ils ne savent rien faire »); le *Guide du Routard* (« C'est une lecture exaspérante »). En outre, comme si cela ne suffisait pas, il finit l'interview polémique, en

s'affirmant « pétainiste » et en critiquant de Gaulle (« J'ai plus de sympathie pour Pétain! Je trouve ça facile d'aller faire le malin à Londres sans affronter les difficultés réelles du pays ») (*apud* Sénécal, 2001a).

Didier Sénécal a révélé l'état éthylique de Michel Houellebecq lors de l'interview et ce dernier a accusé la revue de l'amputation formelle de ses propos, ce qui lui vaudra des contre-attaques de Pierre Assouline, le rédacteur en chef du magazine littéraire. A ce propos, Pierre Jourde reconnaît que « l'analyse de Pierre Assouline n'est pas fausse (...), on ne peut, dans ses attaques [i.e. de Michel Houellebecq] contre l'islam, 'le dissocier à titre exceptionnel des intimes convictions de son héros, d'autant que dans son entretien à *Lire* il persiste et signe à titre personnel' » (Jourde, 2002: 220).

Deux ans plus tard, interviewé par Machado da Silva sur les polémiques de ses commentaires contre l'Islam, dont la cause serait la conversion de sa mère, Houellebecq répond, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent : « J'ai inventé ces problèmes personnels pour divertir les journalistes⁵⁷¹. (...) Je critiquais l'islam en passant sur le ton de l'évidence, de la banalité » (*apud* Silva, 2003: 87). Pourtant, l'écrivain se prononce cyniquement sur la situation politique du Moyen-Orient, en s'affirmant pro-israélite: « J'espère que les Israéliens vont gagner » (Silva, 2003: 88)⁵⁷².

Mais c'est l'interview supra citée de Didier Sénécal, en 2001, qui poussa plusieurs associations musulmanes (la Société des Habous et des lieux saints de l'islam, l'Association rituelle de la grande mosquée de Lyon, la Fédération nationale des musulmans de France et la Ligue islamique mondiale)⁵⁷³, et la Ligue des Droits de l'Homme⁵⁷⁴ à porter

⁵⁷¹ Sa mère a confirmé le mensonge.

⁵⁷² A cet égard, Michel Houellebecq a réitéré sa position, notamment le 24 mars 2011, à l'occasion d'une visite officielle en Israël pour la sortie en hébreu de son livre *La carte et le territoire*. L'écrivain a affirmé : « Je n'ai subi aucune pression d'aucune sorte pour ne pas venir en Israël. Je pense d'ailleurs que c'est une idée qui ne serait venue à personne d'agir ainsi. Je suis considéré comme pro-israélien et je suis prêt à le répéter » (source: AFP ;

http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5g4x92m1Z2eGVmmCCOIBG5_5Mfh-A?docId=CNG.143a8e57ca855251af53133e1ba0f2af.471, page web visitée le 02/04/2011).

⁵⁷³ Représentées par Dalil Boubakeur (recteur de la Mosquée de Paris), Mohammed Bechari (président de la Fédération nationale des musulmans de France) et Kamel Kabtane (recteur de la Mosquée de Lyon).

⁵⁷⁴ A ce propos, nous partageons la lecture ironique de Guy Konopnicki: « Il se trouverait, aujourd'hui, une quelconque ligue pour prétendre défendre les Droits de l'homme, en assignant Voltaire pour 'islamophobie', à propos de son texte sur Mahomet. (...) L'éditeur ne sera nullement fâché de voir un de ses auteurs se hisser par le scandale au sommet de toutes les grilles de vente. Une phrase de Michel Houellebecq, au détour d'une interview, a fait de lui un martyr pour quelques jours. Le temps d'occuper les médias, de faire monter son livre. Les agents du politiquement-correct forment, à leur insu, une force de vente supplétive. (...) La gauche bien-pensante traque les dérapages racistes, fournissant au premier Houellebecq venu des certificats d'anticonformisme. Cela fait partie du spectacle promotionnel. » (Konopnicki, 2004:51-52).

Houellebecq, le magazine *Lire* et Didier Sénécal en justice⁵⁷⁵. Pour ce procès, les accusateurs avaient pris l'ancien avocat de Maurice Papon, Maître Jean-Jacques Varaut, l'avocat de la Ligue Islamique Mondiale et l'avocate de la Ligue des Droits de l'Homme. La Procureure de la République fut Béatrice Angelelli. Les chefs d'accusation: incitation à la discrimination, à la haine ou à la violence à l'égard d'un groupe de personnes pour sa religion et injures contre ce même groupe de personnes. Pour témoins de défense, Houellebecq et son avocat Maître Emmanuel Pierrat ont pu compter (sans parler du soutien inébranlable de Dominique Noguez) sur Josyane Savigneau (critique littéraire au journal *Le Monde*), Michel Braudeau (chef de rédaction de *Nouvelle Revue Française*), Philippe Sollers et l'auteur espagnol Fernando Arrabal. Celui-ci, jouant sur un plaidoyer homérique, chargé d'ironie, compara le jugement de Houellebecq, pour blasphème, à son propre cas, en 1967, accusé par le gouvernement franquiste, mais aussi au procès dont fut victime Socrate. Il retourna d'ailleurs la religion musulmane contre les accusateurs: «Dans son 'Discours décisif' le philosophe musulman [Averroès, au début du XII^e siècle] défend la liberté 'd'agir et de penser contre la foi de l'Islam'» ! (Arrabal, 2002).

Selon un compte-rendu du procès élaboré par Jocelyn Bézecourt,

Michel Houellebecq s'est opposé à ce qu'il appelle 'la théorie de Pierre Assouline' qui voudrait qu'il éprouve une réelle haine pour l'islam et les arabes en conséquence de la conversion de sa mère à l'islam et de l'éloignement dont elle aurait fait preuve à son égard. (...) L'écrivain a (...) affirmé [lors de son procès] (...) son mépris pour l'islam mais aussi pour tous les monothéismes (...). Les textes des monothéismes sont dès le départ des textes de haine a-t-il déclaré. Sur le plan purement littéraire, Michel Houellebecq voit dans la Bible des passages 'très bon' [*sic*] et d'autres 'nuls à chier' comme les Proverbes par exemple. Le Coran lui apparaît plus uniforme car 'globalement médiocre'. (...) [Houellebecq] estime effectivement que l'islam est une 'religion stupide' mais que son mépris ne s'étend pas aux musulmans. (Bézecourt, 2001).

⁵⁷⁵ Dans un premier temps, l'accusation reproche à la revue son montage de deux photographies qui forcent l'amalgame entre musulmanes et prostituées. La seconde accusation se reporte à l'offre du roman *Plateforme* aux abonnés de la revue, une opération commerciale entendue comme signe de soutien de Houellebecq. (*Lire*, à ce propos, Patricola, 2005 : 60-61). *Lire* est alors accusé d'avoir mis en scène, de façon provocante, les propos de Houellebecq en vue de la promotion du magazine. Houellebecq lui-même accuse ce dernier d'avoir faussé la transcription de ses propos, ce que Pierre Assouline conteste toujours.

Le jugement du procès⁵⁷⁶, qui débuta le 5 février 2002, fut rendu le 22 octobre 2002: le verdict final a été en faveur de l'auteur français qui s'est vu acquitté de toutes les accusations.

En fait, le procès a vu s'affronter deux interprétations: d'une part, l'argument *offense et incitation à la haine religieuse* (de l' «islamophobie») et, à l'opposé, *atteinte à la liberté d'expression*, corollaire obligé de l'autonomie du champ littéraire. Houellebecq lui-même en tire la conclusion: « L'espace d'une ou deux saisons, je m'étais retrouvé dans la peau d'un héros de liberté d'expression. » (*apud* Muray, 2005: 38). Sarcastique comme toujours, il ajoute, tout de même, «la liberté, à titre personnel, j'étais plutôt contre». Liberté dans le sens de libéralisme, qu'il condamne vivement et qu'il tient pour cause du mal social contemporain. Conclusion que l'on retrouve dans son roman ultérieur, *La possibilité d'une île*. Après son spectacle «ON PREFERE LES PARTOUZEUSES PALESTINIENNES»⁵⁷⁷, Daniell, alter ego de Houellebecq, a aussi souffert «des plaintes d'associations musulmanes, des menaces d'attentat à la bombe» (Houellebecq, 2005: 47). Le personnage commente alors: «l'espace d'une ou deux saisons, je m'étais retrouvé dans la peau d'un héros de la liberté d'expression. La liberté, à titre personnel, j'étais plutôt contre ; il est amusant de constater que ce sont toujours les adversaires de la liberté qui se trouvent, à un moment ou à un autre, en avoir le plus besoin. » (Houellebecq, 2005: 48).

Même si, d'un côté, Houellebecq a eu, à la porte du tribunal, le soutien de l'extrême-droite française (un appui qui ne vint aider à rien, bien au contraire), il a pourtant été comparé à Salman Rushdie⁵⁷⁸ – lequel est d'ailleurs intervenu publiquement en faveur de Houellebecq⁵⁷⁹. Toutefois, cela n'empêchera pas le romancier français de renier cette liaison: à la question « il y a des vrais rapports entre vous et Rushdie soit dans le sens

⁵⁷⁶ Cf. la présentation des arguments échangés dans la salle d'audience par Isabelle Willems (Willems, 2005 : 61-66).

⁵⁷⁷ L'auteur, poussant la provocation, a utilisé les majuscules à dessein.

⁵⁷⁸ «Houellebecq devient notre Salman Rushdie à ce bémol près que peu de lecteurs goûtèrent et admirèrent les merveilleux *Versets sataniques* et que tous lisent, ont lu, ou liront *Plateforme*. » (Patricola, 2005: 41). En remontant plus loin, nous pourrions comparer l'affaire Houellebecq à la poursuite pour provocation à l'assassinat dont fut victime Aragon avec la publication, en 1931, de son poème *Front rouge* où il marque son alignement à l'orthodoxie stalinienne. Le 16 janvier 1932, l'auteur se voit inculpé d'« excitation des militaires à la désobéissance et de provocation au meurtre dans le but de propagande anarchiste ». D'autres comparent Houellebecq à Pascal, dont *Les Lettres provinciales*, pamphlet contre la doctrine jésuite, furent condamnées par le Pape et la Sorbonne. Par un arrêt du Conseil d'Etat, elles furent lacérées et brûlées. Cependant, en ce qui concerne Houellebecq, l'accusation s'est surtout portée, non pas sur le contenu du monde imaginaire créé par l'écrivain, mais sur les propos réels de l'auteur, personne civile, dans *Lire*. Pourtant, d'aucuns firent l'amalgame des deux...

⁵⁷⁹ Cf. Rushdie, 2002.

littéraire, soit dans le sens politique ? » (Silva, 2003: 85), Houellebecq répond : « Aucun, je ne l'ai pas lu; par contre, j'aime bien Naipaul. » (*apud* Silva, 2003: 85)⁵⁸⁰.

Les conséquences du procès furent lourdes: l'augmentation des ventes pour Houellebecq (240 000 exemplaires de *Plateforme* à la date du procès), la montée de sa notoriété, son retrait, par dégoût, des médias⁵⁸¹, la fuite⁵⁸² de l'auteur pour l'Andalousie, aux abords de Murcie. C'est justement dans ce lieu d'exil que l'auteur se venge, plus tard, en laissant des commentaires sarcastiques et bien dirigés dans son roman *La Possibilité d'une île* (sur la médiatisation, l'Islam, etc.), où les figures du narrateur et de l'auteur continuent indistinctes, malgré le changement du nom propre du personnage⁵⁸³.

Quant à la procédure judiciaire en question, il convient de rappeler que, finalement, ce furent les islamiques eux-mêmes qui, en se sentant menacés, ont donné plus d'importance aux provocations de Michel Houellebecq, lesquelles se sont transformées en offenses, lorsqu'il fut mené au barreau. D'ailleurs, le plaidoyer de l'écrivain souligna le fait qu' « en entrant (...) dans la sphère publique, (...) [les religions] se soumettent (...) à la critique des citoyens qui, eux, sont libres de porter sur elles les jugements qu'ils veulent. » (Grünberg, 2001). Si les associations musulmanes n'avaient pas déplacé ce débat du champ

⁵⁸⁰ Le choix de Naipaul, écrivain britannique né à Trinité et Tobago, prix Nobel de littérature en 2001, n'est pas un hasard, étant donné ses romans sur le colonialisme et l'américanisation, mais aussi son analyse critique de l'intégrisme musulman, sans oublier le réalisme documentaire et la vision satirique du monde qui se dégagent de sa fiction romanesque. Certains critiques jugent ses œuvres pessimistes, voire racistes. Le rapprochement avec Houellebecq est facile.

⁵⁸¹ Plus tard, fixé en Irlande, Houellebecq confirme sa coupure avec les médias: « Dans ma situation, il est plus agréable de vivre à la campagne; de n'avoir aucun contact avec les médias français; ça m'évite des sources d'énerverment inutiles. Un autre pays, à vrai dire, pourrait convenir (...) mais (...) je serais encore trop tenté de lire les journaux français, de regarder la télévision française. Ce que je reproche à mon pays n'est d'ailleurs pas inintéressant; mais j'aimerais quand même pouvoir parler de sujets plus généraux. » (*apud* Silva, 2003: 88-89).

⁵⁸² Nous avons choisi le terme « fuite » car, selon plusieurs témoignages, Houellebecq a vraiment eu peur (*cf.* Fillon, 2005 ou Noguez, 2003). En outre, selon Alexandre Fillon, « L'éditeur craint un [autre] dérapage de son auteur. (...) Il est incontrôlable et serait capable de faire l'apologie de Raël à la télévision. Alors il a été décidé de réduire au strict minimum ses apparitions dans les médias. (...) Beaucoup de membres influents de la république des lettres ont pris leurs distances, lassés par l'attitude et les déclarations de l'écrivain ». (Fillon, 2005 :31). Tout de même, Houellebecq avouera plus tard que, si, au début, il eut peur, ce fut surtout son caractère d'obstiné qui lui tint lieu de courage à cette époque (*cf.* http://fr.video.search.yahoo.com/video/play?b=106&ei=UTF-8&rd=r1&fr2=tab-web&tnr=21&p=houllebecq&vid=000149466631&dt=1208409385&l=3861&turl=http%3A%2F%2Fyts.video.search.yahoo.com%2Fimage%2F2f2cd041&rurl=http%3A%2F%2Fwww.speakers-corner.it%2Fmedia%2Fwm%2Fv56_houellebecq290905.wmx&tit=au+jour++le+jour&sigr=120bb1nr9&newfp=1&surl=http%3A%2F%2Fwww.weblog.ro%2Fsoirs&sigs=10q002f9a, page web visitée le 25/03/2009).

⁵⁸³ Le choix de *Daniel*, prénom biblique, n'est pas innocent, à nos yeux, puisqu'il symbolise la figure du Christ qui a rendu la mort inoffensive, malgré la tentation du péché, deux thématiques du roman. En outre, en choisissant le prénom du prophète, Houellebecq laisse entendre le caractère sacré et prémonitoire du récit.

littéraire vers le champ juridique, le(s) roman(s) de Houellebecq et l'écrivain lui-même n'auraient jamais eu autant de répercussion... Comme l'observe Pierre Jourde,

Certes, c'est l'islam qui est globalement l'objet d'une condamnation dans les textes de Houellebecq. (...) Pour lui, il n'y a pas d'islam tolérant. (...) Si Abdel-Allah Salhi a raison de condamner le racisme de Houellebecq (mais peut-il être assuré de ce racisme ?), il a tort d'identifier le rejet de la culture musulmane avec le racisme, et surtout tort de n'admettre aucune condamnation de l'islam. (...) Une religion qui n'admet pas qu'on la dise intolérante prouve par là même son caractère intolérant. (Jourde, 2002: 226-227)⁵⁸⁴.

A l'inverse, si Michel Houellebecq n'était pas aussi couvert par sa renommée médiatique, les attitudes réactionnaires n'auraient pas pris une telle envergure⁵⁸⁵. Didier Sénécals lui avait déjà fait remarquer: «Vous n'êtes plus protégé par l'anonymat » (Sénécals, 2001a). Le fait que cet auteur soit célèbre a mis le feu aux poudres. L'écrivain en est bien conscient:

J'ai l'impression qu'il y a quelques siècles, et même au début du XX^{ème} siècle, les gens parlaient plus librement des religions. Cela s'est durci à un certain moment. Là, j'ai l'impression que ce n'est pas la polémique qui a créé le succès, mais le succès qui a créé la polémique. Si le livre s'était moins vendu, j'aurais eu plus de chances que tout cela passe inaperçu: Assouline convient d'ailleurs, assez basement, dans son éditorial, que son acharnement est lié à mon succès prévisible. (*apud* Authier, 2002).⁵⁸⁶

Rappelons que ce furent les médias qui ont donné le nom de « affaire Houellebecq » lors de son processus. Quelques-uns ont critiqué des phrases du romancier qui n'étaient pas si

⁵⁸⁴ Abdel-Allah Salhi est un journaliste-écrivain musulman qui a rédigé un violent article sur Houellebecq, « Un racisme chic et tendance » dans le *Libération* du 4 septembre 2001.

⁵⁸⁵ A propos de la renommée de l'écrivain, Isabelle Willems commente : « Michel Houellebecq jouit d'une renommée (...). En aucun cas il n'est 'indifférent' aux autres personnes qui font partie du monde de l'opinion particulier qu'est le microcosme littéraire parisien. Il est célèbre. Son désir d'être reconnu passe par un certain type d'attitudes ou d'opinions qui font 'que tout le monde en parle'. (...) Il répond à une question [dans l'interview de *Lire*] qui porte sur le contenu de son livre et les propos de son héros. Le paradoxe réside dans le retournement de l'échange: on assiste à l'apparition de la prise de position de l'auteur lui-même. (...) Pour Meizoz, il s'agit d'un non-choix: l'auteur ne peut faire autrement que de suivre son personnage.» (Willems, 2005: 47).

⁵⁸⁶ Lors du procès, Houellebecq a d'ailleurs relativisé sa notoriété publique/médiatique et la portée de ses propos dans l'opinion publique, de manière à minimiser les chefs d'accusation.

offensives que cela⁵⁸⁷. Ainsi, Eric Naulleau dénigre les propos à tendance raciste de Michel Houellebecq qui les utilise afin de se faire remarquer:

Les déclarations de notre auteur sur l’Islam passent toutes les bornes de la plus crasse ignorance et de la plus épaisse bêtise. Succès assuré dans un pays où le racisme anti-arabe est toujours une valeur sûre. (...) Ce genre de déclaration relève soit de la pure imbécillité, soit de la stratégie du scandale et des retombées médiatiques que l’on escompte. (Naulleau, 2005 : 90).

Or, comme l’affirme Isabelle Willems, « l’interview seule n’était pas la cause unique de la dénonciation » (Willems, 2005: 74); l’écho des propos des personnages houellebecquiens aussi. S’appuyant sur les considérations de Jérôme Meizoz (Meizoz, 2003b), la critique résume :

toute l’ambiguïté de l’affaire repose sur la confusion (intentionnelle) que l’on perçoit au niveau de la structure narrative (méta-discours sociologisant, citations d’auteurs tels qu’Auguste Comte) et de la mise en scène médiatique, entre l’auteur et le narrateur: le conflit autour de *Plateforme* surgit au moment précis où la fonction auctoriale réoriente la lecture du roman par la reprise à son compte des opinions ‘socialement inacceptables’ du narrateur et des personnages. Dès qu’il suggère que les opinions de Michel et les siennes se recoupent, Houellebecq donne la clef de lecture de l’axiologie romanesque et en fait une prise de position factuelle (et non plus seulement fictionnelle) dans l’espace social, susceptible d’un examen pénal. (Willems, 2005: 39).

Avant la décision judiciaire, il y eut une « cristallisation des débats médiatiques précédant la joute des avocats. » (Willems, 2005: 53)⁵⁸⁸. En effet, comme le résume Jérôme Meizoz, « aux tirades anti-islamiques des personnages et du narrateur, le débat de presse vient ajouter un élément décisif (...). La polémique s’est déroulée sur plusieurs

⁵⁸⁷ Un lecteur anonyme témoigne: «Je me suis aussi fait la réflexion que les médias en général ont fort critiqué certaines phrases qui, mises hors de leur contexte, étaient méprisables... Il faut prendre un peu de recul par rapport au roman (...) en excluant tous les reportages valorisants ou dévalorisants parus dans la presse » (*apud* Willems, 2005: 41). Ce qui vient corroborer la remarque d’Isabelle Willems: «Les lecteurs ne sont pas dupes du monde médiatique qui s’insinue à tout moment dans cette affaire » (Willems, 2005 :58).

⁵⁸⁸ Dans son article «Les écrivains sont-ils muets? », paru dans *Le Figaro* du 17 septembre 2002, le journaliste Stéphane Durand-Soufflant « minimise le rôle et la responsabilité des journalistes dans ce procès (...). Il commence par affirmer que les mésaventures de Houellebecq peuvent être celles de monsieur tout le monde. Pourtant, être poursuivi en justice pour une citation exige déjà d’avoir été cité (...), d’être un personnage public et médiatisé, bref surtout pas monsieur tout le monde.» (Guerre et Devos, 2003: 42). En outre, il précise bien que ce n’est pas l’univers fictionnel du roman *Plateforme* qui est attaqué dans le procès, mais l’entretien de *Lire*.

mois, dans les grands médias français et internationaux» (Meizoz, 2004: 197)⁵⁸⁹. *Le Figaro* est sans conteste le quotidien national qui a le plus médiatisé le procès de Houellebecq, s'affichant en faveur de l'écrivain (ce journal a d'ailleurs toujours revendiqué sa position de défenseur du libéralisme). A l'inverse, *Le Magazine Littéraire* n'a rien publié sur le procès. Pour Marie Guerre et Emilie Devos, « il semblerait (...) que la non médiatisation du procès de l'auteur dans cette publication soit plus le fruit d'une volonté de respecter la ligne éditoriale purement littéraire et non une volonté de ne pas prendre part aux débats qu'engendre ce procès. » (Guerre et Devos, 2003 :15). Pourtant, rares furent les supports médiatiques qui affichèrent ouvertement leur position face à Houellebecq, soit-elle en faveur ou, au contraire, détractrice. Le procès et ses polémiques furent plus importants que le résultat final. Le tact de plusieurs journalistes peut s'expliquer par le contexte historique de l'affaire et les mentalités facilement susceptibles du moment: les attentats du 11 septembre. De fait, comme le remarque Guy Konopnicki, il n'y eut pratiquement pas « d'éditoriaux contradictoires, attaquant le pornographe raciste ou défendant le martyr de la littérature nouvelle. Mais tous les journaux, toutes les radios et toutes les télévisions ont informé le public de l'existence d'un scandale Houellebecq.» (Konopnicki, 2004: 62).

Nous retiendrons, pour finir, la réponse la plus accomplie de Pierre Assouline, à la suite du procès. Il donne la réplique à Michel Houellebecq qui alléguait être la victime d'un entretien tronqué par la revue⁵⁹⁰. Voici quelques extraits :

Son sens de la provocation est à géométrie variable en fonction d'intérêts bien compris, ce qui accrédite son cynisme: ainsi, il n'hésite pas à traiter les responsables du Guide du routard de 'connards humanitaires protestants', à mépriser les Arabes ou à traîner les musulmans dans la boue car il sait qu'en France ce ne sont pas des puissances ; mais, in extremis, entre les épreuves et le livre imprimé, le groupe Accor devient le groupe Aurore car il dispose, lui, de moyens de rétorsion autrement plus efficaces. (...) Quelques voix se sont élevées pour nous reprocher d'avoir fait figurer dans le même numéro notre promotion mensuelle offrant *Plateforme* aux nouveaux abonnés. (...) A la réflexion, il eût été moins maladroit et sans ambiguïté aucune de déplacer cette offre d'un mois. Mea culpa. Mais là n'est vraiment pas le fond de l'affaire. (...) [Raphaël Sorin, éditeur de

⁵⁸⁹ Cf. le traitement de l'affaire par les médias comme *Lire*, *Le Monde* ou *Libération*, sous l'analyse de Jérôme Meizoz (Meizoz, 2004 : 197-200), l'étude exhaustive de Marie Guerre et Émilie Devos (Guerre et Devos, 2003) ou la lecture de Denis Demonpion (Demonpion, 2005 : 328-331).

⁵⁹⁰ A ce propos, lire aussi son témoignage à la barre, lors du procès, rapporté par Isabelle Willems (Willems, 2005 :62). Lire aussi la réponse par voie de presse de Didier Sénécail dans sa chronique « Un drôle d'entretien », publié le 01/10/2001 dans *Lire* (Sénécail, 2001b).

Houellebecq chez Flammarion] lui passa un savon pour s'être permis d'être lui-même lors de son entretien avec *Lire* (...) non sans hypocrisie car dans le même temps il récoltait les fruits du scandale puisque jamais un livre Houellebecq ne s'est autant vendu en un tel laps de temps. (...) La campagne prit une telle ampleur qu'un temps d'aucuns en oublièrent que le problème central, ce n'était pas *Lire* mais Houellebecq lui-même. Or, on ne supprime pas le message en tuant le messenger. (...) Houellebecq n'a rien démenti pour une bonne raison: tout ce qui est dit dans cet entretien correspond parfaitement à ses sentiments, sinon à ses convictions. (...) Il écrit ce qu'il dit, il pense ce qu'il écrit, et il écrit ce qu'il pense. (...) Ses anciens amis de la revue *Perpendiculaire* (...) l'ont exclu pour avoir, les premiers, déjà reniflé en lui non des dérives ou des dérapages, mais des tendances profondes. (Assouline, 2001)⁵⁹¹.

Par conséquent, en analysant d'un peu plus près l'« affaire Houellebecq », nous avons pu dégager le rôle joué par les médias et le poids médiatique de la renommée de Michel Houellebecq. Sans les médias, la polémique amorcée par une simple interview dans *Lire* n'aurait jamais pu atteindre autant de poids. Houellebecq en avait-il conscience lorsqu'il se plia aux questions de Didier Sénécal ? Ce qui nous amène à questionner la relation entretenue entre Michel Houellebecq et les médias, et les enjeux qui en découlent.

1.5. Houellebecq et les médias

A propos de la relation entretenue entre Michel Houellebecq et les médias – relation qui s'avoue être, en fait, une stratégie de promotion –, retenons l'ironie mordante de cette constatation de Lilyan Kesteloot qui comparait la promotion de Houellebecq à l'entreprise commerciale menée pour l'opération 'pokémon' (*sic*):

Dans les toutes dernières années (en octobre 2001 précisément) on assiste à une véritable conjuration de tous les médias normaux (radios, TV toutes chaînes, journaux, magazines) mais aussi des librairies, des 'tabacs' de gares et d'aéroports (!) pour lancer ce qu'on avait décidé devoir être le

⁵⁹¹ A propos de l'indistinction intentionnée entre les figures auteur/narrateur/personnage chez Houellebecq, Pierre Assouline commente : « le romancier, qui est de ceux qui écrivent au premier degré, y est en totale harmonie avec ses personnages. (...) Il s'exprime sans garde-fous. Il n'y a pas deux Michel Houellebecq pas plus qu'il n'y a deux Céline (là s'arrête la comparaison), le génial romancier et l'infrequentable pamphlétaire. Michel et Houellebecq, c'est tout un. » (Assouline, 2001). Certes, l'apparence physique de Michel Houellebecq, tout comme ses tiques, sont le prolongement du personnage social et des narrateurs fictionnels

grand livre de l'année 2001: le roman sur le tourisme sexuel de Houellebecq, *Plateformes*. Pendant trois semaines, l'auteur fut interrogé sur toutes les chaînes et plusieurs fois, cependant que ses interviews-portraits émaillaient toute la presse, et que son livre trônait dans toutes les vitrines. (...) Je pense que ce petit exemple montre bien le côté pervers de la médiatisation à outrance, orchestrée par des sponsors pour qui le livre et l'auteur ne sont plus que des objets à vendre, à l'instar des lessives 'lave-plus-blanc' ou des pâtes Panzani.⁵⁹² (Kesteloot, 2003:137).

Nous l'avons déjà vu, Michel Houellebecq est tout à fait conscient des règles du champ littéraire français contemporain; il les suit intelligemment, intégrant les normes de l'habitus afin d'atteindre, sinon la postérité, du moins la renommée médiatique, en quête de légitimation littéraire⁵⁹³. Une renommée qui lui permet de vivre de sa plume; c'est d'ailleurs la poursuite de cette autonomie financière qui l'a guidé au long des années, comme il l'avoue, en toute franchise, plusieurs fois : ce n'est pas la célébrité qui l'importe, mais bien l'argent. Prenant la voie de la « littérature de l'aveu » dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy (*Ennemis publics*, 2008), Michel Houellebecq ouvre le jeu:

Pour moi tout s'est joué en l'espace de quelques jours, au moment de la sortie des *Particules élémentaires*. 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. (...) Et puis je croyais, à l'époque, que la vente des livres avait un rapport avec leur médiatisation. Il est vrai que tout le monde autour de moi semblait y croire. De la part de l'attachée de presse c'est normal, c'est son métier. De la part de l'éditeur c'est plus curieux (...); ils cherchent, aussi, une certaine forme de *reconnaissance culturelle*, que curieusement ils associent aux médias, plutôt que par exemple aux travaux universitaires. Au fond, la célébrité ne m'a jamais intéressé. Si par exemple j'avais bénéficié d'une petite rente, j'aurais certainement écrit des livres (...); mais jamais je n'aurais mis les pieds sur un plateau de télé. Après la sortie fracassante des *Particules élémentaires*, quoi qu'il en soit, j'étais dans l'engrenage; et j'étais devenu, aussi, *l'homme à abattre*. (...) J'allais vite comprendre que dans les interviews (...), tout ce que j'allais dire 'pouvait

qu'il s'est construits. Il nous semble, pourtant, que c'est une erreur que d'identifier le narrateur avec la figure humaine de l'auteur, même s'il se présente lui-même dans le roman comme narrateur.

⁵⁹² Les coquilles sont de l'auteur de l'article.

⁵⁹³ D'où l'importance d'une réflexion de Bruno dans *Les Particules élémentaires* (Houellebecq, 1998 : 239) sur la gloire médiatique que reprend Murielle Lucie Clément : «Quant à écrire un roman proustien, c'est hors de question de nos jours car sans intérêt même s'il ne traite que de la *jet-set* où la célébrité serait confrontée à la richesse avec opposition célébrité grand public et célébrité confidentielle. La seule gloire d'importance étant la médiatique (celle qui sera offerte à Daniel 1), la gloire culturelle n'en est qu'un ersatz.» (Clément, 2007: 162).

être reconnu contre moi'. Et même, d'ailleurs, ce que j'allais ne pas dire. (Houellebecq et Lévy, 2008: 234-235).

C'est un écrivain qui joue avec la provocation, la polémique et qui a trouvé dans les médias le circuit et le créneau parfait pour diffuser son image et sa posture auctoriale; l'objectif ultime étant, bien évidemment, de faire vendre ses livres. C'est ainsi que Jean-François Patricola souligne le fait que « Les médias (...) en on fait l'incontournable objet du moment, le produit marketing par excellence qu'il faudra posséder (...). Michel Houellebecq est devenu l'icône littéraire de ce début de siècle. » (Patricola, 2005 :10). Personne ne peut nier qu'il s'agit d'un phénomène de médiatisation dont la critique est elle-même envoutée⁵⁹⁴. Il est d'ailleurs mentionné dans l'étude de Bénédicte Delorme-Montini *Les médias en France. Chronologie*⁵⁹⁵. Michel Houellebecq est le paradigme de la starisation d'un écrivain, comme le témoignent les observations de Jean-François Patricola :

Un mot, un geste de lui et tous s'émerveillent à l'unisson; hommes et femmes pareillement subjugués. Une idole! Une rock star avec son fan-club, ses mystères, ses coups de gueule et ses dérapages. (...) Houellebecq fait vendre et crée un marché autour de lui comme la rock star Mylène Farmer. (...) Produit commercial monté de toutes pièces pour attirer le plus possible d'acheteurs et remplir les caddies. (...) Personne n'ose bouger, pas même le critiquer, preuve que la machine commerciale a pris le dessus sur la raison critique. Même Pierre Jourde n'ose, en définitive, que quelques critiques prudentes à son encontre. (Patricola, 2005 : 225-228).

Michel Houellebecq est rangé par plusieurs critiques dans les rangs des écrivains people, puisque, « plutôt que de se contenter d'accomplir le travail de promotion du livre ou du film à venir, (...) [l'écrivain] n'hésite pas à donner un avis sur toutes les grandes questions de notre temps. » (Naulleau, 2005 : 32-33). Il est vrai que Houellebecq se prononce sur des thèmes aussi variés que les religions ou Neil Young. Mais en porte-t-il pleinement et exclusivement la responsabilité ? Les journalistes ne sont-ils pas impliqués dans ce jeu médiatique en l'interrogeant sur des thèmes qui ont peu à voir avec ses livres?

⁵⁹⁴ Eric Naulleau se plaint de ce que « la place accordée aux livres de Houellebecq occulte des œuvres qui mériteraient davantage d'attention médiatique ». (Naulleau, 2005: 79).

⁵⁹⁵ « 1998. Août-octobre — Lancement exceptionnel du roman de Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (Flammarion) avec la couverture des *Inrockuptibles* le 19 août: 'Danger explosif'. Explosion

Des journalistes qui ont tendance à creuser dans la sphère de l'intime et du secret ? Une tendance spécifique de notre société du spectacle qui vit naître la presse-people et les *paparazzi*. Ce qui expliquerait le fait que Michel Houellebecq se soit plié complaisamment à des journalistes allemands qui ne s'étaient arrêtés que sur son œuvre, comme il l'explique⁵⁹⁶ : ils témoignèrent un sérieux dans le traitement de la littérature qui l'a impressionné. Ceux qui étaient venus l'interviewer à Paris, peu après *Les Particules élémentaires* avaient pris, le souligne-t-il, des pages entières de notes et certains étaient venus sans photographes⁵⁹⁷ ! Un comportement admiré et loué par l'auteur.

Le phénomène Houellebecq annonce une situation dangereuse aux yeux de plusieurs, comme Jean-François Patricola qui s'interroge : « Sur quel îlot fuir pour se soustraire à ce tsunami 'culturel', pour tenter d'y voir plus clair et ne pas succomber aux sirènes du marketing? » (Patricola, 2005 :11). Houellebecq se voit discrédité par sa célébrité médiatique; en effet, plusieurs doutent de la valeur de son œuvre littéraire, remise en cause par le tintamarre médiatique qui se fait entendre autour de l'écrivain⁵⁹⁸. D'où la constatation de Pierre Varrod, après la publication de *Plateforme* : « Retour de boomerang: l'écho médiatique dépasse de très loin la scène littéraire. Le fracas empêche d'entendre la composition de l'auteur sur l'amour et l'argent. » (Varrod, 2001: 98). De même, Dominique Noguez lamente le revers de la médaille de la médiatisation dont est victime Houellebecq: sa promotion médiatique en viendrait même à retenir le public de lire les ouvrages de l'auteur:

La médiatisation de Michel Houellebecq a fonctionné comme un piège. Les 'maudits' du XIXème siècle l'étaient par l'ombre et le silence. Ceux d'aujourd'hui le seraient-ils pas la lumière et le bruit ?

médiatique et succès fulgurant: 130 000 exemplaires sont écoulés en deux mois et les droits de traduction cédés dans une dizaine de pays. » (Delorme-Montini, 2006: 42).

⁵⁹⁶ http://www.dailymotion.com/video/x6pe2d_houellebecq-de-a-a-z-a-comme-allema_news, page web visitée le 25/03/2009.

⁵⁹⁷ Ceci veut-il dire que Michel Houellebecq est conscient et accuse le journalisme et la critique littéraire français de manquer de sérieux, à cause de l'importance qu'elle voue au « culte de l'image » et de la polémique de l'auteur, au détriment du contenu de son œuvre ? Et pourtant, il s'est bel et bien prêté à ce jeu...

⁵⁹⁸ En introduction à son émission de « Républiques » dédiée à *La Possibilité d'une île*, intitulée « Houellebecq à tête reposée » (diffusée le 31 décembre 2005 sur France Culture, cf. http://www.dailymotion.com/video/x6groom_michel-houellebecq-par-finkielkraut_news, page web visitée le 25/03/2009), Alain Finkielkraut parle de promotion, de scandale et de provocation qui accompagnent l'écrivain, mettant en valeur le fait que « le phénomène Houellebecq est en train d'éclipser le romancier » [sic].

Il y a comme une rage de ne pas lire *Les Particules élémentaires*. Au lieu de s'occuper du livre, on s'occupe de son auteur. (Noguez, 2003 : 73).

Pire encore, toujours selon Noguez, les médias détractent intentionnellement les propos de Houellebecq :

On le fait parler. (...) Ce n'est pas assez, on lui fait dire le contraire de ce qu'il dit. (Par exemple, dit-il aux *Inrockuptibles* : 'J'aime bien Staline (*rires*)... Mais je reconnais qu'il s'est planté' ? On le fait stalinien. (...) Ce n'est pas encore assez: on accumule les sauts logiques, les amalgames les plus vulgaires. Par exemple, on a décidé que *Les Particules élémentaires* sont un livre sur l' 'eugénisme' et qu' 'eugénisme' égale Dr Mengele, égale Hitler, (...) égale Front national. (Noguez, 2003: 73).

Pourtant, il ne faut pas oublier que Houellebecq est passé maître du jeu de son propre marketing; il a habitué son public à des apparitions publiques nombreuses – il avoue adorer, par exemple, les lectures qu'il donne en public⁵⁹⁹, tout comme ses concerts⁶⁰⁰. Des prestations souvent fracassantes, avec l'appui des médias soigneusement choisis. Par ailleurs, selon Marie-Dominique Lelièvre, journaliste qui interviewa Houellebecq pour un portrait en dernière page du *Libération* du 23 avril 1997, il a « un instinct de la presse et des médias quasiment inné » (*apud* Demompion, 2005: 364).

A cet égard, Houellebecq est bien conscient, par exemple, de ce « mérite premier des revues »⁶⁰¹, expliqué par Jean-François Patricola :

au-delà du poil à gratter, du renouveau, du foisonnement ou du laboratoire et de l'atelier de bricolage, du cabinet de curiosités comme du supermarché qu'elles représentent et incarnent (...),

⁵⁹⁹ Interviewé par Thierry Ardisson dans l'émission « Tout le monde en parle » du 10 septembre 2009. (Voir http://www.dailymotion.com/video/x2i276_michel-houellebecq-chez-ardisson-12_news, page web visitée le 25/03/2009).

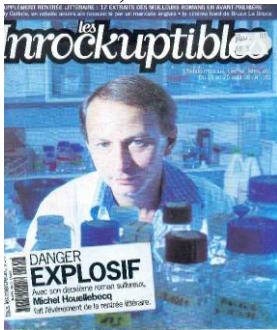
⁶⁰⁰ Rappelons que le 20 avril 2000, Michel Houellebecq fut l'évènement du *Printemps de Bourges* avec le concert de son album *Présence Humaine*, une présence qualifiée d'évènement insolite par les médias (<http://www.ina.fr/video/CAC00023801/printemps-de-bourges-2000.fr.html>, page web visitée le 25/03/2009). Il fit aussi une tournée en France (le 25 mai, il était aux F.Pigalle, à Paris, par exemple (cf http://fr.wrs.yahoo.com/_ylt=A0WTf1fTQmlMQzQAqWmOAQx.;_ylu=X3oDMTBBoOXYzcG9qBHNIYwNzcgRzbGsDcmVmdXJs/SIG=12lviism8/EXP=1282053075/**http%3a//www.youtube.com/watch%3fv=pdE_DIOXgtM%26search=Houellebecq, page web visitée le 25/03/2009).

⁶⁰¹ Dominique Noguez rapporte que Houellebecq ne fait confiance qu'aux produits auxquels est consacrée une couverture de magazine, « ce qui est pour lui le critère du sérieux. » (Noguez, 2003 : 201). Dans cet extrait, la référence est faite aux produits pharmaceutiques. Tout de même, nous pouvons souligner le fait que Houellebecq mise beaucoup sur la presse.

elles opèrent malgré elles un travail ingrat de tamis: déchiffrer les auteurs et, éventuellement, les pensées de demain. (Patricola, 2005 : 107).

Michel Houellebecq a fait ses premiers pas dans la revue radicale *L'Idiot International* (Patricola, 2005 : 166), qui recueillait les plumes les plus contestataires. Il y fut introduit par Charles Dantzig et son directeur Jean-Edern Hallier. Puis, il chercha des supports de diffusion branchés et le premier organe médiatique qu'il eut pour allié est *Les Inrockuptibles*, un magazine considéré par plusieurs comme le « *Paris-Match* de l'underground et de la culture vraie » (Patricola, 2005 : 37). Ce mensuel a suivi le romancier dès le début, le jugeant « génial et incontournable » (*Ibidem*). C'est ainsi qu'on lui commande plusieurs chroniques⁶⁰² et qu'on lui consacre des articles plutôt flatteurs ou

Les Inrockuptibles,
n° 161, août 1998



des couvertures « flashantes » du magazine, comme celle du n°161 de août 1998, à l'occasion de la parution de *Les Particules élémentaires* avec la mention accrocheuse: « *Danger, explosif* ». En retour, Houellebecq réserve souvent au magazine l'exclusivité ou la primauté d'entretiens à publier. Il a ainsi des rapports solides avec Sylvain Bourmeau, directeur de la rédaction. De même, *Le Monde des livres* a pu compter sur cette relation privilégiée, tant que Josyane Savigneau en était la chef de rédaction. Pour un lectorat

plus classique, Houellebecq s'en remet par exemple au magazine *Lire*, rentrant dans les bonnes grâces de son directeur littéraire Pierre Assouline jusqu'à l'époque du procès de 2001.

Par ailleurs, outre une présence régulière dans la plupart des journaux généralistes, Michel Houellebecq fait aussi la une de plusieurs revues telles que *Le Monde des Livres*, *L'Atelier du roman* ou d'autres qui ne se dédient pas uniquement à la littérature, comme *Technikart*, *Elle*, *Télérama*, *Télé7jours* ou *Marianne*. Chaque fois, comme nous pouvons le voir dans les exemples ci-dessous, la pose photographique du romancier est dûment étudiée, en alliance avec une pagination bien calculée: Houellebecq affiche tantôt un air maladif, nauséux, tantôt son regard est dur et implacable ; plus rarement, le cynisme se dégage de son sourire narquois. La figure de l'auteur est égale à l'image de son œuvre.

⁶⁰² Plusieurs de ces chroniques publiées dans *Les Inrockuptibles* sont réunies dans *Interventions et Interventions II* de Michel Houellebecq.



Le Magazine des Livres,
Septembre/octobre 2009, n°19



Les Inrockuptibles, 28 avril au 4
mai 2009, n° 700



Technikart, mai 2009, n° 132

Il existe, il est vrai, un grand écart entre les types de lectorat visé par les magazines supra cités. Ce qui démontre que l'objectif de Michel Houellebecq et de ses éditeurs est de toucher un maximum de public et de lecteurs en tout genre.

Le journaliste Marc Cohen fut, selon ses propres mots⁶⁰³, le premier à avoir interviewé Michel Houellebecq, durant l'hiver 1991-1992 pour son émission « Non, non, non » sur Radio TSF. Une interview qui tourna autour du thème de la mort dans la dignité. Et déjà, plus de deux ans avant la publication de son premier roman *Extension du domaine de la lutte*, Houellebecq affichait une posture qui marqua l'interviewer :

Avec Houellebecq, fini de rire. Rideau. Vin blanc, voix blanche. Je n'oublierai jamais les premiers mots de son texte: 'Ce qui me dégoûte, c'est qu'on veuille mourir dans la dignité. Et il me dégoûte encore plus que des parlementaires s'apprenent à faire une loi pour m'y obliger: je ne veux pas mourir dans la dignité...' Houellebecq était déjà dans Houellebecq, j'imagine qu'il a dû naître comme ça, et qu'il mourra pareil. Je ne me souviens plus aussi bien du reste de l'interview – qui n'exigea aucun montage –, mais l'idée générale était que la maladie, la déchéance et la mort s'accommodaient assez mal avec la dignité, voire le fun, dont on voulait à tout prix les parer. (Cohen, 2008).

En ce qui concerne le passage de Michel Houellebecq à la télévision, nous pouvons remonter à l'année 1994, lorsque, pour la sortie d'*Extension du domaine de la lutte*, Laure

⁶⁰³ Cf. Cohen, 2008.

Adler l'invita au *Cercle de Minuit*, émission diffusée sur France2, le 24 octobre. La journaliste avoue avoir été déçue. Elle s'explique : « il n'était finalement pas venu sur le plateau. A la fin de l'émission, quelqu'un s'est levé dans le public. C'était lui m'expliquant qu'il n'avait pas osé dire qu'il était là. » (*apud* Wicker, 2005).

Néanmoins, la première critique négative, à l'intention des écrits de Michel Houellebecq, remonte à 1998, année de publication de *Les particules élémentaires*. Le 27 août, après avoir reçu le Grand prix national des lettres, Michel Houellebecq fait l'objet d'un article d'Angelo Rinaldi, « Attention, brouillard », pour le magazine *Lire*⁶⁰⁴. Il s'agit d'une critique sévère sur le roman que Houellebecq venait d'éditer. Le journaliste y lit « un charabia scientifique mâtiné d'obscénité impubère » (Rinaldi, 1998), dénonce déjà l'indistinction entre auteur et personnages et il conclut son jugement en laissant entendre que le romancier a besoin d'une cure psychiatrique. Par conséquent, il s'agit, pour Houellebecq, d'une première dans les médias désastreuse, même si, comme le disait Aragon, ce ne sont pas les critiques qui font les livres. Cependant, nous pouvons parler d'une présence médiatique factice de Michel Houellebecq, puisque l'on parle de lui et de son œuvre seulement: on ne l'entend pas.

L'occasion lui est donnée de s'exprimer devant le public cinq jours plus tard, le premier septembre 1998, lors d'une interview dirigée par Catherine Argand, pour le même magazine *Lire*⁶⁰⁵. Dans l'introduction à l'entretien, à l'inverse de son confrère supra cité, la journaliste présente *Les Particules élémentaires* comme un « roman clinique et pathétique qui vous arrache autant de cheveux que de larmes », écrit par un écrivain doté d'une « acuité visuelle exceptionnelle » (Argand, 1998). Elle relève aussi la « lumière crue, blanche et blessante qui inonde » (*ibidem*) les pages du roman. Tout au long de cet entretien, Houellebecq nous livre son autoportrait qu'il compare au « type du nerveux : émotif, primaire, non actif », qui correspond au « portrait du maniaco-dépressif » (*apud* Argand, 1998). L'auteur confirme, interviewé par Sylvain Bourmeau⁶⁰⁶:

Il n'y a pas de doute que je suis un auteur dépressif. Plus cyclotimique, en réalité, que dépressif. La dépression est devenue un état normal, causée par notre société. Ce que je fais, c'est plus pathétique

⁶⁰⁴ Cf. Rinaldi, 1998.

⁶⁰⁵ Cf. Argand, 1998.

⁶⁰⁶ Michel Houellebecq entretient une liaison étroite avec ce journaliste qui est aussi producteur et présentateur de l'émission *La Suite dans les Idées* sur France Culture.

que tragique, parce que ça a perdu la noblesse liée à la dépression que l'on ressent chez Beckett – l'idée que la dépression rapproche d'une profondeur.⁶⁰⁷

En fait, pour Michel Houellebecq, la dépression, c'est la situation normale de l'animal frustré [sic]. L'auteur de *Plateforme* préfère alors adopter une attitude de « détaché », laquelle témoigne d'un mal-être existentiel, comme la posture de son personnage Michel de *Les Particules élémentaires* qui se rapproche de l'aboulie. Un portrait qui est en rapport de conformité avec la fiction romanesque et la poésie houellebecquienne. D'où la relation établie par Catherine Argand entre l'enfance malmenée de Houellebecq, abandonné par ses parents⁶⁰⁸, et celle des héros de son roman.

Se déviant de cette approche, déjà incisif et sûr de lui, le romancier revendique son acuité visuelle et la sagacité de sa perception du monde : « J'ai plus de dix à chaque œil: le monde m'apparaît donc de manière très nette. » (*apud* Argand, 1998). Il partage d'ailleurs l'opinion selon laquelle « le romancier appartient à son époque » (*Ibidem*) et que le devoir de l'art est celui de « rendre compte, constituer un témoignage sur la situation mentale de l'être humain au moment où le livre a été écrit » (*Ibidem*).

Dans la même interview, il révèle ses colères, ses haines, mais aussi le propre de sa génération d'écrivains: « D'un point de vue historique et non pas littéraire, elle se caractérise par une attitude rebelle vis-à-vis du père. Fabrice Pliskin l'a très bien expliqué dans un article du *Nouvel Observateur*⁶⁰⁹ : nous sommes indifférents au père et à l'ensemble des aînés. Nous ne nous situons pas pour ou contre. » (*apud* Argand, 1998).

Paradoxalement – ceci-dit, seulement en surface –, Michel Houellebecq conteste aussi, dans l'interview, la montée de la pornographie dans le monde, alors que ses romans l'affichent ouvertement. En fait, il condamne le principe de compétition sexuelle que la pornographie engendre et le fait que le sexe virtuel prend le dessus sur la vie réelle. De plus, la pornographie à outrance tue la personnalité individuelle, une notion déjà mise en

⁶⁰⁷ http://www.dailymotion.com/video/x6pf1s_houellebecq-de-a-a-z-d-comme-depres_news, page web visitée le 25/03/2009.

⁶⁰⁸ Une question qui l'amène à se prononcer sur le fait que sa mère se serait convertie à l'islam et qui le pousse à affirmer : « Je ne supporte pas l'islam ». (*apud* Argand, 1998).

⁶⁰⁹ Il ne peut s'agir que de l'article « Les cent fleurs de la crise-génération » de Fabrice Pliskin et François Reynaert, publié dans *Le Nouvel Observateur* du 17/10/1996. Nous avons déjà fait référence à cet article dans cette seconde partie de notre thèse.

doute par Houellebecq qui ne croit pas à l'acte libre, mais plutôt aux déterminismes sociaux et historiques, comme il l'explique plus loin dans l'entretien.

Nous retiendrons aussi que, questionné sur son roman *Les Particules élémentaires*, l'écrivain explique clairement ce que représentent les deux héros Michel et Bruno: deux contraires dont s'est servi l'auteur pour donner une vision dichotomique du monde. De même, il avoue sa difficulté à intégrer la poésie dans ses œuvres, lui qui défend l'idée que le roman doit pouvoir tout retenir et intégrer. Dominique Noguez en témoigne : «On doit tout mettre dans un roman, y compris ce qui nous vient de l'actualité, de la vie de chaque jour pendant que l'on écrit⁶¹⁰. Je crois me souvenir avoir entendu Michel soutenir la même chose» (Noguez, 2003: 179). En effet, «Isomorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout contenir. (...) La seule chose en réalité qui me paraisse vraiment difficile à intégrer dans un roman, c'est la poésie. (...) Il y a la poésie, il y a la vie; entre les deux il y a des ressemblances, sans plus.» écrit Houellebecq, par exemple, dans son avant-propos de *Interventions 2* (Houellebecq, 2009: 7-8).

Houellebecq souligne aussi le fait que ses récits jouent sur deux registres différents: le clinique et le pathétique, le tout teinté de cynisme. Un cynisme qui le protège des sentiments de compassion qu'il estime dangereuse – il est vrai que l'on peut facilement tomber dans la mièvrerie –, même s'il la range parmi les sentiments les plus nobles de l'être humain. Enfin, réfutant le pessimisme dont on l'accuse, l'écrivain démontre les quatre « bonnes nouvelles » annoncées dans *Les Particules élémentaires*:

La première, c'est que le matérialisme a vécu [:] il est en train de disparaître (...). La deuxième, c'est que les femmes continuent bizarrement à être capables d'amour et qu'il m'apparaît souhaitable de revenir à une société matriarcale. Les hommes ne servent à rien, si ce n'est à l'heure actuelle, à reproduire l'espèce. La troisième, c'est que la possibilité pratique de vaincre la mort existe même si elle est encore incertaine. Et la quatrième, c'est que la recherche de la connaissance ne conduit pas au malheur, mais à une forme de joie un peu abstraite. (*apud* Argand, 1998).

Par conséquent, dans cette interview dirigée par Catherine Argand, Michel Houellebecq montre déjà une attitude et une posture que l'on connaît de lui aujourd'hui: incision de ses remarques, assurance de ses propos qui frôle l'insolence, ambiguïté,

⁶¹⁰ Dont, de notre point de vue, la présence indéniable des médias, laquelle influence certainement l'écriture, que ce soit dans le choix des thèmes que du style adopté.

assimilation et proximité des idées de ses romans avec les siennes, mais aussi une sagacité du regard sur le monde. L'écrivain se présente déjà tel qu'il est et le support médiatique *Lire* où est publié l'entretien est utilisé à dessein par le romancier afin d'élucider le lecteur sur sa fiction romanesque, mais aussi sur sa vie privée et ses sentiments personnels. D'où la caractérisation de Dominique Noguez pour qui Michel Houellebecq est « un être discret, souvent mutique. (...) Il confie beaucoup plus de choses sur lui-même à des inconnus, dans des rencontres ou des interviews » (Noguez, 2003:21).

Il nous faut aussi souligner le numéro hors-série de mai 2005 de *Les Inrockuptibles* dont la couverture affiche un Michel Houellebecq bien dans son genre, avec son « aspect simplet » :



Les Inrockuptibles, mai 2005

Le lecteur le découvre simplement vêtu d'une chemise à rayures, résolument d'un autre temps, ouverte sur un maillot de corps (...) venu du fond des âges (...), le visage pincé, les mains dans les *poches*. (Il ne faut pas s'y méprendre, (...) la couverture (...) accrocheuse (...) induit une toute autre image). Gros plan sur un regard que l'on peut qualifier de terrible (...). L'homme est torse nu, comme pour un corps à corps tendu vers un hypothétique assaut. La provocation est toujours de mise. (Patricola, 2005 : 45).

La porte d'accès aux médias étant définitivement franchie avec une présence marquée dans la presse, Michel Houellebecq se voit alors invité sur plusieurs plateaux télévisés. Sa prestation y est assez particulière. Dominique Noguez en donne une très juste description :

Au début, ceux qui le connaissaient prévoient une catastrophe: silences prolongés, longs temps de réflexion avant de répondre, puis bredouillis, phrases à l'inaudibilité accrue par d'éventuelles imbibations alcooliques censées déstresser. Mais très vite, on eut des surprises, ses silences, puis ses brusques formules décapantes et un certain entêtement lui permirent d'imposer *son* rythme à des médias d'ordinaire très pressés avec les écrivains. (Noguez, 2003: 10).

C'est ainsi que, malgré sa voix sourde, ses bouts de phrases mâchonnés, sa lenteur, Houellebecq transmet pourtant une assurance – car s'il tarde à répondre, c'est parce qu'il réfléchit avec concentration. Une assurance qui lui permet d'avoir une véritable présence sur les plateaux. La preuve: il parsème ses discours de sourires complices et se met à pouffer de rire, sans animosités. En outre, ces attitudes ne sont-elles pas l'incarnation de ce que Houellebecq écrit⁶¹¹? Sa tenue vestimentaire, par exemple, si simple et si commune, est à l'image du monde sur lequel se penche cet auteur: celui de l'homme moyen.

Il est facile de noter que Michel Houellebecq participe à des émissions littéraires, culturelles ou, simplement, généralistes, au ton plus léger et plus vouées au divertissement. Ainsi, en 2001, il est l'invité de Michel Drucker pour son émission *Vivement dimanche*, « parrainé » par une Françoise Hardy qui le couvre d'éloges. La mise en scène de Houellebecq – le port de lunettes noires, même s'il explique avoir une conjonctivite, n'est pas anodin – montre déjà son style décalé et son attitude extravagante qui frisent parfois l'arrogance; interrogé par l'animateur, l'écrivain laisse des réponses laconiques. Ce fut aussi l'occasion pour lui de chanter une des plages de son disque *Présence humaine*⁶¹². Plus sérieusement, Michel Houellebecq fut le rédacteur en chef invité du journal de RTL, en direct du Salon du livre, le samedi 20 mars 1999.

Citons, aussi, sa présence marquante sur Canal+, le 1^{er} septembre 1998, dans *Nulle part ailleurs*. Cette émission diffusée en prime time et en clair, à 19h00, animée alors par Guillaume Durand, fit écouler près de 25 000 exemplaires de *Les Particules élémentaires*. Encore une fois, Michel Houellebecq se présente comme un « monsieur tout-le-monde, presque insipide, qui s'exprime par onomatopées, simple et tout aussi simplement vêtu, apparemment sous le coup de tranquillisants – à moins que ce ne soient les effets de l'alcool. » (Patricola, 2005: 44). Timide, l'air gêné, une image de soi qui va à la rencontre de l'essence de ses romans et qui est devenue, comme l'appelle Jean-François Patricola, sa « marque de fabrique » : « un style vestimentaire qui n'en est pas un, proche du ridicule, sans convention aucune, sans assortiment logique et dépourvu de bon goût. » (*Ibidem*).

Notons, ici, l'importance donnée au port vestimentaire du romancier (son éternelle parka verte molletonnée, son mythique pantalon orange, ses chemises à rayures fripées, le

⁶¹¹ Cf. Patricola, 2005: 44.

⁶¹² Un extrait de cette émission peut être visionné sur <http://www.youtube.com/watch?v=099pY3xKYuk>, page consultée le 05/06/2010.

tout associé à une coupe de cheveu *sui generis*, etc.) – et non au contenu de ses propos lors de l'émission – et du parallèle effectuée avec sa fiction romanesque... La présentation de soi revêt une grande importance et elle se décline sur la fiction romanesque. Ce qui rejoint l'exemple donné par Jérôme Meizoz : le 18 octobre 1752, Rousseau apparaît mal vêtu pour la première de sa pièce *Le Devin du Village*. « Rousseau (...) fait du vêtement et du corps privé le lieu de la nature authentique, et renvoie les conventions de la sphère publique au rang d'aliénations.» (Meizoz, 2004: 54). Il « construit ainsi une posture d'auteur originale et propre à choquer les attentes de la société de Cour. » (*Idem* : 55). L'intention de Houellebecq serait-elle identique ?

Néanmoins, ce que l'histoire a retenu de cette émission de *Nulle part ailleurs* est surtout le fait que Michel Houellebecq a réussi à imposer son rythme, retardant la fin de l'émission, ce qui obligea Canal+ à décaler de dix minutes son flash info. En effet, comme le rapporte Dominique Noguez, « ayant décidé de lire un de ses poèmes alors même qu'on lui avait dit que son temps était terminé, il mit *vingt secondes au moins* à feuilleter tranquillement son livre pour trouver sa page et la lut magnifiquement, lentement, jusqu'au bout. » (Noguez, 2003: 11). Une attitude qui pousse le journaliste Alexandre Fillon à conclure: « Houellebecq a très vite su maîtriser sa communication médiatique. » (Fillon, 2005: 31). De même, Denis Demonpion note que Michel Houellebecq a appris à maîtriser l'image lors de sa formation cinéma à l'école Louis-Lumière: « Au vrai, Michel Houellebecq est un orfèvre en manipulation, un maître en dissimulation. L'air de rien mais en pleine conscience, il sait pertinemment lorsqu'il crée l'évènement télévisuel. » (Demonpion, 2005 : 297). Le biographe cite ensuite une remarque du réalisateur Fabien Sarfati: « Il sait très bien que la lenteur n'est pas en phase avec le rythme de la télé. (...) Il va dès lors obliger le médium à s'arrêter. Il va imposer son rythme, se doutant bien que le gros plan fait sur lui va durer. (...) Il prend son temps et par là même, il va prendre le pouvoir, en fait. » (*apud* Demonpion, 2005 : 297).

Michel Houellebecq fut aussi l'invité de Bernard Pivot, le 9 octobre 1998, pour une émission intitulée « Bonheurs et misères du sexe » de *Bouillon de culture*, programme dont les auditeurs sont plus conventionnels et d'un âge plus avancé⁶¹³. C'est une prestation marquée par le choix de sa (devenue célèbre) chemise Vichy, sa « raie sur le côté et son air

⁶¹³ Afin de parler du bonheur et de la misère du sexe, Bernard Pivot avait réuni sur son plateau Jean-Marie Rouart, Philippe Sollers, Virginie Despentes, Marie Nimier et Michel Houellebecq.

sérieux de genre idéal » (Patricola, 2005 : 6)⁶¹⁴, mais aussi par le débat avec Philippe Sollers. Il est vrai que les deux romanciers peuvent être assez antagonistes, comme le démontre le journaliste Jean-Luc Mélenchon dans son article « Le nouvelle [*sic*] ordre amoureux » :

Lorsque les historiens chercheront à dater le basculement de civilisation qui secoue l’Occident, sans doute s’accorderont-ils sur l’émission Bouillon de culture du 9 octobre 1998. Là s’est joué un passage de relais entre l’ancien et le nouveau, le XVIIIe et le XXIe siècle, entre Philippe Sollers et Michel Houellebecq. Un Sollers soudain décati, tentant de récupérer un Houellebecq à la sauvagerie sourde. En vain, puisque tout oppose ces deux-là. Le premier rêve de scandales mais n’embobine même plus les vieilles peaux du VIIème arrondissement. Le second voudrait juste qu’on lui foute la paix mais se retrouve dans l’œil du cyclone médiatique. L’auteur de *Femmes* n’en finit plus de sculpter son personnage old school d’un artiste maudit qui nique à tout va. L’auteur des chefs-d’œuvres *Particules élémentaires* incarne le héros damné des temps à venir: celui qui baise que dalle. Sollers fantasme sur de supposés interdits que lui seul parviendrait à transgresser. Houellebecq constate leur mise à sac et diagnostique l’avènement d’un libéralisme sexuel et amoureux. Une ère nouvelle où il ne s’agit plus de conquérir des libertés – elles sont là – que de les apprivoiser. Et où l’amour échappe à la discipline pour se découvrir précaire. (Mélenchon, 1999).

Philippe Sollers, grande figure médiatique, présent dans la fiction houellebecquienne, comme nous l’avons déjà vu, a mesuré, selon Jean-François Patricola, « tout l’intérêt de ne pas se mettre à dos un tel phénomène [Houellebecq]. Il l’adoue (...); ce sera lui son parrain dans le milieu! Des facéties de son protégé, Philippe Sollers s’amuse. » (Patricola, 2005: 46). Dès lors, Pierre Jourde accuse Houellebecq d’échanger, lors de l’émission, « des bontés un peu visqueuses avec Sollers. » (Jourde, 2002 : 217). La relation-réseau entretenue entre les deux écrivains fut mise à jour dans cette émission de *Bouillon de culture*.

Autre épreuve de feu: le 6 septembre 2001, Michel Houellebecq est apparu dans la première émission de *Campus*⁶¹⁵, présentée par Guillaume Durand. Le thème de l’émission

⁶¹⁴ Une apparence que son attachée de presse d’alors, Marie Boué, présente comme « figlée » en dehors de Houellebecq, puisqu’elle affirme : « Nous voulions qu’il ait une apparence fraîche et ingénue » (*apud* Busnel, 2001, c’est nous qui soulignons).

⁶¹⁵ A propos de *Campus* (programme qui dura du 6 septembre 2001 au 29 juin 2006, relayé depuis par les émissions *Esprits libres*, puis *Café littéraire*), rappelons la juste observation d’Eric Naulleau qui l’entendait comme un « magazine de l’écrit », plutôt que de la littérature proprement dite, puisque « les écrivains doivent y partager le plateau avec quantité d’hommes politiques et de ‘people’. » (Naulleau, 2005 : 20). A l’inverse,

fut consacré à la polémique provoquée par *Plateforme*. Alors que certaines personnes, comme Françoise Hardy, ont plutôt retenu de Houellebecq son « air de chien battu » (Demonpion, 2005: 29), il eut pourtant une prestation qui rassura plusieurs de ses connaissances, notamment son ami Dominique Noguez. Pour celui-ci, « Michel répond de façon raisonnable, tout le monde lui parle comme à quelqu'un de normal, il n'y a pas, autour de lui, ce parfum de rejet et de scandale qu'on aurait pu craindre. » (Noguez, 2003: 185). Une crainte fondée, puisque le procès intenté contre Houellebecq venait de commencer⁶¹⁶.

Pour le lancement de son roman *La Possibilité d'une île* à la rentrée littéraire de 2005, Michel Houellebecq fit aussi ses apparitions publiques dans plusieurs émissions télévisées. Le 31 août, le journal de vingt heures de TF1, présenté par Patrick Poivre d'Arvor, annonçait la présence de Michel Houellebecq. Le public était en expectative, vu que le romancier avait annulé sa participation à l'émission *Campus* de Guillaume Durand, laquelle lui était pourtant spécialement consacrée, le lundi précédent⁶¹⁷. En fait, le romancier répondit bel et bien à Patrick Poivre d'Arvor, en fin du dit journal, mais en différé: les questions avaient été posées quelques heures plus tôt, lors de l'enregistrement de l'émission *Vol de nuit*, diffusée à minuit et quart sur TF1. La séquence du journal télévisé fut courte: à peine deux minutes où l'on entendit Michel Houellebecq, un peu tendu, dire, entre autres: « Je ne trouve pas que je sois, au fond, provocateur » ou, à propos de *La Possibilité d'une île*, « Je suis assez content de moi ». Bref, une posture auquel il reste fidèle.

Le 10 septembre 2005, Michel Houellebecq est interviewé par Thierry Ardisson dans son émission grand public « Tout le monde en parle »⁶¹⁸. Le thème central de l'entretien est la sortie récente de son roman *La possibilité d'une île*. Jouant encore sur la prétention et la vanité, il répond à Ardisson qui l'interroge sur le succès de son dernier

pour ce critique, « l'une des plus originales et des plus intéressantes » (*ibidem*) émissions littéraires est *Des Mots de minuit*, animée par Philippe Lefait sur France2, mais dont l'horaire de diffusion (1,2, 3 heures du matin...) est limitatif, voire prohibitif.

⁶¹⁶ Voir le compte-rendu de cette émission dans l'appendice D.

⁶¹⁷ Ce jeu médiatique parvint à en agacer plusieurs, comme Didier Jacob, un des critiques littéraires du service Livres du *Nouvel Observateur*: « Bizarres, ces effets d'annonce et ces faux bonds télévisuels, et cette tendance à provoquer un grand débat avant que le livre ne puisse être lu. Cette manière de vouloir doubler tout le monde, en remontant le sablier d'un mois. Comme si les éditeurs du livre avaient si peu foi dans le roman. » (Jacob, 2005).

⁶¹⁸ Cf. http://www.dailymotion.com/video/x2i276_michel-houellebecq-chez-ardisson-12_news, consultée le 24/09/2009

roman : « C'est vrai que mon roman est bon » [sic]! Pourtant, ce ton provocant va s'amenuiser tout au long de l'interview, avec la complicité de l'animateur – qui ne cache pas, dans d'autres émissions, son admiration pour Houellebecq. En effet, ce que le public pourra retenir des propos du romancier est qu'il s'agit d'un chanteur de la solitude et d'un être qui parle de souffrance qu'il connaît très bien pour l'avoir vécue. Le désir, par exemple, est clairement une source de souffrance chez Houellebecq. Il parle aussi de sa tendresse pour le chien⁶¹⁹ qui a, selon lui, le pouvoir immense, non pas de rendre heureux son maître, mais de lui donner le pouvoir de rendre heureux son chien. Néanmoins, pour un amant du chien tel qu'il se déclare, il est curieux que Houellebecq persiste sur ses critiques contre les écologistes⁶²⁰, lesquels, il s'en désole, ne lui ont pas encore répondu.

Plus pertinente encore est la séquence finale de cette interview, où Houellebecq est invité à parler de lui-même, en répondant à un questionnaire à la Marcel Proust inversé⁶²¹, appelé « Upside Down », qui nous rappelle ceux que l'on retrouve dans les magazines *people*. Nous apprenons ainsi que ce qui pourrait lui arriver de pire est de perdre ses dents, l'empêchant d'effectuer ses lectures publiques qu'il aime tant. Le pire compliment que l'on peut lui faire est de lui dire qu'il est gentil. Il avoue – et cela peut surprendre certains – qu'il aimerait savoir mentir (lui qui joue si bien sur l'ambiguïté). Frisant l'insolence, comme toujours, Houellebecq choisit l'intelligence comme la qualité qu'il dit avoir mais

⁶¹⁹ Pour l'anecdote, Thierry Ardisson lui rappelle qu'il n'avait autorisé la publication d'annonces publicitaires de *La Possibilité d'une île* que dans le magazine *Chien 2000*, alors qu'il avait annulé sa publicité dans d'autres organes de presse plus éminents, comme *Le Figaro*, *Le Point* ou *L'Express*. En effet, les épreuves du livre n'ont été envoyées qu'à très peu de journalistes littéraires et aucune campagne de publicité payante ne fut programmée dans la presse par l'éditeur. Par ailleurs, dans l'interview menée par Sylvain Bourmeau, versée sur l'essai de Houellebecq sur Lovecraft (Bourmeau et Hecquet, 2005), le romancier parle aussi de son admiration pour le roman *Demain les chiens*, un grand classique de science-fiction, écrit, en 1944, par Clifford Donald Simak. Sur plusieurs milliers d'années, cet auteur américain brosse un tableau troublant et poétique de l'avenir de l'humanité. Les hommes perdent petit à petit leur instinct grégaire après une série de conflits guerriers et font un retour dans les campagnes. La civilisation urbaine disparaît, et les villes sont progressivement occupées par les chiens, qui acquièrent, grâce aux outils laissés par les humains, l'intelligence sociale et l'éducation menant à une vraie société canine. Houellebecq fit encore l'éloge de ce roman dans son texte « Sortir du XXème siècle », publié dans le numéro 561 de *La Nouvelle Revue française* (avril 2002) (cf. Houellebecq, 2009 : 223).

⁶²⁰ Et pourtant, on ne compte plus les documentaires et les interviews où Michel Houellebecq est assis ou se déplace en pleine nature ! Sans parler de son roman *La carte et le territoire* qui se termine par cette phrase cinglante : « Le triomphe de la végétation est total » (Houellebecq, 2010b : 428). D'ailleurs, tous les romans houellebecquiens finissent avec un personnage immergé par la nature.

⁶²¹ Rappelons que Marcel Proust a répondu à ce questionnaire devenu célèbre (un jeu de test anglais en vogue à son époque) au moins deux fois : à 13 ans (*Confessions*, publié par André Berge (BERGE, André (1924), «Autour d'une trouvaille», *Cahiers du Mois*, n. 7, 1er décembre 1924, pp. 5-18.)), puis à 20 ans (questionnaire qu'il intitula lui-même *Marcel Proust par lui-même*). Voir, à ce propos, <http://www.library.illinois.edu/kolbproust/qst.html>, page web visitée le 24/02/2010.

qu'il préférerait ne pas en jouir. Au contraire, il aimerait être plus primaire. D'ailleurs, la meilleure critique négative que l'on lui ait adressée est de l'accuser de faire trop de concessions à l'émotion. Par ailleurs, il prévoit que le futur ne dira jamais s'il fut ou non heureux. Enfin, la question que l'on ne devra jamais lui poser est de lui demander qui il déteste. Houellebecq pardonne, c'est vrai, mais il n'oublie pas, même s'il montre sentir (souffrir ?) encore ses haines (sa mère ? son ex-épouse ? des amis, des connaissances qui l'ont trahi lors de son procès ou du lancement de la biographie écrite par Denis Demonpion ?). Il conclut qu'il y aura toujours des personnes qui le détesteront, incitées par l'envie et la jalousie, des motifs qu'il avoue comprendre sincèrement et qu'il pardonne facilement. L'auteur est-il sincère ou joue-t-il le rôle hypocrite du petit saint?

Une autre prestation « à la fois approximative et bizarrement intense » (Viry, 2005: 40) de Michel Houellebecq est celle qu'il maintint face à l'intervieweuse Laure Adler, le 30 septembre 2005, dans l'émission « Permis de penser » sur Arte⁶²². Au début de l'entretien qui dura 56 minutes, l'écrivain donne plutôt l'impression d'être dans un état éthylique et de déshabiller des yeux la journaliste-écrivain. Le lecteur houellebecquien fait rapidement le rapprochement avec le côté caustique et pervers de la fiction du romancier.

Toutefois, plus l'interview avance, plus Houellebecq devient sérieux, concentré et ses propos visent justes et sont très pertinents. Il répond de façon convaincante à plusieurs questions qui se rapportent à son œuvre ou à sa vie: ses modèles, ses influences littéraires et philosophiques (surtout Schopenhauer⁶²³), son admiration pour la poésie, Baudelaire, Balzac, Dostoïevski et Lovecraft, son attrait pour les sciences, sa tentative d'écrire un blog biographique, la question raciale, les mutations génétiques, la secte de Raël, l'origine du monde de Courbet, l'avenir de l'humanité, la complexité du désir ou encore sa répulsion pour Jacques Lacan et la psychanalyse.

Fumant et titubant ses réponses, interrompues par de longues pauses, comme il l'a toujours fait⁶²⁴, il prouve ainsi que cette attitude est innée chez lui, que sa posture n'est pas aussi travaillée qu'on pourrait le penser. Il suffit d'ailleurs de l'écouter lors de ses

⁶²² <http://www.arte.tv/fr/recherche/1546786.html>, page web visitée le 25/03/2009.

⁶²³ En 2010, Michel Houellebecq a d'ailleurs confié à Mediapart.fr la publication de « En présence de Schopenhauer », cinq textes inédits sur le philosophe allemand (Houellebecq, 2010a).

⁶²⁴ Voir, à ce propos, la retranscription en typographie cinétique du discours de Fabrice Luccini qui, dans un élan de virtuosité littéraire, pendant une émission de radio, fit l'éloge de Michel Houellebecq (<http://www.player.canalplus.fr/#/205093>, page web visitée le 27/04/2009). Il établit un parallèle avec le

interviews données dans d'autres langues pour retrouver toujours le même débit de sa voix monotone et sourde, interrompu par ses pauses sempiternelles. Un balbutiement qui pourrait pourtant être rapproché du ton dépressif de sa fiction, de ses doutes et inquiétudes... La seule fois où Michel Houellebecq parle avec fluidité est lors de ses lectures publiques, où l'abstraction de la pensée et de la réflexion laisse courir son discours sans obstacles.

Michel Houellebecq fit aussi l'objet d'un petit documentaire diffusé lors de l'émission *Esprits Libres*⁶²⁵, présentée par Guillaume Durand, sur France2, fin octobre 2005. Interviewé par Sylvain Bourmeau, directeur de la rédaction des *Inrockuptibles*, (un détail qui n'est pas des moindres...), Houellebecq avoue avoir quitté et se sentir retiré de la société, marginalisé par le fait, par exemple, qu'il est interdit de fumer dans les espaces publics. De même, il fait partager son désir de tourner l'adaptation sur le grand écran de *La Possibilité d'une île*, un roman qui, pour lui, consacre le triomphe de la poésie à l'intérieur du roman. Questionné sur la version au cinéma de *Les Particules élémentaires*, il affirme, sans fausse modestie, que son roman, du moins, « c'est pas mal » [sic].

Enfin, nous tenons à retenir de cette interview le fait que Houellebecq souligne le poids du *poche* sur sa génération. Ce genre de collection a permis l'accès à une culture plus vaste, de façon très économique: elle a démocratisé la lecture, en sorte. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Michel Houellebecq rend hommage à la culture du *poche*, laquelle a eu, il l'avoue, un poids décisif sur sa formation. Par exemple, à l'occasion des cinquante ans de la collection « J'ai Lu », il leur a envoyé un texte élogieux intitulé « J'ai lu toute ma vie »⁶²⁶. Et puisqu'il est question d'accès à la littérature, le romancier fait aussi référence au Prix Goncourt qui détient, à ses yeux, « un rôle social important » [sic], puisqu'il a le pouvoir d'amener le public à acheter les livres lauréats pour une raison toute simple: savoir ce qui se passe dans la littérature contemporaine.

En 2008, accompagnant le lancement du livre *Ennemis publics*, Michel Houellebecq fait encore une fois le tour des médias, accompagné de Bernard-Henri Lévy. Le 10 octobre 2008, tous deux comparaissent sur France 2, chez Daniel Picouly, pour son

discours entrecoupé de Marguerite Duras et conclut : « Houellebecq, on ne peut pas le résumer en une phrase, c'est un état de nonchalance ».

⁶²⁵ Cf. : [http : //www.dailymotion.com/video/xtbr2_houellebecq-esprits-libres_people](http://www.dailymotion.com/video/xtbr2_houellebecq-esprits-libres_people), consultée le 30 juin 2010.

⁶²⁶ Cf. Houellebecq, 2009: 267-273.

émission *Café littéraire*⁶²⁷, diffusée vers 23h, durant plus d'une heure, en direct⁶²⁸. Michel Houellebecq se présente avec sa fameuse parka verte molletonnée et sa raie sur le côté, sa « marque de fabrique ». Son débit langagier n'est plus autant interrompu par ses pauses habituelles, son discours est beaucoup plus fluide. Le ton provocateur est plus modéré. Il avoue même avoir eu tort quant à la question de l'Islam⁶²⁹. Par ailleurs, il est souvent souriant, parfois drôle, inspirant une plus grande sympathie chez le téléspectateur. Son visage ne se referme que lorsqu'il écoute Bernard-Henri Lévy, par respect, dans une posture presque révérencielle, au semblant d'hébétude. On dirait que la présence du philosophe sur le même plateau a métamorphosé Michel Houellebecq, beaucoup plus à l'aise devant la caméra dont il semble oublier la présence.

Au début de l'émission, un documentaire est diffusé sur les deux auteurs, une espèce de portraits croisés de leur carrière respective⁶³⁰. On en dégage le fait que le médiatisme les accompagne tous deux. Une notoriété médiatique⁶³¹ à laquelle Michel Houellebecq avoue ne pas attacher d'importance: il est, pour lui, beaucoup plus important de pouvoir gagner de l'argent uniquement de sa plume, plutôt que de vivre la notoriété qui lui advient. Bernard-Henri Lévy ajoute, en outre, qu'il est très rare qu'un écrivain ait calculé sa notoriété; le penser est une chose absurde car la célébrité est le concours du hasard et de malentendus.

La conversation tourne d'ailleurs autour du fait que tous deux sont aussi victimes de la haine, de l'animosité de « la meute » dont ils parlent dans leur échange épistolaire (Houellebecq et Lévy, 2008: 196-242), c'est-à-dire de journalistes peu scrupuleux, comme le démontre un petit documentaire montré aux téléspectateurs. Nous ne parlerons pas ici de ce qui concerne Bernard-Henri Lévy, puisque ce qui nous intéresse est le cas de

⁶²⁷ http://www.dailymotion.com/video/x7dew6_michel-houellebecq-et-bhl-sur-franc_news, page web visitée le 25/03/2009.

⁶²⁸ La voie du direct doit tout de même être relativisée, comme le témoignent les photographies qui s'affichent sur l'écran, accompagnant le discours des deux écrivains. L'émission était donc bien préparée et pré-programmée.

⁶²⁹ Ceci dit, il s'en reproche surtout lorsqu'il pense avoir manqué au respect au grand nombre de ses lecteurs islamistes (déjà, en 2005, Houellebecq disait regretter ses propos (cf. Bourmeau et Hecquet, 2005)...

⁶³⁰ Notons que Michel Houellebecq se reconnaît pleinement dans ce documentaire portraitiste.

⁶³¹ Le présentateur lui rappelle qu'il est le personnage d'un roman à teneur pornographique de Philippe Djian, *Vers chez les blancs* (2001, Gallimard). Houellebecq l'a lu et apprécié, un livre très drôle, selon lui. Notons aussi qu'en 2008, Pierre Mérot publia *Arkansas* (2008, R. Laffont) dont l'un des personnages principaux, Kurtz, est une caricature de Michel Houellebecq. Ce dernier a d'ailleurs déjà souligné que ce sont ces exemples qui l'ont aussi motivé à construire son personnage homonyme dans *La carte et le territoire* (cf. Viry et Poucet, 2010).

Houellebecq, autour duquel trois figures sont mises en relief: Denis Demonpion et sa biographie non autorisée sur Houellebecq, Eric Naulleau qui traite le romancier d'enfantillage et Lucie Ceccaldi, mère de Houellebecq, qui a accepté de publier sa réponse à son fils, *L'innocente*, en 2008 (Ceccaldi, 2008).

La réaction de Michel Houellebecq à ces détracteurs est celle du mutisme, signe de dédain, de mépris, de dégoût. Selon lui, il y a, de nos jours, trop de vie privée dans les médias, à un niveau infâme. Il ajoute: « Je ne protesterai pas contre une critique négative. (...) [Mais] les indiscretions, ça me dégoûte, je n'ai jamais pu les supporter. » [*sic*]. Il est ainsi d'avis que les prétendus biographes comme Demonpion mériteraient d'être menés devant les tribunaux, sachant que la cause serait toujours gagnée, comme elle le fut jusqu'ici dans d'autres cas; cependant, les longueurs de la justice l'ont dissuadé de le faire. Pour lui, ce qui est plus grave dans cette histoire de l'approche biographique est que ces prétendus biographes ne comprennent pas la littérature. Ils entendent que la pensée d'un écrivain – ou du moins les sources – doit se retrouver dans sa vie privée et non dans ses livres, oubliant la stratégie littéraire (le mentir vrai) dont discuta Bernard-Henri Lévy avec Aragon, lors d'une conversation que le philosophe retranscrit dans son échange avec Houellebecq (Houellebecq et Lévy, 2008: 280-281). Michel Houellebecq reprend ainsi une idée qu'il développa dans *Ennemis publics* :

J'ai beaucoup moins d'estime, j'ai même un vrai dégoût pour ceux qui se livrent à une tentative de *reductio biographica*, et il y a peu de chances que je pardonne aux médias, qui se sont faits leurs complices. Le combat est ici simple et brutal. Je tends un miroir au monde, où il ne se trouve pas très beau. Il retourne le miroir et affirme: 'Ce n'est pas le monde que vous décrivez, c'est vous-même.' Je le retourne à mon tour en affirmant: 'Ce n'est ni de mes livres, ni de moi que vous parlez dans vos lamentables articles, vous ne faites qu'y dévoiler vos manques et vos mensonges.' La vraie frontière est ici moins intellectuelle que morale. (Houellebecq et Lévy, 2008: 295).

Sur le plateau de l'émission, Bernard-Henri Lévy prend, à cet égard, la défense de Houellebecq, rappelant que ce qui s'est passé avec *L'Innocente* est sans précédent dans l'histoire littéraire. En effet, jamais aucun écrivain ne reçut de contre-attaques de sa propre mère, par l'intermédiaire d'un livre et des médias promotionnels. Le philosophe condamne cet « esprit d'indiscrétion généralisée du monde moderne » [*sic*], qui se légitime par le souci de transparence et d'authenticité. En fait, ce que réclament les deux écrivains, c'est le « droit au secret » [*sic*].

Néanmoins, de notre point de vue, se plier aux médias, i.e., se mettre à nu, à découvert, sous les lueurs des flash-médias, être leur point de mire⁶³², implique⁶³³ aujourd'hui une absence de frontières entre vie publique et vie privée, une mise à nu de sa vraie personne qui serait alors indissociable de sa performance artistique. La press-people vit de cela. Les écrivains médiatiques comme Houellebecq et Bernard-Henri Lévy sont aussi soumis à cette règle du jeu qui est venue bouleverser le champ littéraire contemporain. Plus que jamais l'écrivain dépasse son œuvre, il ne peut s'isoler de la société du spectacle dans laquelle il vit et qui le fait vivre: la tour d'ivoire serait-elle devenue impossible? Donnerait-on aujourd'hui raison à Sainte-Beuve ?

Nonobstant, Bernard-Henri Lévy est convaincu – et nous partageons son intuition – que l'apparente victoire de la « meute » n'est pas éternelle et que Michel Houellebecq sera reconnu, dans l'avenir, pour sa juste valeur littéraire et non pas pour sa projection médiatique remplie de faits divers que le futur ne retiendra pas. La preuve en est déjà de la réception de celui-ci à l'étranger, comme le démontre un petit reportage et une interview menée auprès de Jérôme Béglé, chef du service culturel de *Paris Match*. De fait, Houellebecq, tout comme Bernard-Henri Lévy, est traduit dans une quarantaine de pays. Il fait partie des écrivains français les plus lus à l'étranger, couvert d'éloges dans la presse internationale. Qui plus est, il continue à faire l'objet de beaucoup de thèses aux Etats-Unis, en Amérique latine ou en Europe centrale. Un intérêt que Jérôme Béglé explique par le fait que pour ces pays, Michel Houellebecq est une espèce de modèle car ils estiment qu'il a eu une intuition de la façon dont pouvait tourner le monde [*sic*]. Pourtant, un décalage subsiste entre la réception française et celle hors-frontières. La raison pour Béglé est simple: Houellebecq représente tout ce que les Français détestent; d'où agacement de ses semblables. À l'étranger, par contre, on s'intéresse beaucoup plus à ce qu'il écrit qu'à ce qu'il dit dans les médias, dont certains tirages visent surtout le public français.

Sur le plateau de la même émission, trois journalistes viennent témoigner de cet accueil à l'étranger: Angélique Chrisafis de *The Guardian*, Stéfano Montefiori de *Il Corriere della serra* et Nils Minkmar du *Frankfurter Allgemeine*. Selon la première, la littérature française contemporaine, c'est Michel Houellebecq, point. [*sic*]. De plus, les

⁶³² Rappelons, à titre anecdotique, que dans le langage télévisuel, la « mire » est, selon la définition du *Nouveau Petit Robert*, l'« image conventionnelle fixe présentée sur un écran de téléviseur en vue d'apprécier ses performances, la qualité d'une transmission » (Rey-Debove et Rey (dir), 1995: 1414).

⁶³³ Ou serait-en la conséquence ?

Anglais aiment les regards acides portés sur le monde, tout comme les bagarres littéraires. En Italie, la renommée de Houellebecq est plus tempérée. Mais, selon les mots de Stephano Montefiori, il est vrai qu’il a suscité un intérêt énorme, en conséquence directe de sa qualité littéraire et pas du tout de sa renommée médiatique et des manœuvres de marketing qui tournent autour de l’auteur, mais qui, en Italie, ont très peu d’échos. Enfin, en Allemagne, le succès de Houellebecq s’explique, selon la perspective de Nils Minkmar, par le fait que les Allemands ont besoin d’écrivains radicalement contemporains; par ailleurs, dit-il, ils n’ont pas, chez eux, d’écrivains de la génération de Houellebecq (à savoir, la quarantaine)⁶³⁴. C’est pourquoi le romancier a été importé de suite; « c’est un Dieu » [sic] – conclut le journaliste allemand. Après ces trois témoignages plus qu’élogieux (certains pourront y voir une opération de promotion marketing bien agencée), Houellebecq savoure et avoue dans une sincérité d’enfant: « bien-sûr que ça fait plaisir, bien-sûr que ça fait du bien que de se savoir si bien accueilli à l’étranger. » [sic].

Nous avons vu les points communs partagés par Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy. Ce qui sépare pourtant les deux écrivains invités de l’émission, c’est surtout la question de l’engagement. Bernard-Henri Lévy est taxé de « touriste du désastre »⁶³⁵, tandis que Houellebecq est vu comme le « touriste sexuel ». A ce sujet, Michel Houellebecq commente sur le plateau être à l’opposé de Bernard-Henri Lévy, car il ne se sent pas concerné, comme le philosophe, par plusieurs questions mondiales, telles que le conflit qui minait, à l’époque, la Russie et les Tchétchènes. Ce qui le ramène à lamenter cette position qu’il eut déjà à l’école, lorsqu’il assistait à un groupe qui harcelait un innocent: sans être un des bourreaux, il n’a jamais pris la défense de la victime.

Par contre, les deux écrivains rappellent que ce qui les rapproche est aussi la lecture de livres qui ont les ont marqués. Houellebecq fait référence à Pascal, dont les pensées sur la mort l’ont confronté à la future disparition inévitable de ses grands-parents. Ce fut pour lui une lecture qui lui causa un « choc incroyable » [sic], de part la violence de l’émotion et de « prise de conscience de toute la douleur du monde. » [sic].

Avec ces exemples, nous avons pu transmettre une idée générale des présences télévisées de Michel Houellebecq, au cours desquelles il maintient, encore aujourd’hui, une

⁶³⁴ Il omet l’importance d’écrivains comme Peter Handke, Thomas Bernhard ou les prix Nobel de littérature Günther Grass ou Herta Müller

⁶³⁵ Expression utilisée par Bernard-Henri Lévy pour caractériser sa forme d’engagement (Cf. Houellebecq et Lévy, 2008: 79).

posture qui lui est propre. L'auteur de *Les particules élémentaires* est aussi une figure présente dans des émissions radiophoniques, que ce soit comme invité ou comme sujet de conversation. Nous n'en retiendrons ici que quelques-unes, celles qui, à nos yeux, ont soulevé plusieurs questions polémiques, reliées, de près ou de loin, à la surmédiation de l'auteur.

Le 4 septembre 2005, l'émission *Le Masque et la Plume* sur France Inter⁶³⁶ est dédiée au roman *La Possibilité d'une île*, publié quelques jours auparavant. C'est une première dans l'émission: toute l'équipe (dont Jérôme Garcin et Arnaud Viviant) est en faveur du livre. Par ailleurs, les commentateurs ne s'en remettent qu'à partager leur opinion uniquement sur le livre, en mettant de côté le médiatisme polémique de l'auteur et les stratégies de marketing qui l'accompagnent, durement critiqués jusqu'alors dans les autres médias. En tant qu'animateur principal de l'émission, c'est Jérôme Garcin qui fait la présentation de ce roman, rehaussant tout de même son grand succès de vente : il « a presque enfoncé Harry Potter » [*sic*], souligne-t-il. Puis, le reste de l'équipe se prononce, tour à tour, sur le roman.

Jean-Louis Ezine, du *Nouvel Observateur*, critique invité de l'émission, affirme que Michel Houellebecq est un « professeur de la déception » [*sic*], de par les idées noires et le ton de l'histoire. Le lecteur ressent d'ailleurs que Michel Houellebecq connaît très bien Schopenhauer. Pourtant, son livre, « ça se lit, ça s'enchaîne » [*sic*]. Ce qui nous fait penser, quant à nous, à la fluidité des discours médiatiques. En outre, tous reconnaissent l'humour présent dans plusieurs passages du roman.

Pour Arnaud Viviant, autre commentateur de l'émission et journaliste de *Les Inrockuptibles*, *La Possibilité d'une île* est le meilleur roman de Michel Houellebecq. Le critique souligne le choix des épi/paratextes. Il parle de la couverture: c'est un « livre moderne dans sa forme et sa présentation » [*sic*]; Michel Houellebecq a même choisi un excellent titre, tout comme l'est le poème final de Daniel25, 17 (Houellebecq, 2005: 433). Et la quatrième de couverture est frappante : « Qui parmi vous mérite la vie éternelle ». Il

⁶³⁶ http://fr.video.search.yahoo.com/video/play?ei=UTF-8&fr=yfp-t-703&p=houellebecq&vid=0001316962882&dt=1215380808&l=800&turl=http%3A%2F%2Fyts.video.search.yahoo.com%2Fimage%2F12E478421&rurl=http%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fswf%2F61aqz&tit=Michel++Houellebecq++jug%C3%A9+par++le+Masque++et+la++Plume&sigr=1158mgei0&newfp=1&surl=http%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fvideo%2F61aqz_michel-houellebecq-juge-par-le-masq_news&sig=12g8sp7ki, page web visitée le 25/03/2009.

s'agirait d'ailleurs, comme le soutient Arnaud Viviant, d'un clin d'œil du romancier aux religions, d'une réplique à son procès judiciaire de 2001/2002. D'ailleurs, le choix délibéré d'écrire en haut de chaque page, « Daniell, 19 » ; « Daniell, 24 », etc., fait penser à la nomenclature de la Bible et des Évangiles. Daniell, double de Houellebecq, est bel et bien un prophète. En effet, comme l'affirment, en dernier lieu, les commentateurs de l'émission, ce roman n'est pas de la science-fiction: Michel Houellebecq parle, non pas du possible, mais bien du probable !

Quelques jours après cette émission radio, Michel Houellebecq est de nouveau le thème de *Charivari*⁶³⁷, diffusée sur France Inter, le 12 septembre 2005, et animée par Frédéric Bonnaud. Un débat s'établit entre Maurice G. Dantec (qui participe à cette émission pour parler de son dernier roman) et Denis Demonpion, invité à propos du lancement de sa biographie non autorisée sur Michel Houellebecq. Questionné sur les raisons qui l'ont poussé à écrire cette biographie, Denis Demonpion avoue avoir été intrigué par le personnage et le décalage entre l'image que le romancier donnait de lui-même (un type « brisé », « avachi » [*sic*]) et son regard plutôt fulgurant, supérieur, méprisant sur le monde. Le journaliste postule que l'attitude de Houellebecq est celle de l'infantile qu'il a toujours été et qu'il a inventé un autre personnage, créant chez les médias une autre biographie. Par ailleurs, l'écrivain aurait très tôt choisi la starisation, travaillant son image en vue de cette projection.

On est en droit de se demander, comme le fit l'animateur de l'émission, pour quelles raisons Demonpion a refusé la proposition de Houellebecq de co-écrire cette biographie en ajoutant des notes en bas de page... Au cours de l'émission de Bonnaud, Maurice G.Dantec prend, dès lors, la défense de Michel Houellebecq et revendique: en quoi cela concerne-t-il le public que de savoir l'histoire privée d'un écrivain ? Dantec répond ainsi au commentaire de Demonpion qui se dit stupéfié, avant d'écrire la biographie de Houellebecq, de ce qu'aucun journaliste ne lui posait de questions plus intimes !

Parallèlement, l'émission présenta aux auditeurs de petits extraits (1min) d'interviews de Michel Houellebecq, dont celui-ci, à propos de l'informatique : « Ça va

⁶³⁷ http://www.dailymotion.com/prince_de_conde/video/x4q2ow_houellebecq-debat-dantec-demonpion_politics,
page web visitée le 25/03/2009.

très vite, il se passe beaucoup de choses, mais tout ça est très ennuyeux » [*sic*]. D’aucuns décalqueraient cette description sur la narration des récits houellebecquiens. La vitesse de son écriture rappelle la vélocité employée par les médias qui cherchent à diffuser des informations succinctes mais complètes, avec le maximum de rapidité. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

Enfin, lors du dit débat entre Demonpion et Dantec, le médiateur Frédéric Bonnaud pose une question très pertinente, laquelle vient à l’encontre de notre investigation : « Est-ce que quelqu’un qui joue le jeu des médias, qui même en fait des tonnes, comme Houellebecq, est forcément un mauvais écrivain ? ». Tous sont d’avis que non. Reste à le prouver, diront certains.

C’est une opinion que pourrait partager Claire Cros, comme le démontre son jugement sur Michel Houellebecq, développé dans son essai / « pamphlet d’anticipation », *Ci-Gît Paris ou l’impossibilité d’un monde* (Cros, 2005)⁶³⁸, ou lors d’une émission de *Républiques*, intitulée « Houellebecq à tête reposée », diffusée le 31 décembre 2005, sur France Culture⁶³⁹. Le présentateur Alain Finkielkraut, proche de Michel Houellebecq, et auteur tout aussi polémique pour ses positions «réactionnaires»⁶⁴⁰, l’avait alors invitée, ainsi que Marin de Viry, afin d’écouter leur opinion sur *La Possibilité d’une île*.

Marin de Viry, critique littéraire, se complaît dans la lecture de ce roman « admirablement construit » [*sic*], qui est dans la lignée de l’écriture houellebecquienne. En effet, l’auteur y parle de la souffrance spécifiquement moderne, cherchant des réponses pour la vaincre, que ce soit au niveau politique, sociétal ou, dans le cas spécifique du roman en cause, dans la technique de l’avenir.

A l’inverse, comme nous le prévoyions, l’écrivaine Claire Cros affirme n’avoir aimé aucun livre de Houellebecq dont elle ne reconnaît d’ailleurs pas le statut d’auteur – voulant sans doute dire statut d’écrivain – ni la légitimité des critiques littéraires dont il fait l’objet. Elle ne soussigne aucunement la vision du monde du romancier, réfutant l’idée,

⁶³⁸ Comme le présente la maison d’édition, *Ci-gît Paris* prétend démontrer « l’aberration du phénomène Houellebecq » et la « dangerosité réelle et politique d’imposer à la Société et au Public l’analyse d’un seul regard, faux, sélectif et dégradant. » (cf. <http://www.michalon.fr/Ci-Git-Paris-ou-l-impossibilite-d.html>, page web visitée le 25/03/2009).

⁶³⁹ http://www.dailymotion.com/video/x6room_michel-houellebecq-par-finkielkraut_news, page web visitée le 25/03/2009.

⁶⁴⁰ Lindenberg (2002) considère Michel Houellebecq et Alain Finkielkraut comme de «nouveaux réactionnaires» ; par ailleurs, Houellebecq fait souvent l’éloge de Finkielkraut...

proclamée par la critique, selon laquelle la fiction houellebecquienne serait la représentation du réel⁶⁴¹. Aux yeux de Claire Cros, Michel Houellebecq est un homme décalé du réel, du monde du travail. Ce qu’elle justifie par le fait que si, par exemple, à l’époque d’ *Extension du monde de la lutte*, le romancier travaillait – d’où le contenu de son livre –, à l’inverse, lorsqu’il écrit *La possibilité d’une île*, il n’a plus la nécessité d’avoir un emploi. Ce n’est donc pas un hasard si le personnage Daniel est comédien de profession, issu du monde du spectacle dont fait dorénavant partie Michel Houellebecq. Subséquemment, Claire Cros lui reproche son manque de responsabilité qu’elle revendique chez un écrivain. Pour elle, Houellebecq est un « individu personnel qui s’adresse d’abord à ses propres méandres » [sic]. Une opinion fortement réfutée par Finkielkraut. Selon lui, il existe une « volonté d’impersonnalité » [sic] dans les romans de Michel Houellebecq qui ne raconte pas simplement une histoire; au contraire, il « présente un miroir de la société » qui reflète la façon dont ses contemporains ont de « se rapporter à l’être » [sic].

Au cours de ce débat radiophonique, Claire Cros avance une observation très juste, de notre point de vue: Michel Houellebecq est quelqu’un qui s’exprime peu et qui, finalement, a beaucoup laissé parler les autres ! Le tintamarre médiatique qui l’entoure fait que l’on discute plus des critiques forgées sur lui (l’interprétation de l’œuvre et du personnage) que du véritable contenu de ses romans. C’est, dit Claire Cros fort à propos, « un écrivain qui a été remplacé par une industrie médiatique » [sic]. Par conséquent, Michel Houellebecq personnifie sa prévision de ce que sera le romancier du XXI^{ème} siècle : un auteur « qui sera lourd des autres » et non plus « léger de lui-même » [sic]. Par ailleurs, à ceux qui comme Alain Finkielkraut s’appuient sur le succès de portée internationale dont jouit Michel Houellebecq, Claire Cros contre-attaque et rétorque: « le succès littéraire n’est pas mesurable; la vente oui. » [sic].

Quelques années plus tard, au sein de la promotion d’ *Ennemis publics*, Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy sont les invités de Nicolas Demorand pour son émission matinale « Le7/10 », diffusée sur France Inter, le 10 octobre 2008⁶⁴². Nous avons retenu cette émission surtout parce qu’elle a la particularité d’intégrer une tribune

⁶⁴¹ Idée partagée par Eric Naulleau : « l’idolâtrie envers [Michel Houellebecq] (...) se nourrit d’un sophisme qui voudrait que puisque les livres de Houellebecq se font miroir du monde contemporain, le monde contemporain se doit en retour de ressembler aux livres de Houellebecq. » (Naulleau, 2005: 77).

⁶⁴² http://www.dailymotion.com/video/x70uqy_m-houellebecq-et-b-h-levy_news, page web visitée le 25/03/2009.

téléphonique: elle laisse l'auditoire poser des questions aux invités, en direct, par téléphone ou par internet. Dans l'enregistrement audiovisuel de cette émission, nous retrouvons Houellebecq dans sa même posture, tournant, à son habitude, de manière infantile, ses cheveux entre ses doigts, lui laissant un air ébouriffé. Il répond aux questions qui lui sont posées, même si son assurance et la justesse de ses réponses n'égalent pas celles de son collègue Bernard-Henri Lévy.

C'est de ce philosophe que vient une remarque sur le monde de la critique d'aujourd'hui. Il rappelle qu'un passage de leur livre, *Ennemis publics*, plaide justement pour le retour à une *vraie* critique qui destitue cette « chasse à l'homme » ou « attaque *ad hominem* »⁶⁴³ vécues actuellement. Selon lui, la critique a une grande noblesse qu'elle est en train de perdre en se perdant⁶⁴⁴, préférant *fouiner* dans les petits secrets de la vie privée des auteurs. De même, au cours de la même émission, Michel Houellebecq s'indigne contre l'esprit de polémique actuel: « J'ai l'impression que les gens veulent de la polémique à tout prix, que ça saigne ! » [*sic*]. Surprenant, venant d'un auteur dont le ton des livres et des interventions médiatiques frise le scandaleux... Nonobstant, lassé de cet esprit contemporain, Houellebecq évoque le bonheur que fut de faire l'éloge d'Aragon dans un passage de *Ennemis publics*, un exercice d'admiration auquel il aime se livrer et qui lui manque, avoue-t-il⁶⁴⁵. De notre point de vue, ce manque ne peut être provoqué que par les carcans de sa réputation littéraire et de sa renommée médiatique, lesquelles ont façonné un horizon d'attente⁶⁴⁶ chez ses lecteurs, que Houellebecq n'est peut-être plus en mesure de contrecarrer s'il veut continuer à avoir du succès. Se serait-il laissé piéger à son propre jeu ?

L'auteur d'*Extension du monde de la lutte* ne s'adonne pas uniquement aux supports médiatiques traditionnels que sont la presse, la télévision ou la radio. Sur internet,

⁶⁴³ Ces deux expressions sont employées par Bernard-Henri Lévy, lors de l'émission radiophonique de Demorand.

⁶⁴⁴ Nous reprenons la redondance de Bernard-Henri Lévy.

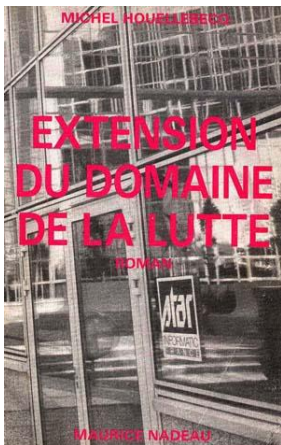
⁶⁴⁵ Sans être une nouveauté pour personne, Houellebecq ajoute aussi qu'il est beaucoup plus difficile de rendre hommage à quelqu'un que l'on admire plutôt que de *descendre* celui que l'on n'admire pas. [*sic*].

⁶⁴⁶ A propos de cet horizon d'attente du lectorat, il est vrai aussi que le lecteur, aux prises d'une société médiatique, peut être un mouleur du texte d'un écrivain. Nous retranscrivons, à cet égard, cette observation de Murielle Lucie Clément: « chaque discours est beaucoup plus profondément défini par la situation communicationnelle, du fait qu'il est dirigé vers un auditeur ou lecteur actif. Pour ainsi dire, le discours ressent la résistance ou l'approbation de l'auditeur ou du lecteur et cet 'horizon d'attente' pénètre, avant que la réponse soit donnée, l'exposé. L'énoncé s'oriente déjà vers l'horizon conceptuel de l'auditeur ou lecteur. Le texte est déjà, en quelque sorte, effleuré par l'auditeur ou lecteur. » (Clément, 2007: 148).

il existe plusieurs documents audiovisuels centrés sur la figure de Michel Houellebecq qui en est souvent le protagoniste. Le 23 août 2010, par exemple, le moteur de recherche *google.fr* répertoriait environ 653 000 entrées au nom de Houellebecq (à titre de comparaison, le mot « Le Clézio » affichait 698 000 résultats, « Sollers » 455 000 et « Amélie Nothomb » 402 000). Nous nous sommes arrêtée sur ceux qui affichaient le plus de visualisations, marque de popularité dans l’univers du web.

A l’époque de la publication de *La possibilité d’une île*, dans une longue interview, publiée sur Mediapart et menée par Sylvain Bourmeau⁶⁴⁷, dans la résidence de Michel Houellebecq, près d’Almería, en Espagne, l’écrivain se laisse aller dans une sorte de monologue autour de son œuvre. Lorsqu’il est question de son roman *Extension du monde de la lutte*⁶⁴⁸, Houellebecq avoue avoir été inspiré par le roman *Un homme qui dort* de Georges Perec, mais aussi avoir rencontré beaucoup de difficultés pour publier son premier opus. En effet, il essuya beaucoup de refus et même Maurice Nadeau prit longtemps à se décider. D’ailleurs, Houellebecq nous raconte que ce fut son épouse qui fut obligée d’appeler cet éditeur pour le pressioneer.

Houellebecq reconnaît le succès de son premier roman, qu’il entend comme le « succès d’un livre culte » [*sic*]. Cependant, pour lui, plusieurs personnages secondaires ne furent pas assez développés, ce qu’il explique par le fait qu’il a voulu se centrer sur la vision du personnage principal, le narrateur. Pourtant, il l’avoue, ce dernier n’a pas d’intérêt, au bout du compte. Par conséquent, il regrette d’avoir tué *Tisserand*, personnage beaucoup plus intéressant d’*Extension du monde de la lutte*.



Extension du domaine de la lutte, 1994, Maurice Nadeau ed.

Un livre dont il supervisonna lui-même la couverture terne et triste, ce dont il est fier: le titre en rouge se détache du fond grisâtre d’une image taciturne qui laisse deviner une construction en béton d’une ville, réfléchi par les vitres d’une firme identifiable à son logotype, la Star Informatique. Une illustration statique, où le temps semble s’être arrêté. Une couverture fidèle au paysage urbain et à l’existence morne et vide, en suspens, de l’individu moyen, qui se dégagent du

⁶⁴⁷ Interview offerte en DVD avec le hors-série n°22 des *Inrockuptibles* (Bourmeau et Hecquet, 2005).

⁶⁴⁸ Bourmeau et Hecquet, 2005.

roman. Une jaquette dont l'illustration est en accord avec le visuel que Michel Houellebecq désirait pour l'adaptation de ce roman au cinéma. Interviewé par Jean-Yves Jouannais pour le numéro 199 (février 1995) d'*Art Press*, Houellebecq exprimait son désir : « le décor du film serait surtout composé de verre, d'acier, de surfaces réfléchissantes. Des bureaux paysagers, des écrans; un univers de ville nouvelle, traversé par une circulation efficace et réussie. » (Houellebecq, 2009: 62)⁶⁴⁹.

Puisqu'il est question ici de la couverture du premier roman de Houellebecq, ouvrons une parenthèse afin d'examiner les couvertures de ses autres romans. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre d'un écrivain aussi médiatisé, à part deux versions *poches*⁶⁵⁰ (*Les Particules élémentaires* et *Plateforme*), les coffrets de trois romans *Michel Houellebecq* ou la correspondance *Ennemis publics*, les couvertures des œuvres de Houellebecq, tous genres confondus, n'affichent pas l'image de l'auteur, mais plutôt des paysages lunaires, désolés ou des formes et sombres humaines floues ou anonymes⁶⁵¹. Par contre, quant il est question des pochettes de ses disques, c'est l'inverse: le visage de Michel Houellebecq est utilisé à dessein.



Auto-portrait publié dans son blog

De même, le site officiel de l'auteur est parsemé de photographies de l'écrivain et



Auto-portrait publié dans son blog

Houellebecq lui-même publie, dans son blog, des instantanés monochromes pris par lui-même, dans des poses soigneusement choisies: un air toujours taciturne, torse nu, très

⁶⁴⁹ Notons aussi l'importance, dans la couverture du livre, de la grande surface vitrée, métaphore de l'absence de frontières entre «le dehors» et «le dedans», vie publique et vie privée. Tout comme l'importance des mots prononcés par Houellebecq lui-même : «réfléchissantes», «écrans», «traversé», «circulation». N'est-elle pas allégorique, cette couverture ? Nous tenons à remercier Mme Maria Hermínia Laurel d'avoir attiré notre attention sur ce point.

⁶⁵⁰ Rappelons ici que toutes les œuvres de Michel Houellebecq sont republiées en collection de *poches*, avec tout ce que cela implique, comme nous l'avons démontré dans la première partie de notre thèse, dans le chapitre sur le monde de l'édition.

⁶⁵¹ Les couvertures des romans houellebecquiens (et des deux autres auteurs de notre corpus, d'ailleurs), ne sont pas sans nous rappeler l'«habillage» utilisé par l'industrie audio-visuelle, c'est-à-dire l'ensemble des éléments sonores (thème musical) et visuels (pour la télévision) qui identifient une chaîne de télévision ou une station de radio. En effet, les couvertures de nos trois romanciers servent aussi d'identification de leur univers romanesque.

amaigri, l’allure d’un mourant, d’un dépressif. Une posture fidèle à ses personnages fictionnels. Tout comme les plans et la photographie choisis dans plusieurs documentaires sur cet écrivain⁶⁵² qui rappellent souvent les scénarios de ses romans ou la conception de la vie et de l’existence humaine qui se dégage de ses poèmes. D’ailleurs, dans la plupart des photographies de Michel Houellebecq qui circulent dans les médias, celui-ci a toujours un air taciturne, à l’exception de la photo à la sortie de son second mariage, une des rares occasions où il a l’air heureux.

Une autre question est celle des bandes qui entourent ses romans⁶⁵³, lesquelles agissent comme les bannières publicitaires qui fleurissent dans les médias. D’où la convoitise de la bande rouge du Goncourt ou celle de l’Académie française. De même, les jaquettes sont racoleuses, surtout dans les éditions de *poche*, où les procédés d’accroche sont généralisés, comme la référence constante de l’attribution d’un prix littéraire ou l’exploitation tendancieuse de l’imagerie. C’est ainsi que plusieurs couvertures de livres dont l’histoire fut adaptée au cinéma sont dorénavant ornées de l’affiche du film. L’objet livre lui-même est revu à la lumière de l’actualité médiatique.

Mais, revenons à la place de Michel Houellebecq dans les médias. Dans la même interview supra citée, menée par Sylvain Bourmeau, le romancier est invité à parler de sa « méthode » *Rester vivant*⁶⁵⁴. Elle débute avec un premier paragraphe (« Le monde est une souffrance déployée » (Houellebecq, 1997 : 1)) qui est, en fait, une paraphrase de Schopenhauer. Cela n’empêche pas que les questions du journaliste Sylvain Bourmeau se penchent plutôt sur tout ce qui fut en marge du livre et non sur son contenu. On apprend ainsi que cet essai fut écrit très vite (à peine une semaine, alors que Houellebecq était au chômage) et rapidement publié de suite: une exception dans sa création littéraire. En dépit d’être, pour son auteur, un livre « très négatif » [*sic*], adressé au monde entier – contrairement à *Lovecraft* qui visait les admirateurs de l’écrivain américain –, il eut une bonne réception de la part de la critique et de la presse non spécialisée. Subséquemment,

⁶⁵² En guise d’exemple, voir le documentaire « Michel Houellebecq » accessible sur http://fr.video.search.yahoo.com/video/play?n=21&b=22&ei=utf-8&fr=yfp-t-703&fr2=tab-web&tnr=21&p=houellebecq&vid=0001906394954&dt=1182408175&l=933&turl=http%3A%2F%2Fyts.video.search.yahoo.com%2Fimage%2F36067d4a1&rurl=http%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fswf%2F%2F2Fx2bxbq&tit=Michel++Houellebecq&sigr=1155av46f&newfp=1&surl=http%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fvideo%2F%2F2Fx2bxbq_michel-houellebecq_creation&sigs=1234lddb, page web visitée le 25/03/2009.

⁶⁵³ On retrouve la même question chez les deux autres auteurs de notre corpus.

⁶⁵⁴ Bourmeau et Hecquet, 2005.

Rester vivant fut décisif pour Houellebecq dans sa montée sociale, le faisant être accepté, pour la première fois, comme un auteur, un écrivain. Ce qui contribua à sa décision de faire de l'écriture son activité principale et professionnelle. Il avoue, pourtant, que ce n'est pas son meilleur livre – il regrette de ne pas avoir parlé, par exemple, des conditions matérielles et physiques préalables à l'écriture –, mais bien le plus élémentaire.

Houellebecq est ensuite amené à s'exprimer sur *Les Particules élémentaires*⁶⁵⁵. Ce roman, il l'avoue, lui a tout apporté, surtout son indépendance financière qui l'a fait se sentir libre de son temps, de l'organisation de sa journée. Mais l'est-il vraiment, avec la pression des médias, pourrions-nous lui demander... Même si ce roman est anti-soixante-huitard, l'auteur affirme que tel n'était pas son objectif. Celui-ci était plutôt une réflexion sur le développement de la consommation après la II Guerre Mondiale, comme l'illustre ce passage de *Les particules élémentaires*:

Les années de l'immédiate après-guerre furent laborieuses et violentes (...). Cependant, au sein d'une frange huppée de la population apparaissaient déjà les premiers signes d'une consommation libidinale divertissante de masse, en provenance des États-Unis d'Amérique, qui devait s'étendre sur l'ensemble de la population au cours des décennies ultérieures. (Houellebecq, 1998 : 35)⁶⁵⁶.

De même, le 15 avril 2000, dans l'émission *Tout le monde en parle*, Michel Houellebecq réitère son idée, en expliquant que mai 68 est surtout, à ses yeux, le triomphe de l'industrie du divertissement [*sic*].

Il existe une vidéo plus vouée à l'influence de Lovecraft sur Michel Houellebecq⁶⁵⁷, entrecoupée d'images judicieuses d'un Houellebecq au regard perçant, fumant, retiré, parfois provocateur. Il y parle de l'inspiration qu'il reçut de Lovecraft, notamment en ce qui concerne la juxtaposition de types narratifs différents⁶⁵⁸ (ex : articles scientifiques, de presse, etc.)⁶⁵⁹. « Tout texte écrit peut servir de matériau littéraire » nous

⁶⁵⁵ Bourmeau et Hecquet, 2005.

⁶⁵⁶ Idée maintes fois reprise: ex : « Dans le même temps, la consommation libidinale de masse d'origine nord-américaine (...) se répandait en Europe occidentale. » (Houellebecq, 1998 : 70).

⁶⁵⁷ Nous avons déjà fait référence à cet entretien (Bourmeau et Hecquet, 2005).

⁶⁵⁸ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre concernant les effets sur la création littéraire chez Houellebecq.

⁶⁵⁹ Dans son essai sur Lovecraft, Houellebecq écrivait déjà « La description des Grands Anciens dans *Les Montagnes hallucinées* (...) est restée classique. S'il y a un ton qu'on ne s'attendait pas à retrouver dans le récit fantastique, c'est bien celui du compte rendu de dissection. À part Lautréamont recopiant des pages d'une encyclopédie du comportement animal, on voit mal quel prédécesseur on pourrait trouver à Lovecraft.

explique Houellebecq, en guise de conclusion. Par ailleurs, tout comme le faisait l'écrivain américain, il écrit semi-éveillé, tôt le matin, en buvant du café⁶⁶⁰. Quand il atteint la pleine conscience, son art et son pouvoir créatifs n'existent plus.

Enfin, comme autre exemple de la présence de Michel Houellebecq sur le web, nous avons choisi de faire référence au vidéo-chat auquel l'écrivain a participé, avec Antonio Scurati – écrivain journaliste qui privilégie des thèmes de guerre ou de violence – à ses côtés, le 29 septembre 2005, sur le site italien *autorionline*⁶⁶¹. La pertinence de cette référence réside dans ce que Michel Houellebecq fut confronté, en direct, par des questions des internautes en provenance de plusieurs parties du globe, qui ont pu le voir et l'entendre en même temps. Une situation inédite, mais qui est le reflet de notre époque.

Entre autres thèmes de conversation, interrogé sur le fait qu'on le compare à Céline, Michel Houellebecq explique que si ce dernier écrit plutôt jazz (avec les improvisations), son style, par contre, est plutôt musique classique ou rock [*sic*] (Neil Young est pour lui « un compagnon »); ce n'est alors pas du tout la même écriture, conclut-il. Questionné sur ses perspectives sur son époque et sur l'avenir de l'humanité, Houellebecq rejette que l'on le taxe de visionnaire; il a plutôt des intuitions sur un futur imminent (comme les chats – ou tels les chiens de traîneau sibériens, avec lesquels Céline comparait les écrivains pour leur capacité de pressentir les orages et les tempêtes, comme le lui rappelle Antonio Scurati). Michel Houellebecq cite alors l'exemple de l'utilisation d'Internet par ses néo-humains de *La Possibilité d'une île*, devenu le seul moyen de communication et l'unique système de liaison entre eux. Il remarque, pertinemment, que l'entretien auquel il se livre avec son collègue italien passe, sur le moment, sur Internet.

Après l'examen de cet échantillon de prestations médiatiques de Michel Houellebecq sur divers supports, il s'avère important d'analyser l'opinion de ce romancier en ce qui concerne la relation ambiguë qui s'est nouée entre lui et les médias.

Et celui-ci n'avait certainement jamais entendu parler des *Chants de Maldoror*. Il semble bien en être arrivé de lui-même à cette découverte: l'utilisation du vocabulaire scientifique peut constituer un extraordinaire stimulant pour l'imagination poétique. Le contenu à la fois précis, fouillé dans les détails et riche en arrière-plans théoriques qui est celui des encyclopédies peut produire un effet délirant et extatique. » (Houellebecq, 1991: 82-83).

⁶⁶⁰ Un rituel adopté aussi par Amélie Nothomb qui écrit vers quatre heures du matin, éveillée par une tasse de thé bien fort, ou par Jacques Chessex, comme nous le verrons dans les chapitres dédiés à ces deux auteurs.

⁶⁶¹ <http://fr.video.search.yahoo.com/video/play?b=106&ei=UTF-8&rd=r1&fr2=tab-web&tnr=21&p=houellebecq&vid=000149466631&dt=1208409385&l=3861&turl=http%3A%2F%2Fyts.vi.deo.search.yahoo.com%2Fimage%2F2f2cd041&rurl=http%3A%2F%2Fwww.speakers->

De fait, Michel Houellebecq est un écrivain qui joue au chat et à la souris avec les médias. Il est déjà assez surprenant qu'au début des années 1990, il n'ait pas la télévision chez lui et que son contact avec la réalité ne s'effectue que par la « lecture des 'témoignages' de *Marie-Claire* », selon le témoignage de Dominique Noguez (Noguez, 2003 : 24). Mais Houellebecq peut tout aussi bien se complaire dans des plateaux télévisés, tel que le prouve, par exemple, sa prestation dans *Vivement dimanche*, comme il peut démontrer un agacement envers le journaliste qui l'interroge, comme ce fut l'occasion avec Fogiel dans son programme radiophonique sur Europe 1 (convié à rester encore un peu plus dans le studio, l'écrivain déclina sèchement l'invitation). Il affirme, d'ailleurs, en 1998, dans *Ciné Télé Revue*: « J'ai toujours su que j'étais un bon écrivain, et donc je n'ai pas besoin de la reconnaissance des médias. (...) J'ai compris depuis longtemps que le système médiatique accueille la nouveauté avec ferveur, mais se lasse vite. Une personne individuelle, par contre, se lasse moins rapidement. » (*apud* Demonpion, 2005 : 257). Dominique Noguez l'avertit pourtant: Michel Houellebecq « aime jouer avec les médias comme on joue avec le feu. Libre à lui. Il oublie que le feu brûle. » (Noguez, 2003:181).

Néanmoins, Michel Houellebecq a une opinion des médias fortement marquée et son jugement est parfois très clair, comme il en laisse des marques dans sa fiction – un point que nous reprendrons dans le prochain chapitre – ou tel qu'il le prouve plusieurs fois lors de ses interviews. En effet, il évalue sans ambiguïté certains organes de presse, comme il le fit lors de son entretien polémique avec Didier Sénécals : « *Le Guide du routard* (...) c'est une lecture exaspérante ! (...) *Le Figaro Magazine* est plus sympathique du fait de son honnêteté: il ne se cache pas d'être ce qu'il est. » (Sénécals, 2001a).

Cependant, Michel Houellebecq n'est pas un écrivain qui reste immuablement sur ses opinions; au contraire, il juge les organes médiatiques selon leur attitude envers sa personne et il change ainsi souvent d'idée. Après avoir fait l'éloge du *Figaro Magazine* selon les termes supra cités, il écrit plus tard à Bernard-Henri Lévy : « je n'achète pas ce torchon, je n'ai toujours pas digéré l'espèce d'enquête de police qu'ils avaient faite sur moi au moment de la sortie de *La Possibilité d'une île*. » (Houellebecq et Lévy, 2008: 68)⁶⁶².

corner.it%2Fmedia%2Fwm%2Fv56_houellebecq290905.wmx&tit=au+jour++le+jour&sigr=120bb1nr9&newfp=1&surl=http%3A%2F%2Fwww.weblog.ro%2Fsoirs&sig=10q002f9a, page web visitée le 25/03/2009.

⁶⁶² D'autres organes de presse ne sont pas épargnés: « Il m'est arrivé en voyage de ressentir un désir violent, irrésistible, de lire ne serait-ce que quelques lignes écrites en français; j'en suis même arrivé, sous l'emprise du manque, à parfois acheter *l'Express*. (...) (C'est quand même un journal incroyablement chiant.) » (Houellebecq et Lévy, 2008: 123).

Avant le procès de « l'affaire Houellebecq » de 2001, le romancier apparaissait un peu partout, de bon gré. Les instruments de diffusion médiatique agissaient comme un tremplin promotionnel de ses romans, mais aussi de sa propre personne: il devenait célèbre, il devenait mondain, il acquérait une renommée médiatique⁶⁶³, il trouvait « une place centrale dans la société du spectacle » avec ses « paillettes » (Frédéric Beigbeder, *apud* Demonpion, 2005: 218). Une notoriété octroyée par les médias, situation qu'il n'a jamais nié approuver. Bien au contraire, comme le témoigne son ami Dominique Noguez, « Michel se délecte tout de même des articles à sa gloire » (Noguez, 2003 : 60). Il en donne un exemple au milieu de tant: en quittant, un jour, la Maison des écrivains, Michel Houellebecq est apostrophé, sans excuses, par un journaliste; l'écrivain n'a pas l'air du tout d'être gêné⁶⁶⁴. Néanmoins, plus tard, dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, l'auteur exprime une autre opinion sur sa présence dans les médias⁶⁶⁵. Il écrit, par exemple,

je suppose qu'ils [i.e. des lecteurs] m'ont vu, à la télévision ou dans une manifestation publique; ou qu'ils ont parcouru l'une ou l'autre de mes interviews. Et qu'à chaque fois ils ont pu constater que souvent je m'ennuyais, jusqu'à parfois donner l'impression de lutter contre le sommeil; que je n'étais en tout cas ni très brillant ni très disert, qu'au total je jouais extrêmement mal mon rôle d'auteur. J'étais aussi mal fait que possible, en général, pour tenir un rôle public. (Houellebecq et Lévy, 2008 : 232)⁶⁶⁶

Cependant, cette renommée médiatique lui permettait aussi, il faut le rappeler, d'entrer en contact avec son public et de percevoir ses réactions. En outre, voulant faire bonne figure dans les émissions où il était invité à partager le plateau avec d'autres auteurs, il s'est vu obligé de se mettre à jour et de lire ses contemporains, ce qu'il faisait avec plaisir, afin de pouvoir tisser des commentaires sérieux.

L'année 2001, marquée par le procès intenté contre Houellebecq par des ligues islamiques, fut un véritable virage dans la relation nouée entre l'écrivain et les médias. Nous avons déjà vu comment « l'affaire Houellebecq » fut traitée par les médias et ses

⁶⁶³ Notons, tout de même, qu'à l'inverse d'un Philippe Sollers, par exemple, Michel Houellebecq n'a joui jusqu'ici que d'une *renommée* et non pas d'une *autorité* médiatique.

⁶⁶⁴ Cf. Noguez, 2003 : 168-169.

⁶⁶⁵ Cf. Houellebecq, 1998: 231-236.

⁶⁶⁶ Il ajoutera: « je le répète, c'est comique à dire mais pourtant vrai, j'ai toujours *détesté me mettre en avant...* » (Houellebecq et Lévy, 2008: 240).

conséquences. A la suite du dit procès judiciaire, Michel Houellebecq a disparu un certain temps de la place publique, se retirant en Espagne, fâché contre le pouvoir d'une presse française qui le tint sur la sellette, se sentant trahi par le « quatrième pouvoir », surtout lorsqu'il fut question de sa vie privée, comme il aime à le rappeler :

Il m'a été beaucoup plus facile de procéder de même [à savoir, rayer de son carnet d'adresse] avec les médias ayant publié sans mon assentiment des informations, vraies ou fausses, qui me paraissaient appartenir au domaine de ma vie privée. Cette simple opération a fait pas mal de ménage; le résultat obtenu a ses côtés burlesques. Ne demeurent ainsi fréquentables à mes yeux, dans les quotidiens français, que *L'Humanité* et *La Croix*. Parmi les hebdomadaires nous avons *Elle*, *Les Inrockuptibles*, *VSD* et *Paris Match*. Ça commence à augmenter chez les mensuels, je n'ai jamais eu de problèmes avec *Le Chasseur français* ni *Chiens 2000*... Bon je plaisante, mais la plupart des magazines féminins, comme je disais, ainsi que des mensuels masculins haut de gamme, se sont montrés d'une correction exemplaire. Depuis le début de ma carrière, à vrai dire, j'avais été frappé par le fait que les interviewers les plus intéressants ne se rencontraient pas forcément dans les publications qu'on aurait considérées, à priori, comme les plus respectables. (Houellebecq et Lévy, 2008: 238).

Il est vrai qu'il n'y a pas loin du Capitole à la Roche Tarpéienne. Dans sa correspondance échangée avec Bernard-Henri Lévy, il est souvent question de cette relation malsaine que Houellebecq alimente avec les médias français⁶⁶⁷. Surtout avec les « mauvais » médias, ceux qui se collent à la théorie biographique; c'est-à-dire la « meute », selon l'expression de Spinoza, laquelle ne cesse de l'attaquer, de le dénigrer sur la place publique avec, notamment, des informations de sa vie privée. Il n'est plus question, pour ces journalistes, de parler des romans de Houellebecq, mais de fabuler sur la figure de ce romancier et sur tout ce qu'il représente dans une société du spectacle. Houellebecq constate ainsi :

⁶⁶⁷ Dans un entretien paru dans le numéro 3000 de *Paris-Match*, en octobre 2006, Michel Houellebecq, faisant référence à la France, lamente le fait que « ce pays a un côté terriblement vindicatif. Je peux me consoler avec des tournées en Croatie ou en Argentine. » (cf. Houellebecq, 2009: 262). Il reconnaît, toutefois, que la France « attache une grande importance à sa littérature. (...) C'est le pays au monde où il est le plus facile pour un écrivain de passer à la télévision. » (*ibidem*). Mais, il répète, « quand on a trop de succès, cela passe pour indécent. Il y a une fièvre égalitariste, qui supporte mal la réussite. » (*ibidem*). Des propos qui rejoignent ceux de Jacques Chessex, lorsqu'il faisait référence à son pays natal, la Suisse romande. Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre dédié à cet auteur.

De palier en palier, la relation entre moi et la quasi-totalité des médias de ce pays en est bel et bien arrivée à la haine totale, au sens où l’on parle de ‘guerre totale’ (drôle de guerre au demeurant, où je suis désarmé ; il serait plus juste de parler de *guerre d’extermination totale dirigée contre moi*). (...) La séparation entre domaine public et vie privée, entre l’homme et l’œuvre ? Tout ça est devenu trop compliqué, on ne s’embarrasse plus de ces scrupules aujourd’hui. J’éprouve je crois quelque chose d’analogue à ce que pouvaient éprouver les condamnés au Moyen Âge quand ils étaient cloués au pilori. (Houellebecq et Lévy, 2008 : 201).

Il dénonce nommément ces détracteurs en écrivant à Bernard-Henri Lévy :

Parmi nos ennemis les plus constants et les plus féroces, il y a d’abord tous les sites (Bakchich.info en étant en effet un exemple) dont la démarche éditoriale se rapproche de celle du *Canard enchaîné* ou de *Voici* – je me refuse à faire, entre ces deux publications, de différence significative (la seule chose qu’on pourrait dire, c’est que du temps où Frédéric Beigbeder tenait la critique littéraire de *Voici*, elle était bien meilleure que celle du *Canard*). (...) Mais la palme du mensonge, tous médias confondus, revient au *Canard enchaîné*. (...) Parmi nos ennemis les plus constants et les plus féroces, il y a aussi tous ces sites (...) dont le modèle (...) pourrait être des publications comme *Le monde diplomatique* ou *Politis*. (Houellebecq et Lévy, 2008 : 227-228).

Comme on peut le voir, Michel Houellebecq se considère une victime d’un système auquel il a pourtant adhéré – voire même déclenché par ses provocations. Il suffit de penser à la relation entretenue avec la revue *Perpendiculaire* et à sa fin si abrupte. Il faut tout de même retenir le fait que, parfois, Houellebecq fut acheminé par les médias à sensation/scandale à jouer la provocation. Laquelle attire l’attention des lecteurs sur l’auteur et ses livres, mais qui fait vendre, aussi, le support médiatique qui véhicule ses propos... Rares sont les journaux, revues, émissions radio ou télévisées qui invitent Houellebecq sans attendre de lui une prestation tapageuse, explosive, qui fasse, tel est le mot, *exploser* les ventes ou l’audimat.

Dès lors, Michel Houellebecq se retourne surtout contre une presse qui, comme le résume Jean-François Patricola, « quand elle ne le sert pas, (...) est mauvaise » (Patricola, 2005: 50). Il joua l’ermite⁶⁶⁸ à la sortie de *Plateforme*. Impossible, toutefois, de maintenir cette distance très longtemps si l’on veut diffuser un autre roman. Subséquemment, Michel

⁶⁶⁸ Une tactique bien différente de celle qu’il adopta envers la revue *Perpendiculaire* à laquelle il adressa une réponse musclée dans *Le Monde* du 18/09/1998.

Houellebecq renoua les contacts avec les organes médiatiques qui l'aidèrent à faire la promotion de son livre suivant, *La Possibilité d'une île*.

De même, le romancier est conscient, par exemple, de ce que la presse française politise ses propos et ses positions idéologiques, mais il ne semble y attacher aucune importance. En effet, selon le témoignage de Dominique Noguez,

il (...) parle tranquillement des réactions de la presse de droite ou d'extrême droite à son propos, notant sans affect particulier que *Présent*, l'organe de Le Pen, est contre lui mais que *Rivarol* lui est favorable (...), de la même façon (...) il note que *L'Huma* le défend et que Cabu, à *Charlie hebdo*, le déteste. (Noguez, 2003 : 198)⁶⁶⁹.

Pourtant, aux élections présidentielles de 2002, Houellebecq a affiché ouvertement son appui à la candidature de Jean-Pierre Chevènement, politique de gauche. L'écrivain fit partie d'un comité de soutien présidé par Robert Redeker et qui compta aussi sur Pierre Poujade et Régis Debray, par exemple. Déjà, dans l'émission *Tout le monde en parle* du 15 avril 2000, Houellebecq avouait sa préférence pour Chevènement, de par son courage. Il est vrai que les médias interprètent les idéologies de l'auteur de *Les particules élémentaires* comme celles d'un progressiste ou d'un réactionnaire, d'un homme de gauche ou de droite. Néanmoins, tel n'est pas le but recherché par le romancier: il défend des positions sans se soucier de les choisir « politiquement » parlant. Dans son interview accordée à Didier Sénécals en 2001, Michel Houellebecq attaque:

c'est vrai, j'aime bien me foutre de la gueule de certains journaux... Au nom de quoi les journalistes de gauche peuvent-ils parler de politique, eux qui n'ont jamais rien produit ? Ils ne savent rien faire, ils sont incapables de fabriquer une table. Leurs positions politiques sont non seulement ridicules mais agaçantes. (*apud* Sénécals, 2001a).

D'où le reproche qu'on lui fait aussi – en plus d'être contradictoire dans les médias⁶⁷⁰ – de chercher la simple provocation afin d'attirer sur lui les lumières médiatiques. A ce propos, Dominique Noguez prend, comme toujours, la défense de Houellebecq :

⁶⁶⁹ Rappelons que *Rivarol* est un hebdomadaire français d'extrême-droite, *L'Humanité* est un quotidien d'extrême-gauche et que *Charlie Hebdo* est un hebdomadaire satirique de gauche.

⁶⁷⁰ Critique qu'il reste à prouver puisque, en effet, il est plus facile de trouver des propos répétés chez Michel Houellebecq que des démentis.

Ces positions sont *ses* positions (...). Les prendre pour de l'inconscience ou de la provocation, l'effet de l'ivresse ou du jeu, c'est le croire plus bête ou plus soucieux du jugement d'autrui qu'il n'est. En réalité, (...) c'est un homme qui est arrivé à un degré extraordinaire de liberté à l'égard de l'opinion d'autrui, dans ses déclarations orales comme dans ses écrits. C'est ce qui fait sa force. C'est ce qui le rend incontrôlable. C'est ce qu'on ne lui pardonne pas. (Noguez, 2003: 198-199).

Il est tout de même curieux d'entendre l'opinion de Michel Houellebecq sur les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Il est légitime d'attendre de cet écrivain surmédiatisé un attachement au numérique. Nous avons vu, au cours de ce chapitre et de celui qui l'antécède, que l'auteur de *La carte et le territoire* a créé son propre blog, qu'il participe à son site officiel, qu'il est présent sur les plateformes Facebook et Twitter, qu'il a mis en téléchargement certaines de ses chansons ou qu'il se prête avec une grande empathie à des interviews pour des sites qu'il affectionne particulièrement, comme *surlering.com*.

A l'inverse, dans une interview postée sur internet⁶⁷¹, Michel Houellebecq prouve une certaine répugnance envers la communication via le web. En effet, il rencontre beaucoup de difficultés techniques dans ce genre de correspondance: parfois l'accès à Internet ou à une imprimante lui cause problème, là où il se trouve dans le monde (il voyage beaucoup, il est vrai); son blog personnel, avoue-t-il, lui a demandé trop de temps et « c'est moins bien que d'écrire un roman » [*sic*], d'où l'abandon du projet. Voilà pourquoi il préfère l'utilisation du papier et du stylo. Venant d'un ancien informaticien, cela peut étonner certains. Néanmoins, il souligne qu'il utilise très souvent Internet pour des affaires professionnelles et pratiques (par exemple, pour la couverture d'un livre, acheter un billet d'avion). Mais, l'absence de contact réel avec l'autre personne, le manque de naturel, l'empêchent d'avoir des contacts amorcés par les messages privés de ses lecteurs, par exemple. Pourtant, il prévoit, à terme, un changement de la vision médiatique de la littérature, causé par Internet: ce réseau n'exerce pas autant de contraintes que le papier et il loue ainsi les critiques littéraires sur le web, qui sont, selon lui, meilleures que dans plusieurs journaux, parce que les auteurs sont plus libres. Il est vrai que, comme le remarque une étude du Crem, « dans la presse électronique, les magazines d'information

⁶⁷¹ <http://www.youtube.com/watch?v=UXkpiJfaAQ>, page web visitée le 25/03/2009.

disposent de plus de temps que les bulletins de nouvelles pour fouiller à fond des sujets qu'ils ont choisi de couvrir, ce qui leur permet, dans certains cas, de produire des émissions d'analyse de l'information. »⁶⁷². Le regard critique de Michel Houellebecq sur les nouvelles technologies l'a aussi poussé à écrire un texte pathétique « Prise de contrôle sur Numéris » (Houellebecq, 1997 : 29-37), où le narrateur explore le Minitel rose et illustre, ainsi, la solitude de l'homme-réseau.

Enfin, en ce qui concerne d'autres instances médiatiques comme le sont les prix littéraires, il est curieux d'observer les réactions de Michel Houellebecq face à ceux-ci. Il attache, par exemple, une grande importance au Prix Goncourt et à son rôle, comme il a pu l'expliquer, nous l'avons déjà mentionné, dans son interview menée par Sylvain Bourmeau, pour l'émission « Esprits Libres »⁶⁷³. Pourtant, Houellebecq fut l'éternel perdant du prix Goncourt, comme en 1998 ou en 2005, jusqu'au 8 novembre 2010. Lauréat cette année-là, il déclare qu'il s'agit d'une sensation bizarre, mais qu'il est profondément heureux de cette récompense, sans oublier de remercier François Nourissier, son plus ancien et fervent défenseur.

Dominique Noguez décrit d'ailleurs comment l'écrivain fut vraiment affecté en 1998⁶⁷⁴, se réfugiant dans l'alcool⁶⁷⁵. Sachant que son roman *Les Particules élémentaires* fut écarté des finalistes, il s'écrit d'ailleurs : «Ce sera un jour de deuil pour la littérature ! » (*apud* Noguez, 2003: 88). Il affirma aussi, lors d'un entretien avec Antoine de Gaudemar, paru le 19 novembre 1998, dans *Libération*⁶⁷⁶ : « [le livre de Paule Constant] est médiocre, pas antipathique mais raté. ». Quant aux jurés du Prix Goncourt, il les accuse d'être vendus: « mon éditeur [Flammarion] n'avait pas de ligne budgétaire pour acheter les jurés ! » (*ibidem*). Quand son roman *La Possibilité d'une île* fut devancé d'une seule voix par *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans, en 2005, malgré l'appui de Nourissier, Houellebecq, mauvais perdant, assena « Le système des prix est tellement opaque qu'il vaut mieux ne rien en attendre ».

⁶⁷² <http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/genres.pdf>, page consultée le 25/03/2009.

⁶⁷³ Cf. : http://www.dailymotion.com/video/xtbr2_houellebecq-esprits-libres_people, consultée le 30 juin 2010.

⁶⁷⁴ Rappelons que cette année-là, le prix Goncourt fut décerné à Paule Constant pour son roman *Confidence pour confiance*.

⁶⁷⁵ Cf. Noguez, 2003: 89-91.

⁶⁷⁶ C'est Thierry Ardisson qui le lui rappelle dans son émission *Tout le monde en parle* du 15 avril 2000. Houellebecq maintint.

D'un autre côté, il est visiblement ravi et satisfait lorsqu'il reçoit des décorations comme le Prix Novembre en 1998 ou en 2005, le prix Interallié. Quelques instants après avoir reçu ce prix, il déclare aux journalistes: « Je suis bien là, je suis plutôt content. C'est normal que j'aie eu un prix, d'une manière ou d'une autre, sinon il y aurait une espèce d'illogisme qui serait choquant »⁶⁷⁷. Non parce qu'il trouve son roman le meilleur, mais parce qu'il se considère comme la marque d'un tournant dans l'histoire littéraire : « je dois représenter quelque chose, une mutation quelconque » (*ibidem*).

Quant à son obtention du prix Goncourt en 2010⁶⁷⁸, elle ne fut pas exempte de polémiques. Beaucoup accusèrent l'auteur de programmer cette récompense et l'académie Goncourt de s'assujettir aux pressions de la critique étrangère, comme Pierre Assouline l'a fait dans un article de son blog intitulé « Goncourt : Houellebecq, comme prévu » (Assouline, 2010)⁶⁷⁹.

Par conséquent, Michel Houellebecq est un écrivain qui vise la reconnaissance, quoi qu'il en dise et qui a compris que, dans la société du spectacle dans laquelle il vit, passer par les lumières médiatiques est un parcours obligé, afin d'atteindre à une renommée, laquelle, si elle n'est pas littéraire pour tout le monde, est du moins sociale. Qu'en est-il, alors, de l'effet possible de ces lumières médiatiques sur les options d'écriture fictionnelle ? La médiatisation qui entoure l'écrivain Michel Houellebecq se réfléchit-elle dans sa création littéraire ?

1.6. Les effets de la médiatisation sur sa création littéraire

Bien plus important, pour une étude littéraire, que de savoir si les œuvres de Michel Houellebecq sont l'expression de sa personnalité, tâchons plutôt de voir à quel point la fiction houellebecquienne est élaborée en fonction de l'image controversée et médiatique de son auteur dans la sphère publique. Ce qui nous relie, encore une fois, à l'interrogation

⁶⁷⁷ <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/2960048001031/prix-interallie-houellebecq.fr.html>, page web visitée le 25/03/2009.

⁶⁷⁸ Lire, à ce propos, l'article « Comment Michel Houellebecq a mis 12 ans pour décrocher le Goncourt » de Daniel Garcia (Garcia, 2010).

⁶⁷⁹ Nous en avons transcrit quelques extraits illustratifs en appendice E.

pertinente de Jérôme Meizoz: «Quel lien peut-on dessiner entre les conditions de production de l'œuvre et celle-ci ? » (Meizoz, 2004: 132).

Est-ce que, chez Houellebecq, le «moi social » (sa vie publique), totalement lié aux médias, comme nous l'avons vu, diffère-t-il du « moi artistique » (ses livres)⁶⁸⁰ ? Existe-t-il une différence entre sa « personnalité intime », son intériorité, sa personne, et sa « personnalité mondaine », son extériorité, son personnage⁶⁸¹? Peut-on percevoir une opposition entre son moi personnel et son «moi social»⁶⁸²? Existe-t-il une pression sournoise de sa renommée médiatique sur son écriture ? Y voit-on une évolution dans ce sens ? Quels sont les effets de sa médiatisation sur ses options d'écriture ? Quelle est la place occupée par les médias dans sa fiction romanesque ? La médiatisation de l'auteur est-elle marquée dans son style ? Tant de questions auxquelles nous essaierons de trouver des réponses.

Le style, comme l'expliquait Wolfgang Kayser (Kayser, 1948) peut être compris de différentes manières : soit comme un phénomène de la personnalité artistique; soit comme un phénomène de l'époque, de l'âge, de la génération, de la nationalité, de la race, etc. Point commun entre ces diverses interprétations: il s'agit toujours de quelque chose d'individuel, de ce qui est particulier d'un auteur, d'une époque, d'un espace déterminés. Le style est aussi l'expression de l'intime.

Le concept d' « expression » est, lui-même, pertinent: on dit, par exemple, que la manière dont Untel porte son chapeau ou l'air qu'il lui donne sont des « expressions » de son moi. L'expression est la note personnelle qu'un moi imprime à un objet. Mais on dit aussi qu'Untel affichait sur son visage une « expression » de surprise, ou qu'une mélodie a une « expression » douloureuse. Dans ce sens, le mot « expression » désigne une relation inséparable, que l'on peut qualifier d'identité. Par conséquent, l'expression est la manifestation extérieure de ce qui, vu de l'intérieur, cherche à s'exprimer. Mais, au lieu de

⁶⁸⁰ Cf. Clément, 2003: 153.

⁶⁸¹ Nous reprenons les expressions de Sylvain Lavelle (Lavelle, 2000: 17).

⁶⁸² Car le jeu de la personnalité peut en arriver au simulacre. L'ajustement de la personnalité du personnage Michel Houellebecq peut aussi être une mise en accord entre les buts personnels du citoyen Michel Thomas (vente, notoriété, postérité, etc.) et les attentes de son public. C'est un droit de n'importe quel écrivain. Par ailleurs, il est légitime que l'auteur cherche à se distinguer des autres, si l'on pense, comme le psychologue William James, que « nous ne sommes pas seulement des animaux qui vivent en groupe et qui aiment à se trouver parmi leurs semblables: nous avons en outre la tendance à vouloir être remarqués, et remarqués à notre avantage. » (James, 1932: 45).

parler d'un style qui soit le reflet de l'individualité d'un auteur, il convient plutôt de parler du reflet de sa personnalité qui inclut aussi sa posture sociale.

Appréhender le style d'une œuvre signifie appréhender les forces qui donnent forme à ce monde poétique et appréhender sa structure uniforme et individuelle. Le style est aussi bien le choix des formes, mais aussi l'attitude et l'on ne peut séparer la forme et le contenu. Ce qui est caractéristique dans l'art littéraire et qui y crée, précisément, le style, est, d'un côté, l'intensité avec laquelle les mots sont « chargés » de contenu, et d'un autre côté, le fait que les mêmes catégories de perception dominant toute l'œuvre d'où se dégage une harmonie dans la structure uniforme. Il est vrai qu'étudier le style peut revenir à relever les traits typiques d'une écriture; il faut donc décrire et étudier les formes linguistiques: la sonorité, le rythme, le mot, les groupes de mots, la position des mots, la syntaxe, les formes au-delà de la phrase, et, finalement, la structure.

Néanmoins, notre objectif ici n'est pas d'élaborer un examen stylistique exhaustif de l'écriture houellebecquienne; il existe déjà des études sur ce point, notamment celle menée par Dominique Noguez dans son *Houellebecq, en fait* (Noguez, 2003). Nous nous proposons plutôt de trouver dans l'écriture de Michel Houellebecq la présence marquée ou dissimulée des médias⁶⁸³, mais aussi les effets possibles des « strasses et paillettes » de la renommée médiatique de l'auteur, que ce soit dans les formulations paratextuelles, le choix des contenus thématiques ou les options stylistiques.

Par un rapide survol, examinons, pour commencer, la présence éventuelle des effets de la médiatisation de Michel Houellebecq sur sa création littéraire. Tout d'abord, les thèmes houellebecquiens constituent des références explicites à des problèmes du monde contemporain, comme la haine, la solitude existentielle, la dénonciation de la misère affective de l'homme contemporain, tels ceux que nous pourrions lire dans un journal qui fait part de l'actualité. Ce n'est donc pas Houellebecq qui est antipathique, c'est l'époque [*sic*], comme le souligne Olivier Bardolle (Bardolle, 2004: 59).

Outre les thèmes houellebecquiens de controverse comme le tourisme sexuel, la pédophilie ou l'anti-islamisme, les romans de Houellebecq regorgent de références aux médias et à la culture populaire: « son écriture est publicitaire, composée de maximes et de slogans. » (Patricola, 2005: 222). Il critique fréquemment les médias dans ses romans,

⁶⁸³ A l'instar de ce qui se passe, par exemple, dans plusieurs romans de Philippe Djian, le plus paradigmatique étant *Doggy Bag*, en six «saisons» (Julliard, 2005-2008), qui s'inspire des séries télévisées.

comme *Elle*, *Le Nouvel Observateur*, *Madame Figaro* ou des programmes télévisés, dans *Plateforme*, notamment. Mieux encore, nous pouvons trouver des réflexions sur le médiatisme d'un écrivain et ses stratégies promotionnelles, comme est le cas de *Rester vivant* ou *La Possibilité d'une île*, avec le personnage Daniell, *alter ego* du Houellebecq médiatique.

Le style de cet auteur, fortement critiqué par Jean-François Patricola (Patricola, 2005: 237), par exemple, pourrait être relié au discours médiatique car les phrases courtes et objectives abondent. Tout comme pour les médias d'information, l'objectif est de révéler les problèmes de l'humanité, et ce d'une façon la plus neutre possible; voilà pourquoi d'aucuns accusent Houellebecq de provoquer par le choix de ses mots et de ses thèmes, alors qu'il n'est peut-être que le reflet de la société contemporaine. Car, en effet, Michel Houellebecq a pour ambition, comme le soutient Olivier Bardolle, d'« épingle l'animal humain, de voir ses travers, d'exhiber ses turpitudes, et de le faire sans chichis, sans fioritures, sans ménagement aucun. » (Bardolle, 2004 : 67).

De plus, «Houellebecq estime que les questions de style sont relativement secondaires par rapport au fond. » (Noguez, 2003: 100). Quant à la banalité des formulations houellebecquiennes, Pierre Jourde, lui, explique la platitude terne de cette écriture, en observant judicieusement que

La platitude de Houellebecq constitue son arme stylistique, et il sait en faire un usage efficace. (...) Une œuvre qui stigmatise l'illusion du désir d'originalité se doit de s'exprimer de manière terne. Houellebecq parle d'individus moyens, indifférenciés, dans un langage moyen. (Jourde, 2002: 233).

Michel Houellebecq recourt souvent à l'épiphraise, interrompant son récit par un retour brutal à la forme discursive semblable au langage journalistique. De plus, comme le remarque Dominique Noguez (Noguez, 2003), le métalangage est très important dans l'écriture houellebecquienne, comme l'italique, la ponctuation.

Tâchons alors d'approfondir ces questions par une lecture plus attentive des romans houellebecquiens. Dans un documentaire audiovisuel qui circule sur Internet, intitulé *Michel Houellebecq*⁶⁸⁴, l'écrivain français est poussé à se prononcer lui-même sur son

⁶⁸⁴ <http://fr.video.search.yahoo.com/video/play?n=21&b=22&ei=utf-8&fr=yfp-t-703&fr2=tab-web&tnr=21&p=houellebecq&vid=0001906394954&dt=1182408175&l=933&turl=http%3A%2F%2Fyts.vi.deo.search.yahoo.com%2Fimage%2F36067d4a1&rurl=http%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fswf%2>

style. Il avoue alors écrire sur la banalité, ce qui est, de son point de vue, plus difficile, mais plus intéressant. Il est clair que son choix d'écrire sur la moyenneté remonte à ses débuts d'écrivain⁶⁸⁵. Son recueil *Lanzarote* a pour exorde « Le monde est de taille moyenne », imprimé, judicieusement – ce n'est pas un hasard –, dans un style dactylographié qui ressemble aux caractères adoptés par la presse, donnant l'idée d'information indéniable et de nouveauté.

Michel Houellebecq se focalise sur une moyenneté qui touche aussi les scènes de sexe de ses romans: comme il l'explique à l'animateur Thierry Ardisson lors de son émission *Tout le monde en parle* du 15 avril 2000, il n'y a pas d'érotisme ou de pornographie dans ces moments, il n'y a pas de *performances surfaites*: il s'agit s'une sexualité moyenne, ordinaire. Il nous est tout de même difficile de croire Houellebecq: la vie sexuelle de ses personnages est-elle vraiment illustrative du monde réel ? N'est-elle pas, au contraire, transfigurée par les fantasmes propulsés par les médias ?

Tout de même, nous ne renions pas le fait que son objectif est de décrire la plate existence et la souffrance de l'humanité moyenne ou que son projet est de

montrer le monde tel qu'il est, hélas. (...) Le monde n'est-il que comme ça? Certainement pas. Le monde contemporain a aussi des aspects extraordinairement positifs (...). Mais en quoi peut-on reprocher à Houellebecq de se focaliser sur la face sombre de notre 'société du spectacle', sur son individualisme forcené, sa misère sexuelle, sa dégradation esthétique, et d'une manière générale sa déshumanisation? N'est-il finalement pas plus utile à la marche du monde de pointer ses avanies plutôt que de jouer en boucle 'la mélodie du bonheur'? (Bardolle, 2004 : 60)⁶⁸⁶.

Dans un style *plat*, comme l'a définitivement classé, étiqueté, la critique, Houellebecq offre une radiographie de la socioculture française (voire, occidentale) contemporaine, en

[Fx2bxbq&tit=Michel++Houellebecq&sig=1155av46f&newfp=1&surl=http%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fvideo%2F2Fx2bxbq_michel-houellebecq_creation&sig=1234lddb](http://www.dailymotion.com/video/2Fx2bxbq_michel-houellebecq_creation&sig=1234lddb), page web visitée le 25/03/2009.

⁶⁸⁵ Déjà, dans *Extension du domaine de la lutte*, cette moyenneté se signale même dans le choix de la description d'accessoires vestimentaires : élaborant le portrait d'un cadre, le narrateur laisse ce commentaire : « Sa cravate est d'une largeur moyenne » (Houellebecq, 1994: 94).

⁶⁸⁶ Olivier Bardolle précise plus loin: «D'ailleurs, à sa manière claire et brutale il [i.e. Houellebecq] l'explique très bien lui-même: 'Le roman traditionnel n'est plus la forme qui convient à l'effacement progressif des relations humaines, de l'indifférence et du néant contemporain.' Et Dominique Noguez nous le précise, Houellebecq appelle de ses vœux un roman nouveau utilisant, par exigence stylistique, une 'articulation plus plate, plus concise et plus morne' pour dire le nouvel ordre socio-affectif.» (Bardolle, 2004: 88). En effet, le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* écrit : « 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. » (Houellebecq, 1994: 48-49).

peignant des tableaux aux couleurs grisâtres, comme la couverture de son *Extension du monde de la lutte*. Tout comme le narrateur de ce roman annonce « la couleur [de l'art romanesque], qui sera pâle assurément, pâle et blême comme l'époque (...). Pâle et blême comme cette lueur [de l'] écran d'ordinateur. Pâle et blême comme le sont ces multitudes de dépressifs en manque d'amour. » (Bardolle, 2004: 56)⁶⁸⁷. Ce qui a amené Eric Naulleau, toujours dans son ton cynique, à remarquer que « le portrait-robot du lecteur idéal de Houellebecq se confond avec celui du Français moyen, ou plus exactement du 'Petit Blanc', et la triste petite musique de ses livres avec (...) 'le blues du Petit Blanc'. » (Naulleau, 2005 : 89).

Néanmoins, misant sur une mise à l'écart au niveau esthétique⁶⁸⁸, refusant l'appartenance à une école littéraire, Michel Houellebecq préfère jouer sur l'originalité⁶⁸⁹. Il est vrai, comme le note Olivier Bessard-Banquy, que

sa défense et illustration d'une langue évidée, indigeste, équivaut à une extraordinaire négation de la culture classique et des acquis de la pensée; sa rhétorique froide et craquelée entend bien sans mollir détourner le lecteur d'une poétique ancienne qui est celle de la célébration du monde et d'une réflexion essentielle sur la signification de l'existence. (Bessard-Banquy, 2007 : 363-364).

Pourtant, Michel Houellebecq est victime d'un paradoxe⁶⁹⁰: la valeur de son originalité – surtout en ce qui concerne sa personnalité sociale, son moi mondain – est souvent mise en cause par le manque de naturel, d'authenticité, de sa conduite et d'une personnalité⁶⁹¹ qu'il

⁶⁸⁷ L'écran d'ordinateur est une métaphore (l'est-elle encore?) utilisée par Houellebecq afin de démontrer « la dissolution progressive (...) des structures sociales et familiales, la tendance croissante des individus à se percevoir comme des particules isolées » (Houellebecq, 2009: 63); l'absence, en fait, de réelles relations humaines (le monde virtuel est, en effet, le seul lien entre les clones néohumains de *La Possibilité d'une île*). L'usage impropre et désabusé d'Internet, l'instrument médiatique – et médiateur – le plus moderne, est souvent critiqué par l'auteur, tout comme la publicité: « la publicité (...) continue à perfectionner des moyens de déplacements pour des êtres qui n'ont nulle part où aller, parce qu'ils ne sont nulle part chez eux; à développer des moyens de communication pour des êtres qui n'ont plus rien à dire; à faciliter les possibilités d'interaction entre des êtres qui n'ont plus envie d'entrer en relation avec quiconque.» (Houellebecq, 2009: 42).

⁶⁸⁸ Cf. Jourde, 2002: 219.

⁶⁸⁹ Pourtant, plusieurs critiques le rangent dans un nouveau courant littéraire : le dépressionnisme : « tras el romanticismo, el naturalismo, el existencialismo... Ilega el ¡depressionismo ! » (Arrabal, 2005b :19).

⁶⁹⁰ Tout comme les deux autres auteurs de notre corpus, comme nous le démontrerons dans les prochains chapitres.

⁶⁹¹ La personnalité n'étant pas uniquement un tempérament ou un caractère, mais aussi un ensemble de conduites. Comme le rappelle Sylvain Lavelle, « dans le jeu social de l'individu avec les autres, la personnalité est un moyen de se faire reconnaître (...), de se faire remarquer. Il s'agit d'un jeu de visibilité (...), de mise en spectacle de soi. » (Lavelle, 2000: 21). La société médiatique exige de l'individu, de

se serait choisi d'afficher afin de se distinguer des autres, d'accentuer la singularité de sa personne et d'atteindre à une renommée (ou une visée d'identification) sociale. D'individu (ou « non-personnalité »), Michel Houellebecq est devenu une personnalité, voire un personnage, caricature de la personnalité, une « super-personnalité »⁶⁹². Michel Houellebecq n'est donc plus seulement un auteur, c'est aussi un acteur (Fernando Arrabal ne dit-il pas que « *escribir o conferenciar es hablar, llorar, bailar o actuar* » (Arrabal, 2005b:13)), de même que ses lecteurs doivent aussi jouer le rôle de spectateurs.

Les textes de Michel Houellebecq sont, selon le jugement de Pierre Jourde, d'un « réalisme ambitieux » : en effet, le romancier dresse « le portrait de vies très ordinaires, des problèmes du monde contemporain » (Jourde, 2002: 219), de la *moyenneté*, s'appuyant, pour cela, sur de la *documentation* (statistiques, études sociologiques, etc.)⁶⁹³. Michel Houellebecq se serait-il alors imprégné du rôle de journaliste-reporter ? D'ailleurs, il serait facile de rapprocher cet écrivain de la définition du mot *reportage* élaborée par le Crem :

Le véritable reportage (...) désigne un genre journalistique où l'accent est placé non pas sur l'événement (comme dans la nouvelle), ni même sur sa signification (comme dans l'analyse), mais sur le contexte social et humain de la situation décrite ou de l'événement rapporté. Le journaliste qui fait un reportage doit se documenter préalablement en faisant parfois appel à des chercheurs. Il doit se rendre sur place, observer la situation, prendre des notes, poser des questions, enregistrer des sons et des images, essayer d'en savoir le plus possible sur tous les aspects de la situation. Lorsqu'il rédige son reportage ou en fait le montage radiophonique ou télévisuel, il relate ce qu'il a vu et entendu. Le lecteur, le téléspectateur ou l'auditeur sont introduits à l'événement à travers ce qu'en a vécu et expérimenté le journaliste. Un reportage se lit, s'écoute ou se regarde comme une courte histoire : il est plus complet, plus détaillé qu'une nouvelle, teinté du style personnel de son auteur. Sa structure est celle d'une narration, d'un récit avec une introduction ou préambule, un développement ou corps et une conclusion. On y retrouve un préambule qui rappelle les faits, un point culminant, une question. Comme tout récit, le reportage suit les faits selon leur succession dans le temps, d'une façon logique et cohérente tout en suscitant notre intérêt et même en touchant nos émotions. Les

l'artiste, de l'écrivain, qu'il se distingue des autres, en se dotant d'une personnalité particulière, singulière. L'individualité serait une façon de se présenter, de faire figure, d'apparaître dans le champ des rapports humains. L'évaluation d'une personnalité dépend aussi, il faut le rappeler, de la personnalité de l'observateur.

⁶⁹² Nous empruntons les expressions de « non-personnalité » et « super-personnalité » à Sylvain Lavelle (Lavelle, 2000).

⁶⁹³ Nous reviendrons sur l'inclusion de cette *documentation* qui se multiplie dans l'écriture houellebecquienne.

formes de conclusions varient en fonction du sujet traité, de l'objectif du reportage, du style du journaliste, de l'espace ou de la durée qui lui sont accordés.⁶⁹⁴

De fait, Michel Houellebecq observe réellement les sujets qu'il traite: il s'informe, il en vient même à se déplacer et à demeurer quelques temps sur les lieux de ses récits (Irlande, Espagne, Thaïlande...), où il questionne les habitants. Par ailleurs, il emploie dans sa fiction le même genre de discours que l'on peut voir dans les journaux télévisés, que l'on peut lire dans les journaux. A ceci près que Houellebecq substitue le « sensationnel » ou le « sensationnaliste » par le provocant; il partage avec les médias la recherche du frémissement. Tout comme eux, ce romancier décrypte le monde pour nous, en même temps qu'il le décrit. Mais tel un chroniqueur – du genre journalistique, s'entend –, Michel Houellebecq ne s'arrête pas à la transmission de l'essentiel (comme le fait la nouvelle) ni à la remise en contexte (que pratique l'analyse) : il nous transmet surtout sa lecture de l'actualité, selon sa personnalité. A la narration des faits, s'ajoute le commentaire et la fiction de l'écrivain.

Mais c'est surtout le désir de faire part du réel – ce « *devoir* » comme il l'appelle, de « donner (...) une retranscription de ces phénomènes humains qui se manifestaient, si spontanément » devant lui (Houellebecq et Lévy, 2008: 83)⁶⁹⁵ ou ce rôle de « *l'observateur acéré de la société contemporaine* », revendiqué par le personnage Daniell de *La possibilité d'une île* (Houellebecq, 2005: 21)⁶⁹⁶ – qui découle des récits houellebecquiens, telle une caméra-reportage dont l'écrivain français opèrerait les points de vue, les plans et les cadrages.

Michel Houellebecq ne cache pas qu'il se considère plus intelligent et plus honnête que la moyenne, une honnêteté que l'on prend pour de la provocation. Selon ses propres mots, sa forte acuité visuelle ou sa perception du monde – et son anticipation sociale – est ce qui le caractérise le plus: en effet, il met beaucoup de détails dans ses descriptions des

⁶⁹⁴ <http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/dos6.htm>, page consultée le 12/02/2009.

⁶⁹⁵ Déjà, en février 1995, dans le numéro 199 d'*Art Press*, Michel Houellebecq faisait part de deux de ses convictions qui agissent comme lignes directrices de son œuvre: « 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. » (Houellebecq, 2009: 55).

⁶⁹⁶ Notons que, déjà, dans son premier roman, *Extension du monde de la lutte*, Houellebecq fait dire à son narrateur : « Le reste du temps, je suis plus ou moins *en position d'observateur*. » (Houellebecq, 1994: 177).

lieux, par exemple, surtout en ce qui concerne le climat et la nature⁶⁹⁷. Ceci, lié à une émotivité forte, est certainement ce qui peut caractériser, selon lui, son style. En effet, dans un entretien avec Jean-Yves Jouannais pour le numéro 199 (février 1995) du journal *Art Press*, Houellebecq affirme : « Sur un plan plus littéraire, 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. » (Houellebecq, 2009: 61).

Les moments d'intense émotion (comme le désir ou la crainte) s'accompagnent chez Houellebecq d'instant de paralysie. Les moments d'extraordinaire tension émotionnelle ne provoquent pas d'accélération des phrases ou une surponctuation (un style hystérique qu'il rejette). Les aspects les plus importants de son écriture ne sont ni biographiques ni psychologiques (émotionnels); ce sont plutôt des caractéristiques de la perception. Interviewé par Dominique Rabourdin, Michel Houellebecq affirme: «J'essaie de décrire les sensations, les sentiments. (...) Il ne faut pas uniquement décrire les actes, mais espérer aussi d'écrire les sensations et les sentiments. » (*apud* Rabourdin, 2007: 36)⁶⁹⁸. Ce qui pourrait, dès lors, contrecarrer le principe de détachement, de neutralité et d'impartialité du discours journalistique. Mais qui rejoint, au contraire, l'émotion du discours à *sensations*, adopté par les médias sensationnalistes, lesquels recherchent le tapage, le retentissement, le choc... Un discours conforme à la provocation houellebecquienne⁶⁹⁹.

Par ailleurs, Michel Houellebecq est sollicité par l'environnement qui l'entoure et par la réalité qu'il a en lui; il est divisé entre la création d'un monde fictionnel et l'investigation du réel, reproduisant des formes fixes et inventant le possible. C'est un auteur qui a choisi de s'écarter de l'imaginaire et qui ne croit pas que la mission d'un écrivain soit de faire rêver le lecteur, mais plutôt de lui renvoyer son reflet (avec cette

⁶⁹⁷ Détail bien curieux, si l'on se rappelle que les personnages houellebecquiens sont des citadins et que Michel Houellebecq a maintes fois répété qu'il hait la nature, comme Baudelaire...

⁶⁹⁸ Dans son essai *La Littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Olivier Bardolle prétend que seuls Proust, Céline, puis, aujourd'hui, Houellebecq peuvent être considérés comme des auteurs «lisibles», puisqu'ils témoignent de leur époque, dans un style qui leur est propre et qui cherche à faire sentir (d'où la primauté à l'émotion), beaucoup plus qu'à décrire. (Bardolle, 2004).

⁶⁹⁹ La « provoc' houellebecquienne » fait l'unanimité de la critique qui y voit une des clefs du succès de librairie de ses œuvres. Citons, par exemple, l'observation de Dominique Rabourdin à propos de « l'entrée fracassante de Michel Houellebecq dans le club très restreint des auteurs de best-sellers » : « Quelles sont les recettes de ce triomphe? Le cynisme? Le cynisme dans 'l'érotisme'? L'exaltation du masochisme? Le dégoût du désir et de l'érotisme? Un humour indéfinissable? » (Rabourdin, 2007: 36).

« sensibilité [qui est la sienne] qui fait de vous la caisse de résonance des malheurs du temps » (Bardolle, 2004 : 52)) pour le pousser à la réflexion sur le quotidien de son époque et sur son futur probable – et non possible. Houellebecq n’écrit pas simplement des histoires : il présente un (son ?) miroir de la société⁷⁰⁰, sans tact ni ménagement. D’où l’interrogation légitime d’Olivier Bardolle :

Peut-on reprocher à Houellebecq de porter son regard sur ce que notre vie contemporaine a de plus misérable, et peut-on lui reprocher de nous le faire savoir clairement, voire cruellement? Ce n'est pas sûr, car c'est sans doute l'un des devoirs majeurs de l'artiste que de nous faire ressentir l'époque telle qu'elle est, y compris dans son aspect le plus indigne. (Bardolle, 2004: 78).

En témoigne ce souvenir de l’écrivain Marc-Edouard Nabe⁷⁰¹, ancien voisin de Houellebecq :

Houellebecq lui-même me l’avait bien expliqué: – Si tu veux avoir des lecteurs, mets-toi à leur niveau ! Fais de toi un personnage aussi plat, flou, médiocre, moche et honteux que lui. C’est le secret Marc-Edouard. Toi, tu veux trop soulever le lecteur de terre, l’emporter dans les cieux de ton fol amour de la vie et des hommes !... Ça le complexe, ça l’humilie, et donc il te néglige, il te rejette, puis il finit par te mépriser et te haïr... Michel avait raison. Un best-seller a toujours raison. Dire qu’on habitait au 103, rue de la Convention, Michel et moi... Chacun dans un immeuble, face à face. On avait la même adresse ! (Nabe, 2005: 2)⁷⁰².

⁷⁰⁰ Car, comme le souligne Olivier Bardolle, «il ne s'agit pas d'écrire pour distraire, pour plaire aux dames, pour s'acquérir du prestige à bon compte. (...) Il faut écrire pour dire la vie, la vie vraie, la vie vécue, et la faire ressentir comme telle par le lecteur. Et pour atteindre cela, (...) il faut un style (...) pour servir de miroir à l'époque.» (Bardolle, 2004: 57).

⁷⁰¹ Vingt ans après sa parution, le premier livre de Nabe, *Au Régat des vermines*, est republié aux éditions Le Dilettante, avec une préface inédite, intitulée « Le Vingt-septième Livre ». Mettant en parallèle son destin et son échec éditorial avec la réussite de Michel Houellebecq qu'il côtoyait en tant que voisin d'immeuble, il y dénonce le rôle de consécration/destitution littéraire joué par les médias aujourd'hui, lui qui subit le boycottage des médias après son passage à *Apostrophe* où il exposa durement son antisémitisme, par exemple. Il prouve que le passage à la télévision est très important aujourd'hui car il peut même déterminer le destin littéraire de l'écrivain, selon sa prestation, plus que ce qu'il écrit ou ce qu'il pense. Voir aussi, à ce propos, un entretien vidéo de cet écrivain pour le site Fluctuat.net, en octobre 2010, réalisé par Sébastien Bardos, peu après que Houellebecq publie *La carte et le territoire* (<http://livres.fluctuat.net/marc-edouard-nabe/interviews/11305-entretien-avec-Marc-Edouard-Nabe-2.html>, page web visitée le 12/11/2010).

⁷⁰² Une vision que Houellebecq contredit dans le numéro 3000 de *Paris-Match* en octobre 2006 : « Quand une société est forte et sûre d'elle-même, comme la France du XIXème siècle, elle peut supporter une littérature négative. Ce n'est vraiment pas le cas de la France d'aujourd'hui. Les gens ont besoin d'être rassurés. Ils ne peuvent plus supporter la moindre trace de négativité, ni même de réalisme. » (Houellebecq, 2009: 259).

Un discours rapporté de Houellebecq qui fait l'écho de ce passage bien connu de sa méthode *Rester vivant* :

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. 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 de l'amour. Soyez abjects, vous serez vrais. (Houellebecq, 1997: 26).

Tournons-nous, maintenant, vers la forme du texte houellebecquien. L'écrivain cultive plutôt le roman long avec des chapitres relativement uniformes et symétriques. Mise à part sa volonté personnelle, il existe certainement des questions de goûts et d'influences qui jouent aussi un rôle lorsqu'il est question de la division des chapitres dans les romans. Celle-ci est l'expression de la volonté constructive de chaque auteur, mais aussi de l'effet de mode caractéristique d'une époque. L'influence de facteurs sociologiques sur la production littéraire, l'« esprit de l'époque » et le contexte sociétal ne peuvent être écartés. La conjoncture socio-économique impose, elle aussi, ses contraintes⁷⁰³. L'extension des romans, liée aux coûts de production et au niveau de vie du lectorat, a une influence sur la technique romanesque.

De même, la génération des lecteurs nés avec la télévision et formés par les médias audio-visuels n'aura pas la même motivation, ni la même préparation intellectuelle pour aborder l'œuvre romanesque qui doit, par conséquent, évoluer en ce sens. D'où, par exemple, la grande absence de descriptions longues et fortement détaillées chez Michel Houellebecq (absence qui ne nuit ni au récit ni à l'intention d'exactitude de l'information de la part de ce romancier qui se fait fort de son acuité visuelle) ou chez Amélie Nothomb, que ce soit en ce qui concerne la caractérisation des personnages ou de l'espace.

Néanmoins, il est important de noter que Michel Houellebecq laisse parfois des portraits plus développés des lieux parcourus par un personnage, en particulier ruraux, ou du climat qui l'entoure. Ces passages ne sont pas le résultat d'un verbalisme ou d'une verve de l'auteur, mais plutôt d'un souci d'exactitude, de représentation parfaite du réel, telle que cherchent à le faire les médias d'information les plus sérieux. De même, l'auteur

⁷⁰³ Cf. Bourneuf et Ouellet, 1972.

aime élaborer le portrait physique de ses personnages à travers la comparaison avec des figures médiatiques, comme l'illustre ce passage de *Plateforme* :

‘Je m’appelle René, confirma le retraité (...)’. Je compris soudain à qui il me faisait penser: au personnage de *Monsieur Plus* dans les publicités Bahlsen. (...) Le premier couple était également le plus déplaisant. L’homme ressemblait un peu à Antoine Waechter jeune, si la chose est imaginable. (Houellebecq, 2001: 45)⁷⁰⁴.

Quant à la structure des romans de Michel Houellebecq, elle obéit, jusqu’ici à un même schéma en trois parties. Le romancier nous le confirme :

Mais curieusement, et sans que je le calcule à l’avance, mes romans sont toujours en trois parties, qui ont toujours la même proportion. Et il y a toujours quelque chose de franchement nouveau qui intervient au début de la deuxième partie (...). Quant à la troisième partie, elle est toujours plus méditative et sans événement. (*apud* Savigneau, 2005).

Selon Christian Monnin, ces trois parties correspondent à un « avant », un « pendant » et un « après » (Monnin, 2004: 87), qui nous font penser à la structure des reportages journalistiques. L’incipit des romans houellebecquiens ressemble à l’amorce ou préambule (*lead*) des articles des médias qui ont pour objectif d’éveiller l’attention du lecteur. La seconde partie est toujours la plus longue; elle comporte un « déplacement géographique », une « provisoire sortie de l’isolement (...) à travers une relation privilégiée » (*Ibidem*), tout comme une présentation d’une « solution » pour la misère existentielle (un mélange de souffrance, de désespoir et de solitude) caractéristique des deux autres parties. Enfin, la dernière partie rapporte la « disparition du ‘confrère’ » et s’achève sur un « départ ». (*Ibidem*). Elle correspond aussi, de notre point de vue, à une fin ou à une dévastation physique et morale de l’individu. La structure des romans houellebecquiens sont bel et bien un triptyque que résume Rita Schober:

⁷⁰⁴ A propos de *Monsieur Plus*, voir la publicité sur <http://www.ina.fr/pub/alimentation-boisson/video/PUB3213295019/bahlsen-monsieur-plus-kipferl.fr.html>, page web visitée le 13/11/2007. Quant à la mention de l’écologiste Antoine Waechter, elle n’est pas innocente, compte tenu de la dimension morale du personnage. Le lecteur devra avoir une bonne connaissance de la société française afin d’apprécier pleinement l’ironie houellebecquienne. Les médias sont, pour cela, un précieux allié. Houellebecq lance ainsi un grand défi à ses traducteurs...

après une construction en trois parties habituelles, dont la deuxième, toujours la plus importante, contient l'issue de l'histoire, on trouve toujours une sorte de conclusion dans laquelle le narrateur réfléchit à sa façon à la question du 'soi-même comme un autre', posée par Ricœur (...) comme le problème fondamental de l'homme moderne. (Schrober, 2004: 511).

Revenons à notre problématique initiale: le style houellebecquien ? Lors d'une émission radiophonique de *Républiques*, dont nous avons déjà parlé, intitulée « Houellebecq à tête reposée », diffusée le 31 décembre 2005, sur France Culture⁷⁰⁵, Alain Finkielkraut, Marin de Viry et Claire Cros se penchèrent sur la question du style de Michel Houellebecq. Tout comme nous, Marin de Viry a mis en valeur le fait qu'il existe une simplicité dans les descriptions psychologiques des personnages houellebecquiens, laquelle ne nuit pourtant pas à l'intrigue. Une simplicité qu'explique le critique par le fait que le monde contemporain est bourré d'images, surinvesti d'imaginaire; Michel Houellebecq a donc raison, dit-il, de ne pas en rajouter dans son écriture et de continuer à maintenir son style plat, objectif, qui met en fait sa vision du monde⁷⁰⁶. Un monde où règnent la compétition (issue du capitalisme) et les nouvelles technologies – avec la suprématie du digital, du micro, du portatif –, mais aussi dans lequel les rapports sociaux sont chaque fois plus canalisés par les médias. Ce qui explique, et vient confirmer, la lecture de Pierre Varrod d'*Extension du monde de la lutte*, où il relève plusieurs caractéristiques de la prose houellebecquienne : «Écriture plate, apparence autobiographique, intrusion massive de considérations sociologiques, économiques, marketing... La vie d'une entreprise est dépeinte avec un luxe de détails inédit. » (Varrod, 2001: 96).

La simplicité de l'écriture houellebecquienne – mis à part des détails scientifiques et techniques trop obscurs pour le lecteur moins averti – se rapproche aussi, selon nous, du discours journalistique qui cherche à diffuser des faits, de forme claire et limpide, sans

⁷⁰⁵ http://www.dailymotion.com/video/x6room_michel-houellebecq-par-finkielkraut_news, page web visitée le 25/03/2009.

⁷⁰⁶ A ce propos, beaucoup fut dit sur la « platitude » houellebecquienne. L'explication de la grande majorité de ses *partisans* s'appuie sur le fait que pour décrire un monde si terne, le style de Houellebecq ne pouvait s'accommoder d'aucun éclat. Sa platitude est délibérée, elle a un sens et une intention. Ainsi, selon Olivier Bardolle, par exemple, Houellebecq «écrit 'plat' parce que le 'plat' est ce qui convient le mieux à ce qu'il décrit, et d'ailleurs ce 'plat' n'est pas plat (c'est le sens des guillemets), car ce style provoque l'émotion, ce qu'une vraie platitude stylistique ne ferait pas.» (Bardolle, 2004 : 54). Il ajoute «Ce style 'plat', sec, (...) est le fruit d'une volonté, il est délibérément 'plat' parce que l'époque est 'plate'.» (Bardolle, 2004 : 58).

susciter de doute quant à la véracité de l'information, sans laisser de place à l'imagination du public.

Pourtant, d'aucuns pourront légitimement pointer dans l'écriture houellebecquienne l'exagération qui frôle le scandaleux. Une exagération qui nous fait penser à la caricature, ce genre d'information commentée que l'on retrouve surtout dans la presse écrite. Olivier Bardolle a, sur ce sujet, une autre opinion intéressante :

Forcer le trait pour se faire bien comprendre, mais aussi pour se singulariser, pour émerger du lot (...). Thomas Bernhard (...) a le mieux pointé le phénomène de l'exagération en littérature. Il en parle comme d'un procédé stylistique. (...) Pourtant, le principe d'exagération a une autre fonction pour l'écrivain, (...) une fonction de sauvegarde; par l'exagération, l'écrivain tient le réel à distance, il ne laisse pas la barbarie envahir sa vie. Ainsi, pour Thomas Bernhard, 'l'art d'exagération est un art de surmonter, de surmonter l'existence, de la rendre possible'. (Bardolle, 2004: 51-52).

De même, Alain Finkielkraut⁷⁰⁷ est d'avis que le style houellebecquien n'est pas plat, comme on l'accuse souvent, mais plutôt « dur et méchant » [*sic*], même lorsqu'il se retourne contre le narrateur. Le véritable mot d'ordre de Houellebecq, qui ne se paie pas de mots, est « ne vous racontez pas d'histoires ! » [*sic*]. Michel Houellebecq, comme l'affirme Finkielkraut, a un style douloureux, surtout si l'on pense, par exemple, au personnage de *Tisserand* d' *Extension du monde de la lutte*: peu d'écrivains sont allés si loin dans la description de la misère dite ordinaire de l'homme moyen, observe Finkielkraut. Une misère formée de souffrance et d'un pessimisme schopenhaueriens, car, chez Houellebecq, il n'existe pas de marche arrière et rien, jamais, ne peut s'arranger dans le futur. Pas de *happy end*. Tout malheur est irréversible. Ce romancier, en effet, « distille [du désespoir] à doses industrielles » (Naulleau, 2005: 78), ce qui amène Olivier Bardolle à une conclusion radicale: Michel Houellebecq rédige « la nécrologie de la civilisation humaniste » (Bardolle, 2004 : 75)⁷⁰⁸.

Néanmoins, dans cette simplicité de l'écriture houellebecquienne, il est facile d'y trouver plusieurs stratégies narratives (l'importance du métalangage, comme l'emploi de

⁷⁰⁷ Lors de l'émission de *Républiques*, dont nous avons déjà parlé, intitulée « Houellebecq à tête reposée », diffusée le 31 décembre 2005, sur France Culture (http://www.dailymotion.com/video/x6room_michel-houellebecq-par-finkielkraut_news, page web visitée le 25/03/2009).

⁷⁰⁸ Lire, aussi, à ce propos, l'étude d'Olivier Bessard-Banquy (Bessard-Banquy, 2007), notamment les conclusions des pages 360 et 361.

l'italique, du point-virgule, l'absence de changement de paragraphe; l'usage de formes adverbiales souvent décalées; etc.), dont deux figures de style déjà pointées par Jean-François Patricola, à savoir, l'épiphrase et la parataxe (Patricola, 2005: 264) qui, toutes deux, laissent, entre autres, la place au cliché⁷⁰⁹. Cette question fit l'objet d'une réflexion de José Almeida qui précise, en citant encore Patricola,

la stratégie narrative de Michel Houellebecq repose sur le recours à deux figures de style qui permettent de faire dire, avec une distance ou un périmètre de sécurité, et aux personnages, et aux textes, des idées ou des clichés qui, autrement, associeraient immédiatement et étroitement l'auteur au narrateur hétéro-diégétique ou au personnage. Ce *dégagement* stratégique innocente l'auteur quant aux affirmations produites par ses personnages. (...) Patricola parle d'une 'rhétorique de l'assimilation, de la capillarité et de l'insinuation, de la juxtaposition, qu'elle soit directe ou indirecte, par des figures stylistiques identifiables' (Patricola, 2005 : 264). Ce *démystificateur* houellebecquien en voit deux à l'œuvre. D'une part, l'*épiphrase* qui, dans le cas de ce romancier, 'agit comme une parenthèse, une didascalie dans le récit' (*ibidem*) et, d'autre part, la *parataxe*, comme procédé systématique de simplification des choses ou des théories, et, dès lors, comme évitement de la complexité de la pensée. (Almeida, 2007: 184).

Quant aux clichés, Houellebecq les utilise à profusion, afin d'illustrer la haine et l'humiliation qui existent dans notre société contemporaine. Des stéréotypes et autres lieux communs à ne pas imputer à l'auteur, à notre avis. Ses détracteurs croient que l'opinion du personnage d'un roman est celle de son auteur: grossière erreur ! En effet, voulant rendre compte de son époque, Michel Houellebecq place ces clichés – qui sont, la plupart des fois, racistes – dans la bouche de ses personnages, afin de démontrer comment pensent certains de ses contemporains, tout comme le ferait un documentaire audiovisuel sur notre société⁷¹⁰. Il est d'ailleurs curieux de noter que le langage journalistique, par exemple, regorge aussi de métaphores et de stéréotypes⁷¹¹. Dans le cas de la prose houellebecquienne, il suffit de lire, par exemple, *Lanzarote* pour lire des clichés sur les Norvégiens, les Belges, les Allemandes, les Italiennes ou les Espagnoles.

⁷⁰⁹ «Dans une société dominée par l'image, l'auteur convoque les clichés en nombre: (...) les infirmières, (...) un Italien (...) un Canadien, (...) des professeurs (...), des Californiens (...), des résidents homosexuels» (Patricola, 2005: 198-199).

⁷¹⁰ Tous les commentaires injurieux qui se lisent dans sa fiction ne sont que le reflet du manque d'altruisme de l'humanité auquel répugne Michel Houellebecq.

⁷¹¹ En guise d'illustration, lire l'étude de Marie-Joseph Bertini sur la manière dont les médias parlent des femmes au tournant du XX^{ème} siècle (Bertini, 2007).

Les stéréotypes véhiculés par les médias foisonnent dans l'œuvre de cet écrivain. De façon plus détaillée, dans son premier roman *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur, protagoniste de l'histoire, tisse d'innombrables commentaires peu élogieux dirigés à diverses entités. Ainsi, des critiques apparaissent sur les femmes (l'épithète « connasse », illustratif, est utilisé plusieurs fois), les SDF (« des grosses mouches à merde » (Houellebecq, 1994: 152)) ou sur les Arabes (un attentat sur les Champs-Élysées est commis par des terroristes arabes, selon le héros; lequel, en croisant deux Arabes, commente: « deux jeunes Arabes m'ont suivi du regard, l'un deux a craché par terre (...). Au moins il ne m'avait pas craché à la gueule » (Houellebecq, 1994 : 27,159)). Nous pouvons ainsi lire des injures qui pourraient être interprétées comme xénophobes: lors de la projection d'un film pornographique, il y a, dans la salle de cinéma « surtout des retraités et des immigrés, bien-sûr » (*Idem* : 83)⁷¹²; le « nègre » est décrit comme « un animal probablement dangereux » (*Idem* : 94). Le narrateur en vient même à inciter son collègue de travail *Tisserand* à le tuer.

De même, le second roman de Houellebecq, *Les particules élémentaires*, est parsemé de commentaires racistes: « Noyon est une ville violente. Il y a beaucoup de Noirs et d'Arabes » (Houellebecq, 1998: 186), « Les Arabes étaient désagréables et agressifs » (*Idem*: 232), « L'Islam – de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions » (*Idem*: 336). Les personnages lancent aussi des insultes dirigées à la Norvège et au Japon (« pays sinistres où les quadragénaires se suicident en masse » (*Idem*:25)), aux Chinois (« salopards de chinetoques » (*Idem*:124)) et au Brésil (« un pays de merde, peuplé d'abrutis fanatisés par le football et la course automobile » (*Idem*: 166)). D'autres clichés sont aussi facilement repérables: « Il était long, maigre, voûté, les cheveux blond-roux, avec une moustache tombante; il ressemblait un peu à un comptable allemand » (*Idem* : 220), « À la table à côté une demi-douzaine de touristes italiennes babillaient avec vivacité, tels d'innocents volatiles. » (*Idem* : 333).

Dans son troisième roman, *Plateforme*, Houellebecq a glissé plusieurs calomnies, outrages et autres injures racistes. La religion musulmane continue à être attaquée: « les Talibans devraient être couchés et mariner dans leur crasse » (Houellebecq, 2001: 35), « cette espèce de torchon de cuisine auquel on reconnaît Yasser Arafat » (*Idem*: 108). Mais

⁷¹² C'est nous qui soulignons.

le comble dans ce roman est que l'écrivain a placé la plupart des propos diffamatoires dans le discours de personnages musulmans: la jeune Aïcha, employée domestique et amante du père du protagoniste, critique ses propres frères : « Non seulement ils sont pauvres, mais en plus ils sont cons » (*Idem* : 27); un Egyptien, que le narrateur a rencontré au cours d'un voyage touristique, affirme: « Depuis l'apparition de l'islam (...) nous sommes devenus (...) des mendiants pouilleux (...) les minables du Sahara (...). Nos femmes sont (...) des gros tas de graisses uniformes qui se dissimulent sous des torchons » (*Idem*: 243); un banquier jordanien résume son opinion de cette façon: « Pour lui, (...) le système musulman était condamné: le capitalisme serait le plus fort » (*Idem*: 339).

Par ailleurs, tout au long du récit de *Plateforme*, d'autres clichés sont exploités sur les Occidentaux (ex: « La France était un pays sinistre » (*Idem*: 67)); les Japonais (« la méchanceté naturelle des Japonais » (*Idem*: 63)) ou les Chinois (« reconnaissables à leur saleté » (*Idem*: 104)). Les fonctionnaires thaïlandais sont accusés de corruption et, selon un des personnages secondaires – le père cubain du gérant de l'hôtel à Baracoa où était descendu le protagoniste Michel –, l'échec de Cuba eut pour cause la paresse de ses travailleurs. Enfin, de façon latente, le récit fait référence à des actes de violence de la banlieue qui seraient perpétrés par des fils d'immigrés.

Dans *La Possibilité d'une île*, Michel Houellebecq continue sur la même voie, même si les clichés sont moins nombreux (les Espagnols, par exemple, « n'aiment pas du tout les émissions culturelles, ni la culture en général » (Houellebecq, 2005 : 313)). La religion, encore une fois, est abordée de manière sulfureuse: « Dieu existe, j'ai marché dedans », dit le narrateur Daniell (*Idem*: 116); les témoins de Jehova sont considérés comme « une vraie secte dangereuse » (*Idem*: 126); l'islamisme est comparé au machisme et son intégrisme est dénoncé tout au long de l'histoire. Il est vrai que l'on peut encore trouver d'autres parti-pris, comme cet affront au communisme qui aurait, selon Daniell, développé la brutalité dans les relations humaines ou la moquerie dont sont victimes les écologistes, adeptes, toujours selon le narrateur, d'une « idéologie d'un masochisme étrange » (*Idem*: 454).

Outre les techniques romanesques analysées jusqu'ici, les œuvres houellebecquiennes profitent d'un rythme marqué qui fait que le texte se lit avec facilité, le lecteur se laissant entraîner, sans grand effort de volonté, tout comme il le fait sous l'hypnose du discours médiatique. On sent une fluidité qui nous guide vers la fin. Cette

fluidité est atteinte – tout comme chez Amélie Nothomb – grâce à la rareté des pauses, en opposition à ce qui se passe lorsque Michel Houellebecq parle à un journaliste, comme nous l’avons démontré auparavant. Les phrases de ses romans sont longues et le point final ne marque pas toujours un arrêt complet: plusieurs doivent être lues d’un seul souffle car le texte est extrêmement lié et articulé. Par ailleurs, cette malléabilité et cette liaison des phrases se conjuguent avec la subdivision en groupes courts et réguliers. La vitesse de la narration des récits houellebecquiens rappelle la vélocité employée par les médias qui cherchent à diffuser des informations succinctes mais complètes, avec le maximum de rapidité. Le langage médiatique, on le sait, est exposé à une double contrainte : l’exigence de rapidité (il s’agit d’obéir aux délais de rédaction et à l’éphémérité de l’*actualité*) et de concision (l’espace de l’information est restreint, tout comme le degré de rétention du public). D’où un recours fréquent à des automatismes linguistiques. Michel Houellebecq offre ce que la société médiatique requiert dans ses productions culturelles: l’instantanéité, le renouvellement extrêmement rapide, l’originalité radicale⁷¹³.

Michel Houellebecq – tout comme Amélie Nothomb, encore une fois – laisse aussi beaucoup de place au dialogue et au discours direct dans ses romans, souvent par de longues tirades. Le discours direct donne plus de vivacité et de tension à la narrative, empêchant toute monotonie. Le public aime entendre aussi, occasionnellement, la voix d’un autre personnage, différente de celle du narrateur. Néanmoins, il serait plutôt conseillé à l’écrivain d’utiliser le discours direct avec pondération et/ou modération. En effet, un excès de propos directs peut aussi détruire les effets de variété, car, finalement, le désir du lecteur n’est-il pas de se laisser conduire par le narrateur et de rester, par principe, à une certaine distance de la réalité poétique ? Pourtant, comme nous le verrons, Amélie Nothomb réussit admirablement bien à construire ses récits en utilisant à profusion le discours direct, ce qui l’amène d’ailleurs à se taxer de dialoguiste plutôt que de romancière.

En outre, le discours direct a aussi d’autres fonctions⁷¹⁴ qui peuvent être reliées au discours médiatique: il donne la possibilité de mieux connaître (apparemment) celui qui parle, mieux que par les descriptions des autres personnages et/ou du narrateur. Presque tous les personnages houellebecquiens exposent leur vision du monde ou de l’existence,

⁷¹³ Cf. Deparis, 2000.

⁷¹⁴ Ainsi, selon Raphael Meltz, « chez Houellebecq, les dialogues servent à délivrer un message. » (Meltz, 2000: 2).

tout comme ils délivrent leurs réflexions sur des questions plus sociales, en dialoguant avec un partenaire. Par ailleurs, même si le lecteur accepte le caractère fictionnel de l'histoire qui lui est narrée, il exige tout de même la crédibilité de ce qu'on lui raconte, comme chez les médias. Le discours direct est un moyen de satisfaire cette exigence, puisque si le lecteur entend des mots qui ne sont pas ceux du narrateur, mais d'une autre personne, alors il n'existe pas de doute que celle-ci existe réellement.

Remarquons, tout de même, que Michel Houellebecq commet parfois des « erreurs de technique »⁷¹⁵, lorsqu'un narrateur raconte ce qu'il n'a pas la possibilité de savoir. En effet, comment le narrateur, protagoniste de l'histoire, peut-il avoir accès aux pensées des autres personnages, comme nous pouvons le voir dans cet exemple retiré de *Plateforme* : « Jean-Yves se sentit quand même impressionné (...) Il ne pouvait réfréner un léger sentiment d'angoisse » (Houellebecq, 2001: 161)⁷¹⁶...

Le dialogue, quant à lui, permet de donner une connaissance directe d'un personnage par ses mots et ses gestes qui sont une réponse à l'image projetée par autrui. Outre le fait que le dialogue révèle la sympathie ou le conflit entre les personnages, il permet aux personnages de mieux s'exprimer. Par son caractère spontané et imprévisible, le dialogue donne naissance à des sentiments, il fait jaillir des idées et il peut transformer le paysage intérieur.

Par contre, le monologue intérieur est rare chez Michel Houellebecq (à moins que l'on ne considère tout le récit du narrateur comme un long monologue intérieur, ce qui obligerait à omettre que tous les narrateurs houellebecquiens se dirigent à un lecteur), tout comme chez Amélie Nothomb. Une des raisons pourrait être que, médiatiquement parlant, il est demandé à l'écrivain actuel de décrire ce qui peut se voir et s'entendre, c'est-à-dire l'audiovisuel, et non la conscience qui est invisible et inaudible.

Dans son article « Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire » (Houellebecq, 2001: 27), Michel Houellebecq avoue aussi que l'invective est l'un de ses plaisirs. L'ironie mordante, le cynisme sont caractéristiques de son écriture. En utilisant l'ironie, le narrateur échappe à la nécessité de décrire les objets avec propriété et netteté. L'ironie a deux fonctions : elle permet d'occulter, de maintenir la distance et de ne pas marquer de

⁷¹⁵ Nous reprenons l'expression de Wolfgang Kaiser (Kaiser, 1948: 325).

⁷¹⁶ C'est nous qui soulignons.

position. Malgré son caractère offensif, l'ironie houellebecquienne exprime aussi une certaine attitude de laissez faire, de par la distance qu'elle sous-entend. Une ironie qui s'oppose au projet d'être un observateur scientifique de l'humanité et qui ne peut rejoindre la neutralité des médias d'information. Mais qui rappelle *l'effet flash* de la press-people et les positions tendancieuses de la machine médiatique...

Tout comme celui d'Amélie Nothomb, le style de Michel Houellebecq est facilement perceptible à la première lecture, sans que l'on ait besoin de s'attarder sur le langage utilisé. La lecture provoque en nous un petit sourire en coin : on sent l'effet comique. Le contraste, par exemple, est une des caractéristiques de leur style, qui contribue beaucoup à l'humour dans la fiction de Michel Houellebecq. Il y a souvent une situation vague et solennelle qui est interrompue par la réalité crue et imminente, sans changement de paragraphe; fréquemment, deux situations inassimilables sont amplifiées par l'utilisation de la ponctuation, notamment du point-virgule: «Je mange une galette aux haricots rouges, et Jean-Pierre Buvet [un prêtre !] me parle de sexualité» (Houellebecq, 1994: 36); «Schnäbele, sur la défensive, se replie sur sa chaise; je vais me chercher une crème caramel.» (Houellebecq, 1994: 68). Après la conclusion tragique de la fiction animalière «*Dialogues d'un chimpanzé et d'une cigogne*» qui décrit la mort atroce du singe, le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* poursuit: «Ayant remis en cause l'ordre du monde, le chimpanzé devait périr (...). Dimanche matin, je suis sorti un petit peu dans le quartier; j'ai acheté un pain aux raisins.» (Houellebecq, 1994: 147). De même, après avoir décrit le coït de ses parents qui donna lieu à sa conception, le narrateur conclut: «Elle avait éprouvé du plaisir, mais pas de véritable orgasme. Peu après, ils avaient mangé du poulet froid. Il y avait de cela trente-deux ans, maintenant; à l'époque, on trouvait encore de vrais poulets.» (Houellebecq, 1994 : 174). Dans *Plateforme*, le narrateur travaille avec Jean-Yves et Valérie sur le projet des clubs Aphrodite; s'ensuit ce paragraphe, sans interruption, afin de souligner la simultanéité et l'inconscience des deux actions: «Nous fîmes une pause rapide pour aller déjeuner. Au même moment, à moins d'un kilomètre, deux adolescents (...) éclataient la tête d'une sexagénaire à coups de battes de baseball. En entrée, je pris des maquereaux au vin blanc. » (Houellebecq, 2001: 247).

L'interruption du récit par l'insertion brutale d'un discours dissonant est une marque du style houellebecquien. Certes, cette rupture n'est pas une nouveauté: déjà

Beckett ou Kafka utilisaient cette stratégie énonciative que Raphael Meltz critique, sur un ton satirique :

Michel Houellebecq aurait donc comme style spécifique le fait de juxtaposer, à l'aide d'un point-virgule, deux phrases qui n'ont rien à voir, ce qui produirait un effet absurde (...). Rappelons qu'il n'est pas l'inventeur de ce procédé littéraire. On peut par exemple citer Franz Kafka. (...) Mais l'effet 'je bande ; il pleut' est un peu éculé et facile – en tout cas, pas de quoi revendiquer un style. (Meltz, 2000 : 2)

Néanmoins, cette insertion de phrases qui viennent buter contre ce qui vient d'être dit peut nous rappeler, chez Houellebecq, le zapping télévisé ou une parodie des journaux télévisés (comme l'ont déjà fait, dans un autre registre, Coluche, Pierre Desproges ou Les Guignols de l'Info, par exemple) qui font s'ensuivre de mauvaises nouvelles, entrecoupées de choses anodines ou heureuses, sous la posture impassible, le flegme, voire la froideur, du journaliste-pivot. S'agit-il, pour Houellebecq, de démontrer ainsi l'indifférence de l'humanité face au malheur d'autrui ? Veut-il pointer la banalisation du malheur et de l'horreur, dont les médias sont les principaux fomentateurs coupables ?

Les exemples de ce genre de mise en situation abondent dans les œuvres de Michel Houellebecq, surtout lorsqu'il est question d'un décès: après avoir informé le lecteur d'avoir assisté à la mort d'un homme dans un magasin, le narrateur d'*Extension du monde de la lutte* continue: « J'achetai peu de choses: du fromage et du pain en tranches » (Houellebecq, 1994 : 76). Le roman *Les particules élémentaires* est particulièrement riche en passages dérisoires: « [Michel] s'approcha de la cage: l'oiseau était mort. Son petit corps blanc, déjà froid, gisait de côté sur la litière de gravillons. Il dîna d'une barquette de loup au cerfeuil *Monoprix Gourmet*, qu'il accompagna d'un Valdepeñas médiocre. » (Houellebecq, 1998: 20); « Le soir de la mort d'Annick, le temps était très doux. » (Houellebecq, 1998: 190). Lors de la cérémonie de crémation du personnage Di Meola, Christiane raconte, dans un passage très comique:

Pour réaliser une crémation, en principe, il faut de l'encens et du santal. Là on avait juste ramassé des branches tombées, probablement mélangées avec des herbes locales – du thym, du romarin, de la sarriette ; si bien qu'au bout d'une demi-heure l'odeur s'est mise à évoquer exactement celle d'un barbecue. (Houellebecq, 1998 : 253).

A la fin de ce roman, assistant au décès de sa mère,

Bruno chantait à pleins poumons : *Ils sont venus, ils sont tous là/Dès qu'ils ont entendu ce cri/Elle va mourir laâââa Maâmmaââh...*(...) Bruno se leva pour chanter encore plus fort le couplet suivant : *Ils sont venus, ils sont tous là/Même ceux du sud de l'Italie/Y a même Giorgio le fils maudit/Avec des présents pleins les braâââas...* Dans le silence qui suivit cette démonstration vocale, on entendit nettement une mouche traverser l'atmosphère de la pièce avant de se poser sur le visage de Jane. Les diptères sont caractérisés par la présence d'une seule paire d'ailes membraneuses. (*Idem*: 323).

Le comique de situation et la douleur pathétique de Bruno sont encore plus perceptibles si le lecteur reconnaît les paroles de la chanson « La mama » de Charles Aznavour, en totale opposition avec la relation entretenue dans le roman par Janine Ceccaldi et ses deux fils! Ici, comme nous le verrons plus loin, les médias peuvent venir en aide au lecteur.

Dans *Plateforme*, le narrateur Michel observe: « Je pris alors conscience qu'il faisait horriblement froid dans la pièce (...). Je ne savais pas allumer la chaudière (...), maintenant mon père était mort et j'aurais dû m'en aller tout de suite. Je passai sur FR3 juste à temps pour suivre la dernière manche de *Questions pour un champion*. » (Houellebecq, 2001: 12). Plus morbide, Daniell, protagoniste de *La Possibilité d'une île*, avoue, au début de sa narration, « Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. » (Houellebecq, 2005: 29).

Notons aussi que le narrateur houellebecquien ne se vante pas de sa culture. Il ne se prononce même pas directement sur ses connaissances: il se contente parfois d'allusions. Cette forte caractéristique du style de Michel Houellebecq révèle en même temps l'attitude du narrateur envers son lectorat: il parle à un public qui comprend, non seulement ses attaques nominatives, mais aussi ses allusions; à un public moderne, cultivé, flexible, qui comprend les insinuations les plus légères. Il compte sur la complicité de son lectorat, qu'il apostrophe souvent. Appelé, dans *Extension du monde de la lutte*, « sympathique ami lecteur », il est pris comme confident (Houellebecq, 1994: 20ss) – malgré le vouvoiement qui rappelle *La Modification* de Michel Butor –, tout comme l'évoque l'interpellation, dans son *La Possibilité d'une île*, « mes amis » (Houellebecq, 2005 : 9)⁷¹⁷. D'aucuns

⁷¹⁷ Ce qui vient contredire la vision d'Olivier Bardolle pour qui des écrivains comme Céline, Cioran ou Houellebecq «ne se soucient jamais de plaire, ni même de savoir si leurs lecteurs sont contents de lire leurs textes. D'ailleurs, ils se foutent de ce que pensent les lecteurs. Ils n'écrivent pas pour les lecteurs, ils

pourront, au contraire, y voir du cynisme prétentieux et hautain. Nous ne partageons pas cette lecture. Car, sans le vouloir, Eric Naulleau a raison lorsqu'il affirme qu'«on se sent comme chez soi dans les livres de Michel Houellebecq. » (Naulleau, 2005: 93)⁷¹⁸.

Si les allusions de l'auteur de *La possibilité d'une île* échappent totalement au lecteur qui ignore la réalité sociétal de France, le lecteur suisse, belge ou francophone des romans houellebecquiens peut ne découvrir que de vagues allusions à une réalité politique et culturelle dont il a eu une connaissance fragmentée à travers la radio, la télévision, les journaux ou Internet. Par contre, les lecteurs de France vivent quotidiennement cette réalité qui dépasse le cadre restreint de la fiction. Par conséquent, lire Michel Houellebecq implique aussi comprendre les sens particuliers des évocations d'une réalité sociale et médiatique que le lecteur doit connaître⁷¹⁹, comme, exemple entre tant d'autres, Bruno Masure (Houellebecq, 1998: 153) et le poids symbolique de ce présentateur du journal télévisé, connu pour son franc-parler.

Ainsi, dans *La Possibilité d'une île*, le narrateur attaque Marc-Olivier Fogiel: «Fogiel, (...), ça faisait longtemps que j'avais envie de récurer cette petite merde» (Houellebecq, 2005: 49). Si le lecteur n'est pas informé de l'importance de ce présentateur radio en France, de sa réputation malsaine⁷²⁰ et des diatribes qui l'opposèrent au romancier, en direct, lors d'émissions sur Europe 1 (le 1^{er} septembre 2006, le 14 septembre 2010 ou lors de l'émission *Forcément sur Europe 1*, le mardi 30 septembre 2008), l'intention revancharde sous-jacente de Michel Houellebecq passe inaperçue. Tout comme le symbolisme de la référence au magasin Monoprix⁷²¹ et au catalogue des *Trois Suisses*,

n'établissent aucun dialogue avec eux. Nulle recherche pour coller aux idées du temps, aucune réflexion ni aucune stratégie dans le choix des sujets» (Bardolle, 2004: 53). Le même Bardolle dit de Houellebecq qu'il « n'écrit pas pour les journaux et ne participe pas au jeu des journalistes-auteurs-critiques» (Bardolle, 2004: 84). Il suffit de revoir le parcours de Houellebecq dans les médias, comme chez *Les Inrockuptibles* ou *L'atelier du roman*, par exemple, pour trouver matière à réfutation de cette observation erronée.

⁷¹⁸ Une idée partagée, d'une certaine manière, par Jean-François Patricola, lorsque, établissant un parallèle avec Amélie Nothomb, il affirme: «Chez Houellebecq, d'une autre façon, nous écoutons une même voix accompagner notre solitude dans le même monde désenchanté. Les lectrices d'Amélie Nothomb aussi, de leurs troubles et de leurs dysfonctionnements, guérissent par le partage » (Patricola, 2005: 92).

⁷¹⁹ On imagine bien les défis imposés aux traducteurs des romans houellebecquiens...

⁷²⁰ Fogiel est le «héros» de plusieurs sondages sur «l'animateur le plus antipathique» de la télévision, en 2007 et 2008.

⁷²¹ Ce supermarché illustre l'existence grise de plusieurs héros houellebecquiens, en rythmant leur vie par ses promotions. L'effet prétendu se ressent aussi avec les références à des produits de consommation, tels que le « reste de thon à la catalane Saupiquet » qui maculait les feuilles où le narrateur d' *Extension du monde de la lutte* avait écrit ses fictions animalières (Houellebecq, 1994: 13) ou la purée Mousline au fromage dont s'alimente Michel de *Plateforme* (Houellebecq, 2001: 23). Nous retiendrons, aussi, une autre intention de

pour citer d'autres exemples. De même, être informé du drame de la canicule vécue, notamment, en France, l'été 2003, et qui provoqua la mort de plus de 14 000 personnes âgées en vingt jours, dans des conditions inhumaines, permet de percevoir la source des invectives contre « l'abandon des vieux », laissées, ici et là, dans *La Possibilité d'une île*.

Les médias – Internet, plus que tout autre – deviennent, dès lors, le seul moyen de mieux comprendre la fiction houellebecquienne pour le lecteur qui cherchera à s'informer sur les entités réelles, présentées sans déguisement dans ses romans – il existe, en effet, très peu de personnages à clefs dans ses histoires – ou, tout simplement, à assigner aux mots de Houellebecq des référents dans le réel, dont l'accès sera atteint grâce aux médias⁷²².

Rappelons, à propos de la profusion d'entités réelles dans l'univers houellebecquien, ce commentaire de l'auteur, lors d'une interview, menée par Christian Authier, parue dans *L'Opinion indépendante*, en janvier 2002. Michel Houellebecq s'incombe le rôle de témoin de son époque, pour le monde à venir:

L'Opinion indépendante : Pourquoi faire apparaître en arrière-plan des silhouettes comme Chirac, Jospin, Jérôme Jaffré ou Julien Lepers ?

Michel Houellebecq: Chez moi, le fait de voir revivre l'époque, même dans ses aspects les plus minimes, fait partie des plaisirs de lecture des romans du passé. (...) Je m'y autorise dans mes propres livres. (...) Toute personne vivant en France connaît Chirac. 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. (Houellebecq, 2009: 202).⁷²³

Cette idée houellebecquienne nous ramène à la question de l'engagement de l'écrivain qui semble avoir acquis un nouveau visage, depuis l'ère sartrienne. Comme nous l'indique Bruno Blanckeman (Blanckeman, 2010), un écrivain engagé se définit, aujourd'hui, comme un écrivain impliqué dans la société: « à la figure de l'écrivain engagé est traditionnellement associée une attitude de surplomb par l'esprit (...); celle de l'écrivain impliqué suppose au contraire la totale immersion de celui qui écrit dans le corps

l'auteur, lorsqu'il fait dire à son personnage, *Tisserand*, ces propos désormais célèbres: « 'J'ai l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché' » (Houellebecq, 1994: 113).

⁷²² L'exemple le plus paradigmatique se trouve, de notre point de vue, dans *Plateforme* (Houellebecq, 2001: 328-329), dans un passage sur lequel nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

⁷²³ Pourtant, Houellebecq reniait une autre notion de contexte dans un roman, dans une autre interview, parue dans le numéro 199 (février 1995) d'*Art Press*: «De même, un roman devrait pouvoir être ouvert à n'importe quelle page, et lu indépendamment du contexte. Le contexte n'existe pas.» (Houellebecq, 2009: 56).

social » (Blanckeman, 2010: 261-262). Michel Houellebecq incorpore, à nos yeux, une représentation du rôle de l'écrivain dans la cité, tel que le définit le même Bruno Blanckeman: une «mémoire de la communauté» et une «conscience critique de son temps» (Blanckeman, 2010 : 258). Dès lors, des trois nouvelles formes d'autorité de l'écrivain proposées par Bruno Blanckeman – à savoir, le témoin en situation, le conteur et le passeur⁷²⁴ – Michel Houellebecq représente, indubitablement, la première. Si cet auteur veut situer ses romans, qu'il revendique comme miroirs de la société et comme un témoignage de son temps, il est normal que ses textes réverbèrent la société du spectacle dont il est le contemporain; d'où la présence assidue de références à des figures et à des instances médiatiques.

Par ailleurs, nous l'avons vu, Michel Houellebecq est souvent accusé par ses détracteurs de manquer de style, notamment à cause de la prétendue pauvreté de son écriture. Absence ou refus de style ? Dire qu'un écrivain n'a pas de style est sans fondement: toute forme d'écriture est un style adopté par son créateur, qu'il soit lyrique, rythmé ou, au contraire, plat et monotone, comme semble l'être celui de Houellebecq. En outre, comme l'a déjà démontré Eva Beránková, loin d'être « plat », le style de cet écrivain s'étale sur trois niveaux : neutre ou scientifique, lyrique et vulgaire⁷²⁵.

Un prétendu style plat que Michel Houellebecq explique aussi par le souci de « scientificité » de l'écrivain comtien qu'il est, qui ne croit qu'au positivisme, au côté expérimental et à la preuve de la science dont il adopte ainsi le ton du discours exact et sans envolée. Il appelle et décrit les choses par leurs noms, sans détours ni fioritures, utilisant, selon l'expression de Rita Schober, un « langage sans fard » (Schober, 2004: 509). Par d'autres mots, « Houellebecq, lui, est le grand consécuteur de l'ère du vide. (...) Il suffit de 'dire', d'être sobre, simple, factuel, dans un style de 'liquidateur littéraire'. Il s'agit d'une prose d'huissier. (...) [Michel Houellebecq] constate, entérine, sans fioritures.» (Bardolle, 2004: 48). Notons, au passage, que les messages houellebecquiens jouent le même rôle d'information objective que recherchent les médias les plus sérieux.

Michel Houellebecq adopte ainsi une perspective positiviste qu'il n'oublie pas de poser en évidence dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy :

⁷²⁴ Cf. Blanckeman, 2010.

⁷²⁵ Lire, à ce propos, Beránková, 2006b: 104-105, 107-108.

expliquer le monde c'est simplement le décrire. En donner la description la plus précise, la plus générale. (...) Mais (...) jamais on n'en vient à se poser la question de savoir ce qu'il y a *derrière* les entités physiques que l'on a définies, que l'on peut mesurer (...). On prend congé, en somme, et à jamais, des *questions métaphysiques*. Positiviste dès lors, (...) cette position (...) est (...) une position de soumission aux seuls principes, peu joyeux, qui n'auront jamais trahi l'homme dans sa recherche de la vérité: l'expérience et la preuve. Principes gris, qui ne provoqueront jamais de révolution, ni d'adhésion émotionnelle. Pour mon malheur, ce sont les miens. (Houellebecq et Lévy, 2008 : 150-151).

C'est d'ailleurs en s'appuyant sur les principes de positivisme, de scientificité, adoptés par l'auteur dans son écriture que Pierre Jourde compare ce romancier à Emile Zola et à son côté expérimental⁷²⁶.

En outre, Michel Houellebecq lui-même laisse une explication : « Il y a enfin une chose qui peut faire croire que je manque de style: j'aime bien reproduire de manière facétieuse divers types de discours: marketing, sociologie, etc. »⁷²⁷. Un mélange de discours qu'il a hérité de Lovecraft, lequel « injectant des discours pragmatiques dans ses histoires fantastiques dans le but de renforcer leur crédibilité, a livré à Houellebecq le modèle du mélange des discours, notamment du domaine des sciences exactes. » (Schober, 2004: 509). D'où, par conséquent, plusieurs marques lexicales et/ou grammaticales de la scientificité dans la plupart des œuvres houellebecquiennes⁷²⁸, qui se rapprochent du style dit encyclopédique. Tout comme des échos de notre société de consommation médiasphérisée. En voici quelques exemples.

En premier abord, notons que, si Houellebecq nous transmet une vision pessimiste et dépressive du monde, ce n'est pas un hasard si tous ses romans mentionnent des médicaments antidépresseurs ou similaires. De même, le romancier aime agrémenter ses romans de marques de fabrique ou de commerce et de détails techniques, notamment en ce

⁷²⁶ Cf. Jourde, 2002: 232. En outre, selon Jourde, encore, Michel Houellebecq reste fidèle aux procédés du roman naturaliste et il mélange mélancolie, cynisme, désolation et agressivité (Cf. Jourde, 2002: 233). Le même critique fait aussi le parallèle avec Dostoïevski, puisque Houellebecq partage, avec ce dernier, la « condamnation des 'démons' révolutionnaires semeurs d'illusions et de mort » (surtout les idéaux de mai 68 dans le cas houellebecquien), la « haine de l'individualisme anarchique » et l'« appel à la compassion ». (Jourde, 2002: 232).

⁷²⁷ http://www.dailymotion.com/video/x1j1wu_michel-houellebecq-le-style_school, page web visitée le 25/03/2009.

⁷²⁸ Un type de discours qui nous fait aussi penser à la prose d'un Bernard Weber (*Les Fourmis* (1991, Albin Michel), *Les Thanatonautes* (1994, Albin Michel), etc.), auteur de best-sellers, mis, en France, au programme de certaines classes de Français, mais aussi de Mathématiques et de Philosophie.

qui concerne des biens de consommation, tels que les marques de voiture, des sacs à dos ou des objets multimédias (ex : « De retour dans le salon j'allumai le téléviseur, un Sony 16/9^e à écran de 82 cm, son *surround* et le lecteur de DVD intégré. » (Houellebecq, 2001: 11)). Ces références nous renvoient, évidemment, aux blocs publicitaires qui assomment tous les médias. Les romans houellebecquiens servent aussi de publicité similaire aux *possessory credits*⁷²⁹ que l'on retrouve surtout dans le septième art ou les téléfilms. En outre, nous pourrions penser que Michel Houellebecq met le doigt sur le « partipulateur », c'est-à-dire un pion de la *partipulation* (participation + manipulation), terme inventé par Tony Schwartz qui désigne la technique de publicité qui rend les consommateurs à faire eux-mêmes la publicité du produit, sans s'en rendre vraiment compte (ex : les *jingles* que le public fredonne, les vêtements porteurs de logos, etc.).

Par ailleurs, mettant en avant son regard critique sur les nouvelles technologies de l'information et de la communication dans son texte « Prise de contrôle sur Numéris » (Houellebecq, 1997: 29-37), Michel Houellebecq illustre la solitude de l'homme-réseau (une idée reprise par *La possibilité d'une île* dans les communications entre néohumains). Remarquons, au passage, que ce texte regorge de détails techniques de l'informatique : « Le processeur RISC atteint son régime de croisière; toutes les 10 nanosecondes, le bus d'entrée-sortie balaie les bornes de ma carte de communication LCE 124; celle-ci ne démarrera que si j'active le LCECOM.BIN et le 386SPART.PAR. » (Houellebecq, 1997: 31); « J'ai programmé la combinaison de touches CTRL-F11 pour déclencher une interruption système et me dérouter sur le debugger VMS. » (Houellebecq, 1997: 36). Houellebecq inclut d'ailleurs dans le texte l'image du moniteur et ses messages en ligne (par exemple: Houellebecq, 1997: 32)⁷³⁰. Enfin, pour l'anecdote, il y met en place un système de codage à 13 chiffres de l'être humain qui est basé sur des mensurations de son physique. (Houellebecq, 1997: 35).

De même, la vie de J.-Y. Fréhaut, personnage secondaire d'*Extension du domaine de la lutte* est dominée par l'informatique, selon l'observation caustique du narrateur:

Les fameux degrés de liberté se résumaient, en ce qui le concerne, à choisir son dîner par Minitel.
(...) En un sens, il était heureux. Il se sentait, à juste titre, acteur de la révolution télématique. Il

⁷²⁹ Ce terme désigne, selon la définition du Crem, ce type de publicité invisible, lorsqu'un personnage utilise ou nomme un certain produit, ce qui est rarement le fait du hasard.

⁷³⁰ Voir appendice F.

ressentait réellement chaque montée en puissance du pouvoir informatique, chaque pas en avant vers la mondialisation du réseau, comme une victoire personnelle. (Houellebecq, 1994: 47).

Les particules élémentaires est un roman riche en développements scientifiques qui accompagnent la vie académique du biologiste Michel (ex: Houellebecq, 1998: 278ss, 383ss) ou en détails techniques (« Michel sortit de sa poche un appareil photo *Canon Prima Mini* (zoom rétractable 38-105 mm, 1 290 F à la FNAC). » (*Idem*: 318); « [Michel] avait emporté trois DVD, représentant plus de 40 gigaoctets de données. » (*Idem* : 365)). L'auteur entrecoupe la narration de l'histoire (souvent de manière abrupte, avec l'insertion d'un paragraphe qui agit comme une parenthèse) par des détails scientifiques qui, à vrai dire, n'enrichissent en rien le récit, à moins que l'intention de Houellebecq ne soit de les associer au personnage Michel, laissant présager la future brillance scientifique de son héros, comme le prouve l'exemple ci-dessous:

[Michel et sa cousine Brigitte] s'abattaient dans l'herbe fraîchement coupée. Il se blottissait contre sa poitrine chaude; elle portait une jupe courte. Le lendemain ils étaient couverts de petits boutons rouges leur corps étaient parcourus de démangeaisons atroces. Le *Throbidium holosericum*, appelé aussi aoûtat, est très commun dans les prairies en été. Son diamètre est d'environ deux millimètres. Son corps est épais, charnu, fortement bombé, d'un rouge vif. Il implante son rostre dans la peau des mammifères, causant des irritations insupportables. La *Linguatulia rhinaria*, ou linguatule, vit dans les fosses nasales et les sinus frontaux ou maxillaires du chien, parfois de l'homme. L'embryon est ovale, avec une queue en arrière; sa bouche possède un appareil perforant. Deux paires d'appendice (ou moignons) portent de longues griffes. L'adulte est blanc, lancéolé, d'une longueur de 18 à 85 millimètres. Son corps est aplati, annelé, transparent, couvert de spicules chitineux. (Houellebecq, 1998: 44-45).

Lorsqu'il s'agit de parler de la mort de l'enfance, causée par le début de l'adolescence, chez Michel et Annabelle, on peut lire:

Michel conservait une photographie, prise dans le jardin des parents d'Annabelle (...). Ce fut la dernière fois qu'il y eut des œufs en chocolat le jour de Pâques; l'année suivante, ils étaient déjà trop âgés pour ces jeux. À partir de l'âge de treize ans, sous l'influence de la progestérone et de l'œstradiol sécrétés par les ovaires, des coussinets graisseux se déposent chez la jeune fille à la hauteur des seins et des fesses. (Houellebecq, 1998: 74).

Dans un autre passage, le lecteur apprend la mort du grand-père de Bruno, dans une phrase très courte et froide, à laquelle s'ensuit une longue description scientifique des organismes qui aident à la décomposition du corps humain :

En 1961, son grand-père mourut. Sous nos climats, un cadavre de mammifère ou d'oiseau attire d'abord certaines mouches (*Musca*, *Curtonevra*); dès que la décomposition le touche un tant soit peu, de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les *Calliphora* et les *Lucilia*. Le cadavre, sous l'action combinée des bactéries et des sucs digestifs rejetés par les larves, se liquéfie plus ou moins et devient le siège de fermentations butyriques et ammoniacales. (Houellebecq, 1998: 51).

Dans cette absence d'émotion, peut-on y voir de l'humour macabre ou de l'ironie grinçante de la part de cet auteur éhonté, le rire étant une réponse humaine face à la dure réalité de la vie ? Ce qui confirmerait l'idée selon laquelle « très proche du documentaire sur la vie animale, la *didascalie* textuelle, c'est-à-dire la voix abjecte et surnoise de l'auteur, poursuit l'approche entomologique » (Almeida, 189). Ou bien serait-ce une volonté de se mettre à l'écart, malgré l'observation microscopique ? L'intention de Houellebecq serait-elle aussi de démontrer la primauté du discours scientifique sur la métaphysique ? Ou bien, autre hypothèse, serait-ce une métaphore servant à démontrer que le grand-père de Bruno laissa peu de marque dans la vie de son petit-fils ?

Par conséquent, ces exemples viennent expliquer les raisons pour lesquelles « divers critiques ont remarqué que Houellebecq n'aurait pas de style, peut-être du fait des nombreux 'emprunts' au discours journalistique ou scientifique. » (Altes, 2004 : 38). Ayant exploité cette présence du discours scientifique (tel que celui que l'on retrouve dans le reportage), tournons-nous, à présent, sur les marques du discours journalistique dans l'écriture houellebecquienne.

Si nous partons du principe que le discours journalistique équivaut, déjà, à un style d'écriture qui cherche à donner de l'information et de la transparence, il est facile de trouver plusieurs exemples de ce ton dans les romans de Michel Houellebecq. Nous l'avons déjà vu, l'auteur démontre souvent une froideur dans ses narrations et un langage minutieux, dénué de fioritures. Il s'agit bien d'une « littérature à vif »⁷³¹ adaptant à la littérature et à la création romanesque la formule de *Paris-Match*: le poids des mots et le

⁷³¹ Nous reprenons, évidemment, le titre de l'essai d'Olivier Bardolle (Bardolle, 2004).

choc des photos. Houellebecq donne plus d'importance au verbe, aux actes, qu'à la psychologie de ses personnages. On observe, on écoute plus ceux-ci qu'on ne les suit dans leurs actions. C'est au lecteur qu'il revient de ressentir les émotions que le romancier laisse deviner. Néanmoins, Houellebecq est ambigu, il est sur la corde raide et il court ainsi le risque d'être confondu avec ces romanciers contemporains, critiqués par Olivier Bardolle en raison du registre journalistique de leur écriture :

On se sert de la langue du journal, celle que l'on lit tous les jours dans *Le Figaro* ou *Libération*, non pas celle que l'on parle, qui est différente, à la fois plus vivante et moins propre, mais celle qui s'étale, jour après jour, dans le journal du jour, une langue de compte-rendu, neutre et bien léchée, avec de petites astuces en fin d'article et de jeux de mots dans les titres, au style convenable, autrement dit absolument plat, bien raboté, calibré par le rédac-chef qui détient la règle du bien-rédiger pour le petit reporter, rapporteur de nouvelles fraîches (souvent ni bien nouvelles ni très fraîches...) (...). Alors il se bornera (...) à n'utiliser que cinq cents mots pour rédiger une somme de dix mille pages de chiens écrasés, de sommets internationaux, de tremblements de terre, de chutes des indices boursiers, de gros contrats à l'exportation, de réforme des retraites ou de traque aux pédophiles. (Bardolle, 2004: 83).

C'est d'ailleurs la question de la pauvreté (apparente) du français de Michel Houellebecq qui pourrait le rattacher au discours journalistique et au ton de revues de presse, comme l'entendent certains critiques, tels que Jean-Philippe Domecq : « Le lecteur (...) réentend, en condensé narratif, le style d'esprit des magazines. C'est d'ailleurs une constante des grands succès de romans: le lecteur n'en revient pas d'y retrouver ses derniers mots et objets quotidiens, ses tics et tendances du moment. » (Domecq, 2002: 23). Une critique que vient corroborer ce commentaire satirique d'Eric Naulleau: « À Michel Houellebecq, le lecteur *reconnaissant* en quelque sorte. Reconnaissant dans un livre les thèmes et le vocabulaire de sa gazette préférée. » (Naulleau, 2005: 17).

N'est-ce pas là la preuve de l'influence, de l'emprise de la surmédiation de notre société sur le champ littéraire et sur la propre création⁷³² ? Si Michel Houellebecq veut rester fidèle à son projet de reproduire la société où il vit, il ne peut omettre de parler des

⁷³² L'apparition du cinéma et, ensuite, de la télévision, a changé aussi bien notre manière de voir le monde, mais aussi les techniques romanesques. Sur l'influence du cinéma sur la composition romanesque, lire Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Editions du Seuil, 1948, surtout la première partie. En ce qui concerne le cas particulier de l'écriture de Michel Houellebecq, Rita Schober y décèle, par exemple, un « fractionnement du récit en une suite d'"instantanés" » (Schober, 2004: 508).

médias et des paillettes de la célébrité, aux dépens de la valeur, de la richesse dite *littéraire* de sa prose. Voilà donc pourquoi Jean-François Patricola dresse ce juste portrait de l'écriture houellebecquienne: «Michel Houellebecq est assurément le miroir de son siècle: (...) sa langue est apathique (...) proche du slogan publicitaire (...) évoquée sur toutes les ondes et étalée dans tous les articles de presse (...); bref, elle est populaire!» (Patricola, 2005: 220). Les romans houellebecquiens regorgent de références aux médias et au populaire; l'écriture de cet écrivain est «publicitaire, composée de maximes et de slogans» (Patricola, 2005: 222).

Pourtant, lorsque l'on en vient à parler de «discours médiatique», la complexité de celui-ci est telle qu'elle rend difficile sa définition. Partons, tout de même, de cette notion générale, élaborée par Marie-Joseph Bertini:

La notion de langage médiatique et/ou journalistique désigne un langage spécifique utilisé dans le contexte des médias de masse, notamment de la presse écrite et de la télévision. Ce langage est le produit d'une combinaison complexe de signes écrits, visuels et sonores régis par des codes et des conventions spécifiques à chaque média et mobilisant une partie très restreinte des ressources de la langue. (Bertini, 2007: 5)⁷³³.

En effet, on peut identifier un langage par média: un langage journalistique (écrit et graphique), cinématographique, radiophonique, télévisuel, etc. De même, le support technique requis façonne aussi le langage utilisé: on parle ainsi de langages visuel, sonore, gestuel, audiovisuel, chacun étant amalgamé à l'intérieur des différents formats imposés par les technologies de support de chaque média... Dans le langage audiovisuel, on énumère des «plans, des cadrages, des angles et des mouvements de caméra, des procédés d'enchaînement de plans», comme le prouvent les travaux du *Centre en éducation aux médias* (le *Crém*, affilié à l'Université du Québec à Montréal)⁷³⁴, par exemple.

La question serait alors de définir les mots et les expressions du langage médiatique. Selon une chronique de Clara Bamberger, penchée sur le (dangereux) pouvoir du langage médiatique, ce qui caractérise celui-ci est une «appartenance au champ lexical

⁷³³ Une définition partagée par le Crém: «Les informations sont toujours le résultat d'une combinaison de langages ou de signes écrits, vocaux et sonores, gestuels, graphiques et visuels à l'intérieur d'un espace et d'une durée. Ces différents langages constituent le langage médiatique.» (<http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/img1.htm>, page web visitée le 25/03/2009).

⁷³⁴ <http://www.reseau-crem.qc.ca>, page web visitée le 25/03/2009.

de l'évitement, de l'apaisement: les mots doivent permettre d'échapper au conflit. » (Bamberger, 2010). On retrouve ainsi de nombreuses « inventions sémantiques » puisées chez les économistes afin d'« adoucir, voire de masquer, une certaine réalité économique. » (ex : restructuration au lieu de délocalisation; plans sociaux au lieu de licenciements massifs; demandeur d'emploi au lieu de chômeur). Par une perte de sens linguistique, une déviation sémantique et des « mots-masque », le langage médiatique utilise l'euphémisme, comme le défend Jean-Pierre Gélard (Gélard, 2005). Tout à l'opposé, donc, du style adopté par Michel Houellebecq qui préfère, bien au contraire, forcer le trait dans sa description du monde contemporain. Par contre, là où ce romancier rejoint les réflexions de Clara Bamberger, c'est sur le fait que le langage médiatique a, en effet, un pouvoir. Il ne fait pas qu'informer, il est capable d'« établir un pouvoir, de le faire persister, ou de le subvertir » et « les médias disposent bel et bien d'une formidable faculté d'orientation de nos pensées. » (Bamberger, 2010). Comme le rappelle Ignacio Ramonet (Ramonet, 2000), le langage médiatique exerce, en fait, une véritable emprise sur le récepteur. Tel est le point commun avec Michel Houellebecq, que ce soit dans son écriture comme dans sa posture médiatique.

Par ailleurs, l'œuvre houellebecquienne est un parfait mélange des modes adoptés par les genres télévisuels, tels qu'ils sont perçus par François Jost (Jost, 2004). En effet, on trouve dans les romans de Michel Houellebecq le « mode authentifiant » qui prétend informer sur notre monde (comme le journal télévisé, le documentaire). Un mode qui côtoie le « mode fictif », construction autonome d'un monde imaginaire, indépendamment des ressemblances avec le nôtre (tel que le téléroman, le film, l'opéra). A ces deux modes vient s'ajouter le « mode ludique » qui regroupe les jeux télévisés⁷³⁵, les émissions de divertissement⁷³⁶ et la publicité.

De même, Michel Houellebecq s'exprime, dans ses œuvres ou en public, en manipulant plusieurs langages liés au discours médiatique. En effet, il recourt au langage sonore ou radiophonique: par la présence du langage parlé, le ton de la voix (familier, intime, personnel, distant, neutre, clair, intense), l'accent mis sur certains mots, le rythme des discours (qui jouent avec les différents degrés de rapidité du débit, les enchaînements, les pauses, les répétitions), le recours à l'oralité des personnages et à la simplicité des mots

⁷³⁵ Rappelons le leitmotiv qu'est Julien Lepers avec son émission *Questions pour un champion*.

⁷³⁶ Les talkshows, par exemple, ou les programmes de variété.

afin d’établir une perception immédiate et une compréhension rapide du message. Aussi, Michel Houellebecq manie très bien le langage visuel, que ce soit dans la disposition typographique de ses œuvres, les décors de ses romans, comme sur les illustrations et les couleurs de ses publications, les photos travaillées qui accompagnent ses interviews dans la presse, sur le web ou son aspect *sui generis* sur les plateaux télévisés. Enfin, amalgame des langages verbal, visuel et sonore, le langage télévisuel est indéniablement associé à ce romancier.

Par ailleurs, il sera surprenant de voir comme il est facile de décalquer sur Michel Houellebecq et son œuvre le lexique de mots techniques dont on a besoin pour analyser des émissions de radio ou de télévision, par exemple. Pour cela, nous partirons du *Lexique des genres médiatiques* du Crem⁷³⁷. Nous ne retiendrons que les termes les plus pertinents avec leurs définitions citées en italique, en suivant l’ordre alphabétique :

Annonce-amorce (teaser)

Quelques mots et/ou images diffusés en ondes dans le but d'aguicher les auditeurs, d'exciter leur curiosité et de développer leur intérêt pour une émission ou un segment d'émission devant être diffusé ultérieurement sur les ondes d'une station de radio ou de télévision.

Nous avons déjà démontré l’attention particulière qui est donnée à la promotion des romans houellebecquiens lors de leur lancement, véritable opération marketing qui a atteint son apogée avec les publicités de ses romans, bien avant leur édition et leur vente au public.

Bordure

*Met en évidence certains articles en plus d'embellir la page*⁷³⁸.

La jaquette des livres de Michel Houellebecq est minutieusement travaillée, même si elle n’atteint pas le niveau des romans d’Amélie Nothomb, comme nous l’observerons plus loin.

⁷³⁷ <http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/img1.htm>, page web visitée le 25/03/2009.

⁷³⁸ La bordure a le même poids que la *vignette*, qui est, par définition, un motif ornemental, une illustration.

Effets sonores

Bruits généralement produits artificiellement dans le but de créer une impression particulière ou d'attirer l'attention de l'auditeur ou du téléspectateur.

Dans le cas précis de Michel Houellebecq, nous sommes encline à trouver dans le scandale et la provocation qui accompagnent cet auteur l'adaptation de ces effets sonores.

Exergue

Il s'agit du titre placé au-dessus du véritable titre de l'article. Il permet au lecteur de situer dans un contexte précis le sujet abordé.

Michel Houellebecq, on le sait, se sert couramment d'épigraphes dans les débuts de chapitre de ses romans ou en préface de ses récits. Nous en avons examiné certains au long de notre thèse.

Habillage

Ensemble des éléments sonores (thème musical) et visuels (pour la télévision) qui identifient une chaîne de télévision ou une station de radio.

Il est facile, ici, d'établir un parallèle avec les tenues vestimentaires de Houellebecq, ses titres et ses chansons, qui agissent comme une « image de marque » de cet écrivain.

Intertitre

Texte court (deux à cinq mots) souvent pris dans le texte, mis en évidence typographiquement (gros de la police). Il doit attirer l'attention, éveiller la curiosité du lecteur.

Les récits fictionnels de Michel Houellebecq sont divisés en parties et en chapitre qu'il présente par un sous-titre court et accrocheur. La quatrième de couverture de ses livres joue le même rôle aguicheur.

Langage des chiffres et des nombres

Les médias utilisent beaucoup les chiffres et les nombres pour répondre à la question 'combien'. Les informations des médias nous font entrer dans le monde des probabilités, des fractions, des pourcentages et dans celui de la comparaison entre des quantités différentes. Ils recourent aux décimaux et aux pourcentages, aux nombres approximatifs, aux statistiques, à des tableaux de

données et à des graphiques, à des chiffres qui attirent l'attention dans les manchettes, qui nous donnent des indices de croissance, etc.

Tous les romans houellebecquiens contiennent ce type d'information, une réalité sur laquelle s'appuient les critiques qui reprochent à l'auteur de faire du dilettantisme sociologique.

Photographie

Les photos fixent une situation afin de nous fournir des informations supplémentaires, de stimuler notre intérêt ou de nous amuser. Une photographie bien choisie et bien placée incite à la lecture d'un texte (un article, une publicité...). Elle peut donc jouer plusieurs rôles à la fois: tout dépend de l'intention du photographe et de l'éditeur, du fait qu'elle accompagne ou non un article, de la place qu'elle occupe.

Nous nous sommes déjà penchée sur la pertinence des photographies de Michel Houellebecq, lesquelles, nous le rappelons, sont travaillées de telle forme qu'elles agissent comme une réplique de son univers fictionnel.

Typographie

La typographie est l'ensemble des techniques et des procédés permettant de reproduire des textes par l'impression d'un assemblage de caractères en relief. De manière générale, les articles et différents textes d'un média écrit sont traités de manière uniforme. Néanmoins, on peut également jouer sur les différentes caractéristiques des caractères typographiques afin de mettre l'accent sur un élément en particulier. Ainsi pourra-t-on faire varier la casse des lettres (majuscule ou minuscule), la police employée (Times, Helvetica, etc.), la taille (10 points, 12 points, etc.) et le style (romain, italique, gras, souligné, etc.), pour ne nommer que ces variables. La composition du journal, la disposition des différents textes en colonnes, en multicolonnes ou en pleine page donnent une indication supplémentaire sur l'information, son contenu, son importance et sa valeur.

Nous l'avons vu, la typographie est une technique de création romanesque à laquelle Michel Houellebecq aime recourir, notamment en ce qui concerne l'emploi des majuscules ou de l'italique, afin de souligner une idée, de marquer l'ironie du ton ou, tout simplement, de détacher un document extra-littéraire, comme une lettre ou une citation.

D'autre part, il nous semble que le discours médiatique ne peut être séparé d'autres notions issues du monde du spectacle, telles que le scoop, la provocation, les strasses et

paillettes aveuglantes formées de sons et de lumières, où circulent des célébrités – vulgairement connues comme les *people*. Il doit forcément s'établir une liaison avec l'industrie cinématographique, les vidéoclips, les médias d'actualité, la publicité, les témoignages humains, les reportages. Autant d'aspects traités dans tous les romans de Michel Houellebecq.

D'où l'importance d'une analyse centrée sur la place des médias dans la fiction de cet écrivain. Si l'on parcourt chronologiquement ses romans, il est facile de repérer une évolution vis-à-vis de sa renommée médiatique et de l'horizon d'attente de son lectorat. En effet, les scènes sexuelles sont de moins en moins crues, puisque l'attention du public sur son travail a déjà été acquise. Quant à sa mauvaise relation avec les médias, les feux et les rouages de la célébrité apportent dans sa fiction de plus en plus de remarques cyniques envers les journaux et le jeu des médias. Le paroxysme est atteint avec l'autoparodie, l'autodérision ; que ce soit à travers le personnage Daniell de *La Possibilité d'une île* ou le personnage Michel Houellebecq, écrivain, dans le métafictionnel *La carte et le territoire*⁷³⁹. De manière peu anodine, l'auteur décrit ce personnage comme une « vieille tortue malade », la comparaison n'étant pas uniquement relative au physique. De notre point de vue, elle tient surtout à l'isolement, à la rétraction, à la dérobade (voire capitulation) que symbolise l'animal et que ressent le romancier face à la vie sociale, à l'existence⁷⁴⁰. D'autre part, comme il l'explique lui-même aux journalistes Marin de Viry et Pierre Poucet (Viry et Poucet, 2010), la mutilation du cadavre de ce personnage (par décapitation et éparpillement de lambeaux de chair, tel un tableau de J. Pollock) représente le lynchage médiatique⁷⁴¹ dont il sait être victime, comme il l'exprimait dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy.

⁷³⁹ Le choix du récit métafictionnel n'est pas une exclusivité houellebecquienne. En ce qui concerne la littérature française contemporaine, on pense, par exemple, à Christine Angot dont les romans comme *Sujet Angot* (Angot, 1998) ou *Quitter la ville* (Angot, 2000) racontent et commentent l'écriture, la lecture et la réception médiatique de ses textes.

⁷⁴⁰ D'autres évoqueront peut-être la longévité, la masse, la force têtue, la puissance ou la carapace de l'animal. Néanmoins, ce sont des caractéristiques inimputables au personnage. A moins qu'il ne s'agisse d'une autre forme de provocation et d'insolence de la part de Michel Houellebecq.

⁷⁴¹ Bénédicte Delorme-Montini attribue à Jean-Claude Guillebaud l'invention de l'expression « lynchage médiatique », en octobre 1987, qu'il décrit de la sorte : « Ainsi, le viol sans vergogne du secret de l'instruction vous désigne désormais à la foule, vous assoit pour quelques jours au banc d'infamie, sous les *sunlights* de la télévision et vous détruit corps et âme avant même que la cause ne soit examinée. » (*apud* Delorme-Montini, 2006: 25).

La provocation dans l'œuvre houellebecquienne est, certes, permanente, mais elle s'adoucit, tout comme la dépression et le pessimisme qui teintaient ses premiers romans⁷⁴². Serait-ce l'effet de la pression sournoise de son public féminin pour glisser de plus en plus sur la positivité, comme il s'en plaignait à Sylvain Bourmeau⁷⁴³ ? Il existe bel et bien une certaine évolution vers la norme, la bien-pensance dans l'écriture houellebecquienne... Après avoir aidé Michel Houellebecq à atteindre le sommet de la célébrité, les invectives de cet écrivain s'estompent: son dernier roman, *La carte et le territoire*, dévêtu du ton cru et provocateur de ses antécédents, est considéré par la critique fort convenable, tel que nous l'avons vu précédemment. La promotion médiatique du livre l'emporte sur celle de l'auteur qui semble s'être assagi. Mise à part une accusation de plagiat de Wikipédia dans plusieurs passages, la proximité douteuse avec *L'Homme qui arrêtera d'écrire* de Marc-Edouard Nabe⁷⁴⁴ ou encore la protestation de Michel Lévy, suscitée par le titre identique d'un de ses recueils de nouvelles⁷⁴⁵ publié antérieurement, on ne lit que des critiques élogieuses⁷⁴⁶. A se demander s'il s'agit bien d'un livre de Houellebecq.

Tous s'accordent à voir chez Michel Houellebecq une évolution dans sa posture médiatique et sociale qui déteint sur son écriture. Dans un article de *Le Figaro* du 27 octobre 2010, intitulé « Michel Houellebecq peut-il encore rater le Goncourt », les journalistes Françoise Dargent, Dominique Guiou et Atrid De Larminat soulignaient les changements – calculés – du romancier français:

Pourquoi a-t-il des chances cette année?

⁷⁴² En outre, il est aussi frappant de noter l'absence de la poésie dans *La carte et le territoire*, alors que dans ses débuts, Houellebecq l'affectionnait tellement: *La Possibilité d'une île* fut, pour lui, une fusion parfaite entre poésie et roman, projet qu'ambitionnait cet écrivain.

⁷⁴³ Dans *F, comme femme*, interview de Sylvain Bourmeau (http://www.dailymotion.com/video/x6pflw_houellebecq-de-a-a-z-f-comme-femme_news, page web visitée le 25/03/2009), Michel Houellebecq se plaignait, en effet, que ses problèmes avec les femmes n'allaient pas s'arranger. Pour lui, les femmes ont du mal à reconnaître la négation pure et le fait qu'il ait de plus en plus de lectrices agit comme une pression sourde. La grande critique des femmes est qu'il établit une écriture désespérante de la vie.

⁷⁴⁴ Lire, à ce propos, la mise en relation des deux écrivains, effectuée par Pierre Bernard, qui met en avant les ressemblances véreuses des romans houellebecquiens avec ceux de Marc-Edouard Nabe. (Bernard, 2010).

⁷⁴⁵ M. Lévy avait informé Flammarion de la publication antérieure de son ouvrage (dûment déposé et enregistré à la Bibliothèque Nationale de France), mais l'éditeur n'en a pas tenu compte. Par ailleurs, il revendique le fait que Houellebecq était un intime de sa propre sœur et qu'il eut ce recueil entre les mains: la copie du titre est, dès lors, encore plus flagrante.

⁷⁴⁶ Soulignons, aussi, le fait que plusieurs voient dans Jed Martin, héros de *La carte et le territoire*, un portrait du peintre Pierre Lamalattie, vieil ami de Michel Houellebecq (lire, à ce propos, une interview donnée dans *Paris Match* (Couturier, 2011)).

Houellebecq a changé. Fini les rodomontades. Il y a quelques semaines, au ‘Grand Journal’, sur Canal +, il déclarait, comme pour se faire bien voir des jurés: ‘Quand j’étais jeune, j’achetais des prix Goncourt.’ Invité un matin de septembre sur Europe 1 par Jean-Pierre Elkabbach, il lance un grand ‘Bonjour à tous’ dans le micro, comme un chanteur en promotion ! Est-ce pure manigance pour rentrer dans les faveurs des jurés? Pierre Assouline le sous-entend: ‘Comment les jurés Goncourt ne seraient-ils pas sensibles à un roman qui a tellement tout pour leur plaire qu’on se demande si ce n’est pas fait exprès?’ Certes, Michel Houellebecq n’a pas renoncé à décrocher le Goncourt. Il a une revanche à prendre. Il est décidé à faire ce qu’il faut pour séduire ceux que ses derniers romans ont exaspérés ou déçus. Mais ce changement d’attitude n’est pas que sourires de façade et de circonstance. Juliette Joste, qui fut son éditrice chez Flammarion pendant de longues années, est impressionnée : l’être mutique et souffrant qu’elle connaissait s’est transformé. ‘Il a acquis une stature. Il s’exprime très bien, de façon posée. Il n’a rien perdu de son ironie mais il est plus détaché.’ C’est aussi l’avis de Marin de Viry, chroniqueur pour *la Revue des deux mondes*, qui l’a longuement interviewé à plusieurs reprises: ‘Il est décontracté, maître de lui. Avant, il avait besoin de dire des choses qui claquent pour se faire entendre. Sans doute a-t-il eu l’intuition que pour se faire comprendre dorénavant, il devait adapter sa tonalité.’ Ce que confirme Juliette Joste: ‘Il a été beaucoup dénigré et attaqué, ces dernières années. Quand il parlait des critiques qu’on lui adressait, il n’y avait jamais d’acrimonie, pas non plus de la souffrance, mais une tristesse, un regret de ne pas arriver à se faire comprendre.’ Cette fois-ci, Houellebecq a travaillé pour que son œuvre ‘passe’. Son roman est d’une facture plus classique que les précédents: fini, la science-fiction. Il ne résiste pas à faire un peu de provocation en écrivant que n’importe quel enfant pourrait peindre comme Picasso, mais il sait qu’il ne risque pas d’être traîné en justice pour cela, comme ce fut le cas après la parution des *Particules* et de *Plateforme*. Plus d’érotisme glauque, ni de considérations douteuses sur l’islam, les femmes, l’eugénisme, etc. Dans *La Carte et le Territoire*, les seuls personnages qu’il écorne sont des ‘people’. Mais il le fait de façon si grand-guignolesque que la charge n’est pas bien méchante. Jean-Pierre Pernaut, longuement moqué dans le roman, a même déclaré qu’il était flatté d’être un personnage de Houellebecq. (Dargent, Guiou, Larminat, 2010).

Reconnaissons, tout de même, que l’auteur continue à être fidèle à son style: le suremploi des adverbes, l’italique, le point-virgule, en ce qui concerne la forme; le regard sociologique, la mélancolie liée à l’inéluctabilité de la mort, la solitude existentielle, l’autodérision, le name-dropping, pour ce qui en est de la thématique, etc. Néanmoins, Houellebecq serait-il un «Mutin de Panurge», jeu de mots de Philippe Muray, à la tonalité rabelaisienne, pour identifier les individus dont la rébellion est factice et en accord avec le temps? Ou, au contraire, continuera-t-il à s’afficher comme un *individu assez méprisable*,

tel qu'il se présente dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, dûment intitulée *Ennemis publics ? Histoire à suivre...*

Les médias peuvent aussi être à l'origine de certains romans de Michel Houellebecq et il y puise souvent des éléments. Il suffit de penser, par exemple, à la genèse de *La Possibilité d'une île*: selon l'explication de l'auteur dans le préambule de ce roman⁷⁴⁷ (Houellebecq, 2005: 9), le livre doit sa naissance à Harriet Wolff, une journaliste allemande qu'il rencontra pour une interview à Berlin. Avant de lui poser ses questions, la journaliste lui raconta une fable futuriste dont il était le protagoniste; ce fut pour lui l'inspiration pour écrire l'histoire de son roman.

Cherchons d'autres exemples. La vie professionnelle de Daniell, héros du même roman et double de Houellebecq, est intimement liée aux médias, lesquels sont souvent cités, par revanche grinçante de l'auteur après l'« affaire Houellebecq ». L'exemple le plus criant est l'incipit du chapitre Daniell, 3, où le narrateur fait part d'un procès intenté contre lui par des ligues islamiques (cf. Houellebecq, 2005: 47-48), un parallèle parfait avec l'auteur, que cet autre passage viendra confirmer:

avec mon physique ordinaire et mon tempérament introverti, j'avais très peu de chances d'être, d'entrée de jeu, le *roi de la fête*. Je travaillais, donc, à défaut d'autre chose; et ma revanche, je l'avais eue. Dans ma jeunesse, au fond, j'étais dans le même état d'esprit qu'Ophélie Winter lorsqu'elle ruminait en pensant à son entourage : 'Rigolez, mes petits cons. Plus tard c'est moi qui serai sur le podium, et je vous mettrai tous des doigts.' (Houellebecq, 2005 : 117).

Tout comme celui-ci : « 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. » (Houellebecq, 2005: 164)⁷⁴⁸.

L'auteur en profite aussi pour s'attaquer, encore une fois, aux religions, notamment par le biais de sketches humoristes sulfureux de son protagoniste, comme son dernier spectacle « EN AVANT, MILOU ! EN ROUTE VERS ADEN ! » (cf. Houellebecq, 2005: 59-60), ou décrivant une vision futuriste de l'Islam, condamné à disparition (cf. Houellebecq, 2005: 357-358). En outre, dans une conversation avec Isabelle sur le pouvoir du public sur les célébrités (« gros animal dangereux, (...) il peut à tout instant anéantir sa

⁷⁴⁷ Explication qu'il maintiendra dans ses interviews.

⁷⁴⁸ Lire, de même Houellebecq, 2005: 372.

créature, la chasser, l'obliger à s'enfuir sous la honte et les quolibets » – dit-elle), Daniell (Michel Houellebecq ?) rétorque: « Dans mon cas, je ne risque rien. (...) Parce que, même s'il prenait au public l'envie de me virer, il ne pourrait pas le faire; il n'a personne à mettre à ma place. Je suis, très exactement, irremplaçable. » (Houellebecq, 2005 : 36)⁷⁴⁹. Enfin, nous pouvons lire aussi cette réflexion du narrateur (et auteur ?) :

Il est vrai que je pouvais raconter n'importe quoi, il y aurait toujours des médias pour recueillir mes propos; mais de là à ce que les gens m'écoutent, et modifient leur point de vue, il y avait une marge: tout le monde s'était habitué à ce que les *personnalités* s'expriment dans les médias sur les sujets les plus variés, pour tenir des propos en général prévisibles, et plus personne n'y prêtait une réelle attention, en somme le système spectaculaire, contraint de produire un consensus écœurant, s'était depuis longtemps effondré sous le poids de sa propre insignifiance. (Houellebecq, 2005: 274).

Mais le pouvoir des médias n'est jamais dénié par Michel Houellebecq qui leur reconnaît d'ailleurs une force appuyée par l'absence d'un contre-pouvoir. Dans *Les Particules élémentaires*, on peut ainsi lire, le cynisme étant, évidemment, sous-entendu:

Plus généralement la télévision, en particulier TF1, offrait une leçon permanente de dignité. Adolescent, Michel croyait que la souffrance donnait à l'homme une dignité supplémentaire. Il devait maintenant en convenir: il s'était trompé. Ce qui donnait à l'homme une dignité supplémentaire, c'était la télévision. (Houellebecq, 1998: 120).

De même, ce passage dans *La Possibilité d'une île* :

'À ton avis...' Le Prophète s'adressa directement à moi, en me regardant droit dans les yeux. 'Est-ce que l'hostilité de la presse [envers la secte des Raëliens] est vraiment un problème à long terme ? – Globalement, oui. En se posant en martyr, en se plaignant d'être en butte à un ostracisme injustifié, on peut très bien attirer quelques déviants; Le Pen avait réussi à le faire en son temps. Mais, au bout du compte, on y perd – surtout dès qu'on veut tenir un discours un peu fédérateur, c'est-à-dire dès qu'on veut dépasser une certaine audience. (Houellebecq, 2005: 267).

Ou cet autre, à propos de la création artificielle de la vie du prophète raëlien, mort la veille:

⁷⁴⁹ Il est vrai que Michel Houellebecq n'a jamais caché sa mégalomanie...

Bien entendu les journalistes au début n'y croyaient pas, tout dans leur formation les prédisposait à tourner l'hypothèse en ridicule; mais je me rendais compte qu'ils étaient malgré eux impressionnés par la personnalité de Miskiewicz, par la précision et la rigueur de ses réponses; à la fin de l'entretien, j'en suis persuadé, au moins deux d'entre eux avaient des doutes: c'était largement suffisant pour que ces doutes se répandent, amplifiés, dans les magazines d'information générale. (*Idem* : 292)⁷⁵⁰.

Le narrateur dépressif d'*Extension du domaine de la lutte* peut aussi être utilisé afin de dénoncer le caractère voyeuriste d'une certaine presse à scandale ou de faits-divers. Il raconte comment, dans un de ses rêves,

Il y a de petits flocons de neige qui volent de part et d'autre, avec des feuilles d'un journal illustré, imprimé en gros caractères agressifs. (...) Suis-je reporter ou journaliste ? Il semblerait, car le style des articles m'est familier. Ils sont écrits sur ce ton de plainte cruelle cher aux anarchistes et aux surréalistes. Octavie Léoncet, quatre-vingt-douze ans, a été retrouvée assassinée dans sa grange. (...) Sa sœur, Léontine Léoncet, quatre-vingt-sept ans, se fait un plaisir de montrer le cadavre aux journalistes. Les armes du crime sont là, bien visibles: une scie à bois et un vilebrequin. Tout cela taché de sang, bien-sûr. (Houellebecq, 1994: 165).

D'un autre côté, un « théoricien », personnage secondaire de ce même roman, trace un portrait des instruments d'information qui en dit long:

Selon lui, la production et la circulation de l'information devraient connaître la même mutation qu'avaient connue la production et la circulation des denrées: le passage du stade artisanal au stade industriel. (...) Dieu merci, les jeunes réclamaient des informations de plus en plus nombreuses et de plus en plus fiables; Dieu merci, ils se montraient de plus en plus exigeants sur les temps de réponse; mais le chemin était encore long qui mènerait à une société parfaitement informée, parfaitement transparente et communicante. (Houellebecq, 1994: 52).

Il est indéniable que les instruments de la sphère médiatique apparaissent régulièrement dans l'écriture houellebecquienne⁷⁵¹. Ces références ne sont pourtant pas gratuites. Comme le souligne Murielle Lucie Clément, par exemple, dans la fiction houellebecquienne, ce sont les médias qui donnent des informations aux personnages et

⁷⁵⁰ Remarquons, tout de même, que ce passage démontre aussi qu'il est possible de duper les médias.

⁷⁵¹ Voir, à ce propos, Clément, 2007: 137-138.

aux lecteurs. Le scandale pédophile autour du Rudy de *Lanzarote* nous est relaté par « l’entremise d’articles dans les médias », tout comme la « conduite abjecte » de David Di Meola, personnage secondaire de *Les Particules élémentaires*, que Bruno raconte « après l’avoir lue dans les journaux. » (Clément, 2003: 55).

De nombreux organes de presse français et des personnalités du champ médiatique sont, nous le répétons, mentionnés ad libitum⁷⁵². L’exemple le plus illustratif se trouve dans *Plateforme*, dans un long passage dédié à la réaction de plusieurs journaux et journalistes français face à l’attentat de Krabi, en Thaïlande, sans doute provoqué par le club de tourisme sexuel créé par les protagonistes de l’histoire. Des réactions en chaîne qui aboutirent à la fin du projet touristique. Chaque instance médiatique citée par Michel Houellebecq a une réaction prévisible, fidèle à la réputation qu’elle s’est construite jusqu’alors et traduisant une partie importante de l’opinion publique. Mais, encore une fois, seul le lecteur averti pourra répondre de sa complicité avec l’auteur et comprendra l’intention ultime de ce passage:

[Jean-Yves Frochot] me tendit une petite liasse de feuilles: il s’agissait de photocopies d’articles de journaux. (...) Le premier article, tiré du *Nouvel Observateur*, était intitulé: ‘UN CLUB TRÈS SPÉCIAL’; long de deux pages, très détaillé, il était illustré par une photographie tirée de la publicité allemande. 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 la réaction des musulmans. Jean-Claude Guillebaud consacrait son éditorial au même thème. (...) Le dossier se poursuivait par un article d’Isabelle Alonso dans le *Journal du dimanche*, véhément mais peu documenté, intitulé: ‘LE RETOUR DE L’ESCLAVAGE’. 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 ?’. (...) *Libération* publiait en première page une photo des survivants déjà rapatriés à leur arrivée à l’aéroport de Roissy, et titrait en une: ‘DES VICTIMES AMBIGUËS’. Dans son éditorial, Gérard Dupuy épinglait le gouvernement thaï pour sa complaisance envers la prostitution et le trafic de drogue, ainsi que pour ses manquements répétés à la démocratie. *Paris-Match* de son côté, sous le titre ‘CARNAGE À KRABI’, faisait un récit complet de la *nuit de l’horreur*. Ils avaient réussi à se procurer des photos, à vrai dire d’assez mauvaise qualité – en photocopie noir et blanc, et transmises pas fax, cela aurait pu être à peu près n’importe quoi, c’est à peine si l’on reconnaissait des corps humains. Parallèlement, ils publiaient la confession d’un

⁷⁵² Michel Houellebecq s’acharne contre *Le Guide du routard*, par exemple, qui apparaît dans la plupart de ses romans.

touriste sexuel (...). Les articles suivants, dans *Le Figaro* et *Le Monde*, s’interrogeaient sur les moyens de lutter contre ce fléau [i.e. le tourisme sexuel], et sur l’attitude à adopter par la communauté internationale. (Houellebecq, 2001: 328-329).

Pareillement, le second chapitre de *Lanzarote* s’ouvre avec un long paragraphe qui regorge de références à des médias français:

J’avais choisi le départ du 9 janvier [2000]. Au relais H d’Orly, qui venait d’être rebaptisé le *Relay*, j’ai acheté plusieurs journaux. *Passion Glisse* proposait à peu près son sommaire habituel. *Paris-Match* consacrait plusieurs pages à un livre de Bernard-Henry Lévy sur Jean-Paul Sartre. *Le Nouvel Observateur* s’intéressait à la sexualité des adolescents et au centenaire de Prévert. Quant à *Libération*, il revenait une fois de plus sur la Shoah, le devoir de mémoire, la douloureuse exhumation du passé nazi de la Suède. Je me suis dit que ce n’était vraiment pas la peine d’avoir changé de siècle. On n’avait pas changé de siècle, d’ailleurs; c’est du moins ce que soulignait un linguiste dans le *Ça se discute* que j’avais regardé la veille(...). Du point de vue de la littéarité des termes, il avait sans doute raison ; mais il est clair qu’il faisait surtout ça pour emmerder Delarue. (Houellebecq, 2002 : 13).

Plus loin, bien qu’en vacances sur l’île de Lanzarote, le narrateur se replie dans sa chambre d’hôtel pour regarder la télévision. Un passage où l’écrivain laisse libre cours à son humour corrosif et à son cynisme, révélant le détachement de l’homme contemporain:

il y avait de grandes plages où l’on pouvait se baigner sans danger : c’est ce que j’avais pu conclure de la brochure d’information trouvée dans ma chambre d’hôtel. (...) Je montai regarder CNN dans ma chambre. J’aime bien regarder la télé sans le son, c’est un peu comme un aquarium, une préparation à la sieste; et puis, quand même, on s’intéresse un peu. Mais, cette fois, j’avais du mal à identifier le conflit en cours. Ces guignols qui s’agitaient sur l’écran avec leurs pistolets-mitrailleurs me paraissaient un peu foncés pour des Tchétchènes. J’essayai de modifier le réglage des couleurs: non, ils restaient foncés. (...) Je suis passé sur MTV. MTV sans le son, c’est tout à fait supportable; c’est même plutôt sympa, toutes ces minettes qui se trémoussent en petit haut. J’ai fini par sortir ma queue et par me branler sur un clip de rap avant de sombrer dans un sommeil d’un peu plus de deux heures. (Houellebecq, 2002: 26).

Dans *Les particules élémentaires*, la jeunesse du héros Michel est marquée par le magazine *Pif, le chien*⁷⁵³ – revue pour laquelle l’auteur avoue avoir aussi été un dévot – et les valeurs morales véhiculées par ses histoires :

Tous les jeudis (...) [Michel] achetait *Pif*, qui venait de rénover sa formule. Contrairement à beaucoup de lecteurs il ne l’achetait pas surtout pour le gadget, mais pour les récits complets d’aventures. À travers une étonnante variété d’époques et de décors, ces récits mettaient en scène quelques valeurs morales simples et profondes. Ragnar le Viking, Teddy Ted et l’Apache, Rahan le ‘fils des âges farouches’, Nasdine Hodja qui se jouait des vizirs et des califes: tous auraient pu se retrouver autour d’une même éthique. Michel en prenait progressivement conscience, et devait en rester définitivement marqué. (Houellebecq, 1998: 45-46).

De la même manière, le personnage Annabelle s’en remettait, à cette époque, au *Journal de Mickey*⁷⁵⁴ (Houellebecq, 1998: 65).

Dans son analyse historique des années qui suivirent la Seconde Guerre Mondiale, le narrateur du même roman soulève la question de la «consommation libidinale de masse d’origine nord-américaine»⁷⁵⁵, qu’il estime avoir été soutenue, en France, par des instruments médiatiques de l’époque, comme des magazines libérateurs:

l’option hédoniste-libidinale d’origine nord-américaine reçut un appui puissant de la part d’organes de presse d’inspiration libertaire (le premier numéro d’*Actuel* parut en octobre 1970, celui de *Charlie-Hebdo* en novembre). (...) Ces périodiques s’accordaient avec l’industrie du divertissement sur l’essentiel: destruction des valeurs morales judéo-chrétiennes, apologie de la jeunesse et de la liberté individuelle. (Houellebecq, 1998: 71).

⁷⁵³ Lancé par Georges Rieu, Michel Nicolini et Richard Medioni, *Pif, le chien* ou *Pif Gadget* fut un magazine hebdomadaire de bandes dessinées pour enfants, dont le premier numéro sortit le 24 février 1969. Il eut un succès de vente notable, avant de disparaître en 1994. Il fut propriété du parti communiste, par les éditions Vaillant.

⁷⁵⁴ *Le Journal de Mickey* et ses semblables avait déjà été cyniquement utilisé dans *Extension du monde de la lutte*, dans une attaque au monde de la psychiatrie que Michel Houellebecq répudie. Le narrateur, lors de son séjour dans la maison de repos de Rueil-Malmaison, établit un dialogue avec une psychologue, à propos de la symbologie du miroir: « Finalement, elle hasarda: ‘C’est intéressant, le miroir...’. Elle devait avoir lu quelque chose dans Freud, ou dans *Mickey Parade*. » (Houellebecq, 1994: 170).

⁷⁵⁵ Par contre, dans *Plateforme*, le personnage Valérie nous rappelle le puritanisme américain: «Les chaînes américaines n’oseront jamais se lancer là-dedans [i.e. la formule des clubs de tourisme sexuel], le courant puritain est beaucoup trop fort aux États-Unis. Ce que je craignais un peu, c’est les réactions de la presse française.» (Houellebecq, 2001: 316).

Il est vrai qu’au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, la presse de l’Hexagone a assisté à la naissance d’une véritable culture de jeunesse, avec notamment les magazines *Salut les copains*, *20 ans*, *Mademoiselle Âge tendre* (et son fameux courrier des lecteurs) ou *Stéphanie* (« le magazine des filles dans le vent ») – ces trois derniers étant cités dans les romans de Houellebecq. Par exemple, la voisine de Michel, dans *Les Particules élémentaires*, est rédactrice à *20 ans*, revue qui revient en page 70; Isabelle, épouse de Daniell, dans *La Possibilité d’une île*, est journaliste au même magazine⁷⁵⁶, avant de devenir rédactrice en chef de *Lolita*⁷⁵⁷. Michel Houellebecq utilise d’ailleurs ce personnage féminin afin de glisser l’historique du magazine masculin *GQ* et une analyse de sa ligne éditoriale dont la recette est « très simple: strictement métrosexuel » (Houellebecq, 2005: 39), en comparaison avec *21*.

De même, dans *Plateforme*, le narrateur accuse la presse de l’an 2000 d’exagérer la violence des banlieues et d’enflammer les esprits avec les inégalités sociales:

la psychose ne diminua pas, elle eut même tendance à augmenter. Sans cesse maintenant dans les journaux c’étaient des profs poignardés, des institutrices violées, des camions de pompiers attaqués aux cocktails Molotov (...). *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. (...) Mais il ne fallait pas oublier que la banlieue était aussi ‘une mosaïque de peuples et de races, venus avec leurs traditions et leurs croyances pour forger de nouvelles cultures et pour réinventer l’art de vivre ensemble’. Valérie me jeta un regard surpris: c’était bien la première fois que j’éclatais de rire en lisant *L’Express*. (Houellebecq, 2001: 259-260).

Par ailleurs, lorsqu’il s’agit d’un autre personnage, comme l’érotomane Bruno, Michel Houellebecq fait référence à des magazines libertins tels que *Swing Magazine*⁷⁵⁸. Son demi-frère Michel est, lui, un abonné des *Trois Suisses*, tout comme le narrateur

⁷⁵⁶ Le prénom choisi par Houellebecq ne semble pas hasardeux: un clin d’œil à Isabelle Chazot, chef de rédaction qui a marqué la ligne éditoriale de *20 ans*, de 1990 à 2003, avant de devenir rédactrice en chef d’*Isa* puis de *Femmes*.

⁷⁵⁷ Cf. Houellebecq, 2005: 38-39.

⁷⁵⁸ D’autres, comme *Newlook*, sont indiqués comme un indice de modernité libertine: «Une fois assis, (...) [Michel] prit conscience que l’aménagement intérieur était très différent de ses souvenirs. Il y avait un billard américain, des jeux vidéo, une télé branchée sur MTV (...). La couverture de *Newlook* affichée en panneau publicitaire titrait sur les fantasmes de Zara Whites.» (Houellebecq, 1998: 287). Dans *Plateforme*, les publicités des clubs Aphrodite seront diffusées dans des magazines «très ciblés, du genre *FHM* ou *L’Écho des Savanes* » (Houellebecq, 2001: 266).

d'*Extension du monde de la lutte*⁷⁵⁹. Le père de Jean-Yves dans *Plateforme* eut, à la fin de sa vie, pour seul divertissement, l'élevage de lapins et « les mots-croisés de *La République du Centre-Ouest* » (Houellebecq, 2001: 278). Pour les femmes issues de mai 68, il est question des « fiches cuisine *Marie-Claire* » (Houellebecq, 1998: 183), des pages « psycho » et « témoignage » de ce même magazine (Houellebecq, 2001: 23-24). Ou bien de la revue féminine *Elle*, objet de tout un passage critique dans le récit de *Plateforme* (Houellebecq, 2001: 95). « Une femme d'une quarantaine d'années, BCBG et même plutôt classe, avec des cheveux blonds ramassés en chignon » (Houellebecq, 2001: 271) feuillette *Madame Figaro*. Le docteur Azoulay, psychiatre de Bruno, « avait toujours des *Paris Match* dans sa salle d'attente »⁷⁶⁰, donnant « l'impression d'être un bon médecin. » (Houellebecq, 1998: 234), alors que le psychiatre du narrateur d'*Extension du monde de la lutte* est un abonné de *Synapse*. Un groupe d'Allemands dans *Plateforme* discutent « apparemment d'un article du *Spiegel* (Houellebecq, 2001: 301). Le narrateur d'*Extension du monde de la lutte*, cadre informaticien dépressif et dégoûté de son emploi, ne peut que répudier le quotidien d'information économique et financière *Les Échos* (« Bien entendu (...) [un autre cadre] lit *Les Échos*. Non seulement il les lit mais il les dévore, comme si de cette lecture pouvait, soudain, dépendre le sens de sa vie. Je suis obligé de me tourner vers le paysage pour ne plus le voir. » (Houellebecq, 1994: 94). A l'inverse, un sociologue des comportements du cabinet « Profiles » dans *Plateforme* ira s'appuyer sur un article du *Nouvel Observateur*⁷⁶¹ (cf. Houellebecq, 2001: 162-163), tandis que Valérie cherche des informations dans *Tourisme Hebdo* (*ibidem*: 196). Daniell, héros de *La Possibilité d'une île*, est attentif, de son côté, aux bonnes critiques de ses spectacles humoristiques dans *Elle* et dans *Télérama*. (Houellebecq, 2005: 22).

Par conséquent, il est facile de conclure qu'à travers le choix des publications médiatiques lues par chacun de ses individus fictionnels, Michel Houellebecq élabore un tableau social⁷⁶². A chacun des personnages de ses romans semble correspondre certains médias.

⁷⁵⁹ On peut ainsi lire : « le courrier se limitait (...) à une longue lettre des Trois Suisses m'informant de la mise en place d'un service télématique de commandes simplifiées, le Chouchoutel. » (Houellebecq, 1994: 96).

⁷⁶⁰ Ce magazine revient régulièrement tout au long du récit (ex: Houellebecq, 1998: 254, 255).

⁷⁶¹ Ce magazine d'actualité hebdomadaire plutôt gauchiste apparaît dans plusieurs romans.

⁷⁶² Ce qui rejoint l'idée théorique de Michel de *Plateforme*, selon laquelle il est « possible de se faire une image correcte du mouvement historique uniquement par la lecture des informations économiques et

Sur le plan télévisuel, Michel de *Plateforme* est fan de *Questions pour un champion* et de son présentateur Julien Lepers, sur lequel il prononce un long discours louangeur (cf. Houellebecq, 2001: 13)⁷⁶³. Ce sera la seule émission qu'il continuera à suivre lors de son traitement psychiatrique à la fin du récit. Il est d'ailleurs un *addict* de la télévision (*Xena la Guerrière* est un de ses feuilletons préférés, de part, bien-sûr, la sensualité des héroïnes), comme le prouve ce commentaire au début de l'histoire:

J'étais rentré avant sept heures et demie. Je commençais par *Questions pour un champion*, dont j'avais programmé l'enregistrement sur mon magnétoscope; puis j'enchaînais par les informations nationales. (...) Je n'étais pas malheureux, j'avais cent vingt-huit chaînes. Vers deux heures du matin, je me terminais avec des comédies musicales turques. (Houellebecq, 2001: 23)⁷⁶⁴.

De même, le lecteur a droit à des descriptions minutieuses de ce qui se passe sur l'écran de télévision, en contraste cynique avec ce qui se passe dans la vie réelle:

'Je fais des études d'infirmière, poursuit Aïcha, mais comme je suis partie de chez mes parents je suis obligée de faire des ménages'. Je me creusais la tête pour trouver une réponse appropriée (...). J'optai finalement pour un 'Eh oui...' dans lequel je tentai de faire passer une certaine compréhension de la vie. (...) Sur FR3 il y avait un téléfilm rural qui devait se dérouler au XIX^{ème} siècle, avec Tchéky Karyo dans le rôle d'un ouvrier agricole. Entre deux leçons de piano, la fille du propriétaire – lui-même interprété par Jean-Pierre Marielle – accordait certaines privautés au séduisant campagnard. Leurs étreintes avaient lieu dans une étable; je somnolais dans le sommeil au moment où Tchéky Karyo arrachait avec énergie sa culotte en organza. La dernière chose dont j'eus conscience, c'est d'un plan de coupe sur un petit groupe de porcs. (Houellebecq, 2001: 13-14)⁷⁶⁵.

boursières», même s'il admet qu'il est possible « que des informations historiques importantes se dissimulent à travers ces éditoriaux.» (Houellebecq, 2001: 271).

⁷⁶³ Cyniquement, à la fin du roman *Les particules élémentaires*, le lecteur apprend que Bruno, qui passe le restant de sa vie dans la clinique psychiatrique de Verrières-le-Buisson, « n'était pas malheureux; les médicaments faisaient leur effet, et tout désir était mort en lui. Il aimait le goûter, les jeux télévisés regardés en commun avant le repas du soir. Il n'attendait plus rien de la succession des jours. » (Houellebecq, 1998: 366).

⁷⁶⁴ Même s'il affirme, près de la fin de l'histoire, que TV5 est « quand même une des plus mauvaises chaînes du monde, c'était connu.» (Houellebecq, 2001: 310).

⁷⁶⁵ On retrouve déjà ce genre de situation dans *Extension du domaine de la lutte*, lorsque le narrateur nous rapporte ce qu'il voit à télé (des manifestations d'étudiants), avant de conclure: « Toute cette dignité me fatigue un peu; je change de chaîne, et je tombe sur un clip sexy. Finalement, j'éteins. » (Houellebecq, 1994 : 71). Ce passage est un exemple du phénomène du zapping, lequel, bien loin de symboliser la liberté du téléspectateur, est, au contraire, la marque de son apathie face à ce que le monde a à lui offrir.

Puis, à son réveil, Michel nous décrit méticuleusement un documentaire consacré aux silures dans l'émission *Très pêche*, diffusée, tard la nuit, sur TF1.

La télévision peut aussi être synonyme d'isolement social et de solitude apathique, dans la vie de personnages comme celui de Brigitte Bardot (qui ne partage avec l'actrice française que le nom), sur laquelle le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* suppose: « Elle ne participait à rien du tout. (...) Que pouvait-elle faire, le soir, en rentrant chez elle ? (...) Elle devait regarder la télé avec ses parents. Une pièce obscure, et trois êtres soudés par le flux photonique; je ne vois rien d'autre.» (Houellebecq, 1994: 101).

Mais c'est aussi ce qui passe à la télévision qui sert cyniquement à former l'opinion du narrateur de *Plateforme* sur plusieurs sujets, comme, par exemple, la situation des gendarmes français: «La gendarmerie, trop accaparée par les tâches administratives, souffrait de ne pas avoir suffisamment de temps à consacrer à sa véritable mission: l'enquête; c'est ce que j'avais pu déduire de différents magazines télévisés.»⁷⁶⁶ (Houellebecq, 2001: 17). Ou bien, les interrogatoires de la police: « Le reste de l'entretien se déroula à peu près normalement; j'avais déjà assisté à des téléfilms de société, j'étais préparé à ce type de dialogue. » (*Idem*: 18).

La télévision sert encore de repère au temps qui passe (Jean-Yves, nous raconte Michel de *Plateforme*, « partit tôt, juste avant l'émission de Michel Drucker » (*Idem*: 280)) ou aux états d'âme: «par pure amabilité, je fis cependant semblant de m'y intéresser, de peser le pour et le contre, mais je ne croyais pas du tout à la situation, je me sentais un peu comme dans une émission de Mireille Dumas.» (*Idem*: 284)⁷⁶⁷.

Enfin, la télévision, tout comme d'autres médias, fait tout simplement office de rattachement à son pays, tel que le rejette Michel, à la fin du récit, installé à Pattaya, après la mort de Véronique. Un rejet qui s'explique par le désir légitime d'éloignement de la vie: «Il y a même un établissement destiné aux Français, appelé *Ma maison* (...). J'y séjournai une semaine avant de me rendre compte que (...) je pouvais vivre sans suivre les matches du championnat de France par satellite, et sans parcourir quotidiennement les pages culture du *Monde*.»⁷⁶⁸ (Houellebecq, 2001: 342).

⁷⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁷ Michel Houellebecq évoque ici le caractère sensible, polémiste et intimiste des émissions de cette présentatrice de *Vie privée, vie publique* sur France3, par exemple.

⁷⁶⁸ L'établissement *Ma maison* existe réellement.

Nous retiendrons aussi que Michel, dans *Les Particules élémentaires*, rêve du générique du feuilleton *Prince Saphir* qu'il regardait quand il était enfant. Annabelle, en outre, informe Michel: « Avant, je travaillais à TF1, au service des coproductions. J'en avais assez, je n'aimais pas ce milieu. » (Houellebecq, 1998: 289). De même, Bruno résume la fin des années 1980 avec, entre autres, l'avènement de nouvelles chaînes télévisées: « Je me souviens, c'était en 1986. Ces mêmes années il y a eu la création de Canal+ et de M6, le lancement de *Globe*⁷⁶⁹ » (Houellebecq, 1998: 225). Ce même Canal+ qui diffuse « des pornos 'mode' » (Houellebecq, 1998: 303)⁷⁷⁰.

Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* nous raconte l'aveu de son ami le curé Jean-Pierre Buvet, en utilisant une formule sarcastique qui frappe aussi par son effet comique. En effet, il insiste sur le fait que tous deux suivaient le programme télévisé *Sacrée soirée* tandis que Buvet lui racontait avoir maintenu une relation avec Patricia, une de ses paroissiennes, infirmière, venue lui confesser avoir pratiqué une euthanasie. Ce récit saccadé, intermittent, révèle tout le cynisme du détachement du personnage et de la situation: « Effondré devant son téléviseur, Buvet suivait *Sacrée soirée* » (Houellebecq, 1994: 159), avant de commencer à raconter son histoire. Puis, après avoir annoncé que trois jours plus tard, il avait reçu la visite de Patricia, le narrateur raconte: « il marqua une pause significative. Je jetai un regard sur l'écran télé, dont le son était coupé; une chanteuse en string lamé noir semblait entourée de pythons, voire d'anacondas. » (*Idem*: 161). Le rapprochement est facile. Buvet reprend son récit qu'il interrompt encore, occasion pour le narrateur d'écrire: « il se tut à nouveau. Sur l'écran télé, il y avait maintenant une publicité pour la Renault Clio; la voiture semblait très logeable » (*Ibidem*). C'est dire la place occupée par la télévision dans la vie des êtres humains de notre époque...

Par contre, la présence de la radio est quasi-absente dans l'univers fictionnel houellebecquien. Exception faite à la mention de Marc-Olivier Fogiel dont nous avons déjà parlé et de Radio-Nostalgie qu'écoute le narrateur dépressif d'*Extension du domaine de la lutte*, le jour où il décida de refaire une tentative de voyage à Saint-Cirgues-en-Montagne,

⁷⁶⁹ Notons que Bernard-Henri Lévy fut conseiller pour la création de ce magazine par Georges-Marc Benamou, en novembre 1985. De nombreuses personnalités culturelles sont passées par la case *Globe*: Raphaël Sorin, Frédéric Beigbeder, Thierry Ardisson...

⁷⁷⁰ A ce propos, Dominique Rabourdin note: « On peut lire (...) [dans l'histoire des personnages masculins de *Les Particules élémentaires*] le constat, lugubre, de vies sexuelles médiocres, mais abondamment pimentées de partouzes délibérément écrites à la manière des 'porno-mode' diffusés par Canal+... » (Rabourdin, 2007: 36).

dans le but d'exorciser ses maux existentiels: «J'ai allumé la radio, plus précisément Radio-Nostalgie. Il y avait une chanson de Marcel Amont qui parlait d'un Mexicain basané: légère, insouciant, un peu bête; exactement ce qu'il me fallait. » (Houellebecq, 1994: 176). Ce passage est teinté d'humour, grâce au choix de la chanson qui passe à la radio. Encore une fois, seul le lecteur averti, connaisseur des paroles chantées par Marcel Amont⁷⁷¹ (écrites, en fait, par Charles Aznavour) ou des slogans de la radio⁷⁷² citée, pourra comprendre pleinement le second degré de ce passage et l'intention ironique de l'écrivain.

Par ailleurs, il est curieux de noter que les médias de télécommunications n'ont qu'une place minime dans la fiction de Michel Houellebecq: mis à part les appels de portables, aucune référence aux sms, encore moins aux ressources du web comme les chats, les blogs ou les nouvelles communautés d'internautes, ces outils de réseau social virtuel que sont Twitter, Facebook ou Myspace.

Néanmoins, Michel Houellebecq n'a jamais caché avoir utilisé des moteurs de recherche d'Internet pour compléter ses romans par des détails scientifiques ou par des informations touristiques, notamment en s'appuyant sur des sites comme Wikipédia. C'est d'ailleurs à propos de cette nouvelle technique de création romanesque, comme il l'appelle, que son dernier roman *La carte et le territoire* fut accusé de plagiat, notamment par le site slate.fr, dans l'article « Houellebecq, la possibilité d'un plagiat »⁷⁷³. Un reproche qui prouve bien que Houellebecq est le reflet de son temps, car nous sommes à l'ère du montage, de l'emprunt, du collage, de l'adaptation. Comme les médias, Michel Houellebecq recourt au montage qui assemble différents plans et qui permet de créer un nouveau document à partir de sources multiples.

En réponse à ces accusations de plagiat, entendues par Michel Houellebecq comme une basse technique de l'insulte mensongère qui laisse des traces, le romancier rappelle qu'il n'est pas le premier écrivain à le faire⁷⁷⁴. Il note d'ailleurs que Georges Perec le fit

⁷⁷¹ Extrait: « Il n'est pas loin de midi d'après le soleil... /C'est formidable aujourd'hui ce que j'ai sommeil.../L'existence est un problème à n'en plus finir.../Chaque nuit, chaque jour... C'est le même, il vaut mieux dormir !/Rien que de trouver à manger, ce n'est pourtant là qu'un détail.../Mais ça suffirait à pousser... Un homme au travail.../ (R) Un mexicain basané... Est allongé sur le sol... Son sombrero sur le nez...En guise.... En guise... En guise, en guuuuuuuuuuuuise... De parasol... ».

⁷⁷² Par exemple: « Le bonheur, c'est ici ».

⁷⁷³ <http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire>, page web visitée le 03/01/2011.

⁷⁷⁴ Cf. : http://www.dailymotion.com/video/xepkd8_houellebecq-repond-aux-accusations_creation, page web visitée le 28/01/2011.

avec beaucoup plus de succès, puisqu’il ne retravaillait pas ses sources d’informations (ex : des recettes de cuisine, des modes d’emploi), les incluant, telles quelles, dans ses romans, laissant ainsi la place à un décalage linguistique que les romans Houellebecquiens n’ont pas, puisque les textes d’origine – la plupart, des notices encyclopédiques – y sont reformulés. Par contre, Houellebecq souligne son aisance à créer de faux articles de journaux et de fausses notices Wikipédia, donnant l’exemple de celle concernant Jean-Pierre Pernaut dans le roman supra cité. Enfin, il préfère voir dans son œuvre non pas l’utilisation du plagiat, mais plutôt du *patchwork*, c’est-à-dire que son écriture enchevêtre, avec fluidité, de la littérature pure avec de l’extra ou de la para-littérature.

Reflets de notre époque, comme l’ambitieuse Michel Houellebecq, ses romans sont aussi illustrés de nombreuses personnalités médiatiques réelles⁷⁷⁵ – influence de Bret Easton Ellis ? –, souvent issues du monde du spectacle⁷⁷⁶, telles que, exemples au hasard, Philippe Sollers, Philippe Bouvard ou Philippe Léotard. Les célébrités internationales répondent aussi à l’appel, comme Naomi Campbell, Tom Cruise, Jade Jagger et Björk qui intègrent la fiction de *La Possibilité d’une île*, lors d’un brunch organisé par Lajoinie, actionnaire minoritaire de *20 ans* qui avait poussé à la revente de ce magazine. Isabelle, invitée à ce brunch, est assise à côté de Karl Lagerfeld (« qui mangeait sans discontinuer » (Houellebecq, 2005 : 40)). Cela donne lieu à ce grinçant épisode parodique:

Il attrapa une pomme de terre bouillie, la recouvrit largement de caviar avant de s’adresser à moi: ‘Il faut être médiatique, même un petit peu. Moi, par exemple, je suis *très* médiatique. Je suis une grosse patate médiatique...’ Je crois qu’il venait d’abandonner son deuxième régime, en tout cas il avait déjà écrit un livre sur le premier. (Houellebecq, 2005: 41)⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ Selon le journaliste Michel Audétat, Michel Houellebecq est un « champion incontesté du ‘name-dropping’ », mélangeant littérature et *people*. Lire, à ce propos, son article (Audétat, 2005).

⁷⁷⁶ De même, le monde de la chanson ou les coulisses du septième art sont souvent attaqués par Houellebecq (cf. Houellebecq, 2005: 51, 145, 174, 213-216). Par contre, plusieurs héros de ses romans écrivent, en privé, des scénarios de films, souvent à teneur pornographique et violents.

⁷⁷⁷ Cet extrait a un fonds de vérité: en l’an 2000, Karl Lagerfeld a suivi un régime draconien, prescrit par le docteur Jean-Claude Houdret. En 13 mois, il perdit 43 kilos. Il en tira son livre best-seller, *Le meilleur des régimes. Comment j’ai perdu 42 kilos en 13 mois*, publié chez Laffont, en 2000.

C'est avec cette dernière observation que nous terminons notre analyse portée sur le cas spécifique de l'écrivain français Michel Houellebecq. Tout au long de cette partie de notre étude, nous avons pu observer plusieurs facteurs qui questionnent, expliquent ou justifient la médiatisation de cet auteur et ses effets sur sa création littéraire.

En ce qui concerne l'émergence de Houellebecq dans le panorama littéraire français, nous pouvons conclure qu'elle est le résultat légitime d'un concours de circonstances et de conditions socio-historiques singulières. Nous avons vu que les années 1970/1980 ont assisté à une concentration verticale et à une diversification de l'édition française qui n'est plus uniquement littéraire et qui se rattache aux figures médiatiques. Cette mutation eut deux conséquences polémiques: la surmédiatisation et l'apparition d'une « littérature de supermarché », comme l'appelle la critique. En effet, dans le dernier quart du XX^{ème} siècle, la production littéraire voit un jour nouveau. La littérature, si elle veut provoquer l'évènement, doit s'en rendre aux médias, qui ont changé les données et qui ont modifié les conditions de la vie littéraire. Avec une source de pouvoir comme celui de la télévision, comme l'ont dénoncé Vercier et Lacarme (Vercier et Lacarme, 1982), c'est l'écrivain qui est aujourd'hui sur la sellette, plus que son livre. La jonction de l'industrialisation du livre, de l'emprise des médias et des règles de la société du spectacle explique aussi ce nouveau concept de la littérature. D'où, par exemple, l'apparition soudaine de la littérature de type journalistique et l'infiltration des célébrités dans le monde de la littérature.

D'un autre côté, le contexte sociétal français éclaire aussi l'idéologie et les sentiments qui se dégagent des écrits houellebecquiens. Le dernier quart de siècle fut marqué par plusieurs crises sociales dont les tensions conséquentes sont réfléchies dans la production littéraire actuelle. Michel Houellebecq n'est pas une exception. Voilà pourquoi son œuvre parle du mal existentiel, de cet « état de désenchantement » de l'« être dépris du monde » dont parle Bruno Blanckeman (Blanckeman, 2008: 206). Dans l'univers houellebecquien, le désir, parce qu'insatisfaisable, est une source de souffrance véhiculée par les médias et la publicité, comme le parodie *99 francs* de Frédéric Beigbeder (Beigbeder, 2000). A tel point que d'aucuns n'hésitent pas à considérer Michel Houellebecq comme tête de file du dépressionnisme actuel. Il fait partie d'une génération d'écrivains qui sont le produit et le reflet de notre époque et dont la fiction est marquée par la dépression, mais aussi par la description de la vie quotidienne et des détails de la société

de consommation surmédiatisée. Un contexte qui explique les thèmes houellebecquiens, comme nous avons pu le démontrer, tout comme nous avons pu conclure que le choix et le traitement de certains sujets font de cet écrivain français un romancier d'anticipation sociale.

Le ton employé par Michel Houellebecq est adéquat, en conformité avec le fonds: entre burlesque et sinistre, jouant les cartes de la provocation, du cynisme et de l'ambiguïté. La renommée de cet auteur tient aussi du fait qu'il sème le flou entre le réel et l'imaginaire, entre le biographique et le fictionnel, entre l'auteur, le narrateur et les personnages. Encore une fois, ces caractéristiques de son écriture sont aussi le résultat des crises sociales supra mentionnées qui ont fait basculer l'attention des esprits vers le moi, l'individualité, l'ordre privée. La littérature s'adonne à l'autobiographie, à l'autofiction et aux brouillages de frontières. Quant à cette indéfinition de démarcation, nous retiendrons l'explication de Bruno Blanckeman, du fait qu'elle vient corroborer notre idée sur la médiatisation des écrivains: les évolutions de l'image, de la technologie, du monde du virtuel et la société-spectacle «brouillent les repères distinctifs de la réalité et de sa simulation, confondent le sens du réel et son absence, identifient la conscience du vrai et la perception du factice. » (Blanckeman, 2008 : 205).

En outre, comme nous l'avons prouvé, l'absence de frontières bien définies entre ce qui est fiction et ce qui est réalité est aussi une conséquence de la notoriété médiatique de l'écrivain en cause: l'auteur (voire la personne) a acquis un poids supérieur à l'inscripteur. Dans le cas spécifique de Houellebecq, à l'instar des observations de Jérôme Meizoz (Meizoz, 2007), l'inscripteur, ou l'énonciateur dans le texte, *Michel*, est dépassé par l'auteur, ou la posture publique, qui est *Michel Houellebecq* et par la personne, ou le sujet biographique et civil, *Michel Thomas*. Raison pour laquelle il existe tant d'indices biographiques – nous en avons présenté quelques-uns – qui ont été transférés sur la fiction narrative houellebecquienne.

L'auteur de *Les particules élémentaires* affiche un ethos ambigu: il affectionne l'équivoque, le second degré. Comme nous avons pu le démontrer, l'ambiguïté chez Michel Houellebecq est alimentée par le flou entre fiction et réalité dans ses romans, mais aussi entre propos des personnages romanesques et discours médiatiques de l'auteur. Est-ce, chez lui, une technique de la dissimulation, comme le défendent certains critiques que

nous avons cités ? Question plus délicate : est-elle une exigence de sa médiatisation, de sa starification ?

Car Michel Houellebecq fait partie de ce que Rita Schrober appelle les écrivains « néonaturalistes provocateurs » (Rita Schrober, 2004 : 515). Il a fait de la provocation son alliée, c'est indéniable. De façon personnelle ou par voie interférée, là n'est pas la question. Ce que nous retiendrons, c'est que la polémique et la provocation sont une stratégie de marketing littéraire qui ne peut être mise en place qu'avec le concours et le renfort des médias. Michel Houellebecq fait partie de cette « littérature concertante » (Viart, 2005 : 9), qui, selon la définition de Dominique Viart, fait du bruit par le scandale qu'elle provoque. Comme nous l'avons affirmé, le public demande de la polémique, de la controverse et Houellebecq, écrivain éhonté, semble y répondre, en appliquant une stratégie dénoncée par Jean-François Patricola : « analyser les besoins de l'époque et plaquer son écriture en conséquence sur le modèle de l'offre et de la demande » (Patricola, 2005 : 31).

Ce qui nous a amené à observer l'art de la performance maîtrisé par Michel Houellebecq, que se soit dans son écriture ou dans sa posture, dans sa figuration d'écrivain médiatisé. Nous avons souligné qu'il manie avec succès trois qualités aujourd'hui requises par notre société du spectacle : le logos (il présente des arguments solides), le pathos (il produit de l'effet) et, essentiellement, l'ethos (il projette une image, une présentation ou une figuration de soi qui font de lui un être singulier). Un trio qui joue un rôle primordial dans la visibilité de Michel Houellebecq. En nous penchant sur le cas de cet écrivain surmédiatisé, nous avons vu que la notion de posture littéraire est à retenir. Il existe bel et bien un « travail de *figuration publique* » (Meizoz, 2000 : 201) chez cet auteur, tout comme une façon particulière d'occuper une position dans le champ.

Mais cette construction posturale, nous l'avons vu, est elle-même déterminée par la notoriété médiatique de Houellebecq. Celle-ci, telle que nous avons pu l'observer, est paradoxale puisqu'elle amène certains critiques à la rapprocher de l'absence de qualité dans la production littéraire ; d'autres l'entendent comme un passage obligatoire pour la postérité. Il existe, aujourd'hui, une ligne trop étroite entre reconnaissance et médiatisme littéraire. La médiatisation, en tant qu'indice de consécration littéraire, a du mal à se légitimer.

Subséquentement, comme nous l'avons démontré, la réception de l'œuvre houellebecquienne est loin d'être unanime. Certes, c'est une œuvre reconnue par les ventes, les prix, les adaptations au cinéma, le succès international. Mais une certaine critique émet ses réserves : chaque sortie d'un roman de Houellebecq (à l'exception du premier) est accompagnée d'un tintamarre médiatique qui fait de cet écrivain un auteur surfait.

Pourtant, la relation que se nouent Michel Houellebecq et les médias est très ambiguë, comme nous l'avons prouvé. Nous avons présenté plusieurs exemples illustrant l'opinion de l'écrivain sur cette relation, notamment lorsqu'il se considère une victime de la médiatisation à outrance. Mais est-il vraiment sincère dans ses discours médiatiques ? Car s'il a besoin des médias, Houellebecq aime aussi jouer avec eux et se jouer d'eux s'il en a l'occasion. Grâce aux médias, il s'octroie le droit de tout dire, revendiquant une liberté d'expression virulente et scandaleuse. Et les médias en profitent. A la question que se pose Jean-François Patricola : « est-ce la gloire littéraire qui donne à l'écrivain une liberté qui confine à la licence ? » (Patricola, 2005: 239), nous répondrons qu'en fait, il s'agit du contraire. C'est par la liberté de son discours médiatique que Michel Houellebecq trace sa route vers le succès et la célébrité.

Nous nous sommes alors posé la question de savoir si Michel Houellebecq est l'unique responsable de sa surmédiatisation. C'est un écrivain qui incarne une figuration d'auteur telle que la définit Jérôme Meizoz (Meizoz, 2007 : 46-47): hétéro et auto-représentée. En fait, nous l'avons vu, plusieurs instances l'ont aidé à construire sa légende et sa posture auctoriale: les médias, des personnalités à célébrité contagieuse... Son succès médiatique est aussi le résultat du travail de ses attachées de presse, de son agent littéraire, de ses éditeurs. Mais aussi de relations étroites avec des tribunes médiatiques comme le magazine *Les Inrockuptibles*. Nous avons souligné, aussi, le rôle joué par les médias dans l'« affaire Houellebecq » de 2001. Rappelons que ce fut un organe de presse, *Lire*, qui servit de support à l'amorce de la polémique, laquelle fut elle-même amplifiée par la notoriété médiatique de Michel Houellebecq.

Comme Amélie Nothomb, l'auteur français est le paradigme de la starification d'un écrivain ; c'est un « écrivain people », certes, mais surtout parce que des journalistes le questionnent en tant que tel, sur des sujets qui s'éloignent du contenu de ses livres, car telle est la tendance de notre société du spectacle. Bien-sûr, Michel Houellebecq critique le

culte de son image, de sa figure d'auteur par les médias (la « meute »), au détriment de son œuvre, puisque cela aveugle la critique et discrédite sa valeur littéraire. La preuve : son attribution du prix Goncourt, en 2010, fut aussi polémique que celle de Jacques Chessex, en 1973. Être surmédiatisé rend-il mauvais écrivain ? Néanmoins, là encore, Houellebecq joue sur l'ambiguïté, puisqu'il s'est bel et bien prêté au jeu.

Dès lors, nous nous sommes vu obligée d'analyser les stratégies houellebecquiennes, lesquelles sont critiquées par d'aucuns qui ne voient dans Houellebecq qu'un « entrepreneur », un « concepteur embauché par un industriel » (Konopnicki, 2004 : 126). D'où l'existence d'un « marketing de l'attente » (Alexandre Fillon, 2005 : 31). L'auteur de *La possibilité d'une île* est maître du jeu en ce qui concerne la diffusion de son œuvre; il a parfaitement intégré les règles implicites de l'habitus et du champ littéraire contemporain. Michel Houellebecq sait se mettre en situation et prendre la pose, i.e., il suit les normes de notre société du spectacle. Il cultive sa posture d'« individu méprisable », en utilisant plusieurs stratégies et en cherchant l'appui de plusieurs instances de consécration. A-t-il traversé les quatre cercles de reconnaissance dont parle Nathalie Heinich, à savoir le grand public, les amateurs, les spécialistes et les pairs ?

Il s'emploie, tout au moins, à appliquer différentes stratégies. C'est un transcrivain ; il marie des prestations publiques choquantes avec une écriture virulente; il se prête à des promotions éditoriales de poids; en côtoyant des célébrités, il intègre un réseau social et médiatique hors-pair. Et il se lie stratégiquement à des médias bien côtés par le public. Sa pose photographique dans les revues (soigneusement choisies) est bien étudiée, tout comme la couverture ou la pagination de ses livres. On reconnaît le portrait de Michel Houellebecq, tel que nous en avons fait la description. Mieux encore, la figure de l'auteur est (stratégiquement ?) égale à l'image de son œuvre. Par un rapide survol chronologique, nous avons pu remarquer que la présence de Michel Houellebecq dans les médias, sa présentation de soi, décline sur sa fiction romanesque et vice versa: il est facile de faire le rapprochement entre ses prestations médiatiques et le contenu de ses romans.

Nous nous sommes, alors, arrêtée avec plus d'attention sur l'écriture houellebecquienne, afin de repérer les indices de la médiatisation de l'auteur sur sa création littéraire. Nous avons pu démontrer que, d'une manière générale, sa prose, ses articles d'opinion ou ses poèmes font une analyse sociologique et économique de notre société. Il s'en dégage beaucoup de polémique, de par le choix des thèmes, le style adopté

ou le langage utilisé. Par ailleurs, le monde référentiel, notamment celui qui apparaît dans les médias, incrusté dans la fiction houellebecquienne, donne de la vraisemblance à ses récits, lesquels, selon la volonté de l'auteur, seront un témoignage, un miroir, de l'époque. De même, c'est la posture sociale et le contexte socio-historique de l'auteur qui expliquent certains points de sa fiction, dont nous avons présenté quelques exemples.

Avec une analyse de texte de l'œuvre de Michel Houellebecq, nous avons pu déceler plusieurs marques de la médiatisation de l'auteur et de la société du spectacle où il s'inscrit : certains thèmes, le style, le rapprochement du journalisme de reportage. Nous avons montré que ce romancier suit une perspective positiviste, d'où un discours « plat », qui est non seulement celui de la science, mais aussi celui des médias les plus sérieux qui cherchent à transmettre la vérité, sans fioritures. Dans la fiction houellebecquienne, l'observation est très importante. En plus de la présence du discours scientifique, nous avons mis en relief la présence du discours médiatique dans l'écriture de Michel Houellebecq. La forme et la structure des romans houellebecquiens, la ponctuation, les clichés, le contraste comme effet d'humour, le rythme du texte, les modes et le langage rappellent le discours médiatique. Comme le langage des médias, les mots houellebecquiens exercent une emprise sur le récepteur, quel qu'il soit, lecteur ou personnage du roman. La vitesse de narration se rapproche de la vitesse requise par les médias, laquelle explique aussi la rareté du monologue intérieur et l'importance du dialogue entre les personnages houellebecquiens.

Pour comprendre pleinement l'ironie présente dans les textes de Michel Houellebecq, la complicité du lecteur est très importante et les médias sont de précieux alliés à utiliser afin de comprendre les références et les sous-entendus. De la même façon, nous avons pu démontrer l'importance et l'effet de la présence des médias dans la fiction houellebecquienne, notamment par le fait qu'elle permet à l'auteur de broser un tableau social de notre temps. Enfin, nous avons prouvé qu'il existe bel et bien une évolution dans l'écriture houellebecquienne, laquelle dépend directement du poids médiatique croissant de l'auteur qui utilise la fiction afin de glisser sa revanche envers les attaques médiatiques auxquelles il fait souvent face.

Par conséquent, nous pouvons conclure que la création littéraire de Michel Houellebecq est influencée par le contexte médiatisé où s'inscrit l'auteur, que se soit consciemment – c'est une stratégie littéraire – ou de manière plus sourde et dissimulée. Cet

écrivain français serait-il le seul cas de figure dans le champ littéraire d'expression française ? L'intérêt d'une comparaison avec ses pairs s'impose. Tournons-nous alors vers Amélie Nothomb, romancière belge surmédiatisée.

2. Amélie Nothomb

2.1. Signes de médiatisation dans le champ littéraire belge de langue française contemporain (les années 1980/2000)

Les années 1990 ont donné lieu à une plus rapide reconnaissance des écrivains de nationalité belge, due à de plus fortes stratégies commerciales, même si la capitale de la République Mondiale des Lettres (de langue française) continue à être Paris⁷⁷⁸, contrairement à l'optique de Pierre Halen qui affirme: « Des modes d'expression non livresques comme le cinéma, la danse, la chanson, les arts plastiques et le théâtre [sont] des univers où, depuis longtemps, les réseaux communicationnels, les moyens de production et la détermination de la valeur ne dépendent plus de la place parisienne. » (Halen, 2000: 333). C'est ainsi que le virage du siècle a assisté au succès phénoménal d'Amélie Nothomb, la *coqueluche* des Lettres belges :

La nouvelle génération des écrivains belges de langue française semble subir dans une moindre mesure les effets de périphérie (...). Avec (...) Amélie Nothomb [entre autres], cette frontière [politique et identitaire qui sépare la France de la Belgique] paraît s'effacer : elle est sans résonance, non par aliénation mais simplement par le fait d'une outrecuidance. Les générations antérieures tendent elles-mêmes à l'abolir. (Schueren, 2000 : 275)

Si l'on remonte, par exemple, au début du XX^{ème} siècle, nous pourrions observer que le champ littéraire belge de langue française⁷⁷⁹ a commencé à se prémunir de plusieurs instances de légitimation nationales. Les années 1960-1980 témoignent, particulièrement, d'un « contexte favorable au développement d'une organisation autonome des appareils de l'institution littéraire régionale »⁷⁸⁰ (Biron, 1994 : 324). Ces appareils et ces instances sont

⁷⁷⁸ Lire, à ce propos, Schueren, 2000: 272, 290.

⁷⁷⁹ Afin de mieux comprendre la physionomie du champ littéraire belge, lire le tableau synoptique de l'histoire littéraire de la Belgique francophone de Paul Gorceix (Gorceix, 2000) et l'ouvrage de synthèse sur les littératures belges de langue française de 1830 à 2000 et leur histoire, sous la direction de Christian Berg et Pierre Halen (Berg et Halen, 2000). Voir, à ce propos, notre appendice G.

⁷⁸⁰ Quant à la description de ce contexte favorable – surtout en ce qui concerne la montée de la conscience régionale – lire Francillon, 1998 : 26.

multiples, tels que l'Académie Royale⁷⁸¹ créée en 1920, le Groupe du Lundi⁷⁸² organisé en 1937, ou l'apparition du mouvement de la « belgitude » – notion créée par le sociologue Claude Javeau en 1976 (en référence à celle de « négritude » de Césaire et Senghor) puis reprise par Pierre Mertens – et son contraire, l'anthologie *La Belgique malgré tout*, éditée en 1980, dans la *Revue de l'Université libre de Bruxelles*⁷⁸³.

A cela, ajoutons d'autres instances qui aident à la promotion médiatique de la littérature, telles que la campagne « La Fureur de Lire », la Foire Internationale du Livre de Bruxelles, le Cirque Divers (1973-1999) à Liège, la Maison de la Poésie d'Amay, avec ses éditions l'Arbre à Paroles, la Maison de la Poésie de Namur, l'Académie de Montbliart à l'origine du Daily-Bul (1957-1983), ou encore la Maison Internationale de Poésie-Arthur Haulot et le Théâtre-Poème (aujourd'hui Poème2) à Bruxelles⁷⁸⁴, le prix Rossel (le prix littéraire le plus important en Belgique francophone) ou des revues spécialisées comme *TXT*. Celle-ci, nous le rappelons, fut créée en 1969 par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz, (Jean-Pierre Verheggen, notamment, en fut un membre actif), ayant comme projet d'articuler la « dimension ludique » et la « teneur sociale du langage », tout comme la « déconstruction du langage » et la « critique politique »⁷⁸⁵. Cette revue eut une durée de vie assez longue (son extinction date de 1993). Depuis les années 1980, les lettres belges sont accompagnées de revues, de collections, de colloques et de recherches universitaires, avec, notamment, le soutien du Service de la Promotion des Lettres, dirigé tout d'abord par Marc Quaghebeur, puis par Jean-Luc Outers.

⁷⁸¹ L'Académie Royale ou L'Académie royale de langue et de littérature françaises, fut fondée en 1920 par le roi Albert I^{er} et défend la littérature française de Belgique, ce qui la rapproche de l'Académie française. Depuis 2002, Jacques de Decker en est le secrétaire perpétuel, multipliant les initiatives de promotion des lettres belges, comme la revue *Marginales* dont il est le directeur.

⁷⁸² Le Groupe du Lundi (1936-1939) et son *Manifeste* du 1^{er} mars 1937, sont une prise de position fracassante de 21 écrivains (dont Franz Hellens, Charles Plisnier...) qui, réunis à Bruxelles un lundi par mois, décident de rompre avec cette volonté d'une littérature française de Belgique (*sic* Dirkx, 2000b :363), rejetant le régionalisme et le nationalisme belges.

⁷⁸³ Pierre Mertens a lancé, en 1976, avec Claude Javeau, le concept de *belgitude*, dans un numéro spécial des *Nouvelles littéraires*. « On voit que le concept de 'lettres françaises' de (ou en) Belgique, encore dominant dans l'usage vers 1980, a tendance aujourd'hui à s'effacer devant l'appellation de 'lettres belges', qu'il convient de lire non comme une proclamation chauvine ou même seulement localiste, mais davantage comme le résultat d'une option de positionnement en fonction d'un marché identitaire plus ouvert, où l'affiliation à la France n'est plus la seule ni la meilleure carte à jouer. » (Halen, 2000: 329).

⁷⁸⁴ Cf. Aron et Soucy, 1998 : 9.

⁷⁸⁵ Nous empruntons ici les expressions de Michel Biron (Biron, 1994: 320). Pour plus de détails, lire Biron, 1994: 321ss.

Marc Quaghebeur, écrivain et critique belge, participe aux travaux du Centre d'études des littératures francophones de la Sorbonne et il dirige de nombreuses publications en rapport avec les lettres belges de langue française et les littératures francophones⁷⁸⁶. Par ces actions, Marc Quaghebeur, qui s'intéresse beaucoup à la question de l'identité, contribue à la promotion des lettres belges à un niveau international, tout comme à la multiplication de structures de diffusion plus médiatique. Il est aussi l'administrateur des Archives et Musée de la littérature⁷⁸⁷ (AML), fondés, à Bruxelles, à l'initiative de Joseph Hanse avec la complicité active d'Herman Liebaers, alors conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Les AML sont relatifs aux auteurs et aux éditeurs belges de langue française, de 1815 à nos jours. La mise en valeur des lettres belges francophones est effectuée sous plusieurs formes : la recherche, l'édition (les AML publient diverses collections, comme *Archives du futur*), des productions audiovisuelles, etc. Par ailleurs, cette institution belge assure un service de divulgation à l'étranger des lettres belges, notamment avec des universités, comme celles d'Aveiro ou de Porto, au Portugal, qui reçoivent plusieurs publications ou qui signent avec l'ALM divers protocoles d'échange. Ce qui contribue à la création hors-frontières de bibliothèques ou « salles » belges dans des universités, ou de centres d'investigation, comme le portugais CELBUC (Centre d'Etudes de la Littérature Belge de l'Université de Coimbra), qui est très bien documenté.

Les revues littéraires peuvent intervenir dans la reconnaissance internationale des écrivains belges⁷⁸⁸, même si, comme l'affirme Paul Aron, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, « leur nombre conduit à une relative hypertrophie de cette forme éditoriale sur un marché culturel périphérique à faible densité institutionnelle » (Aron, 1997: 111). Toutefois, il est vrai aussi que « Les revues ont occupé et occupent toujours une place importante dans le monde littéraire belge de langue française. (...) En un sens, elles ont pallié le rôle déficitaire, carentiel, des maisons d'édition. » (Aron et Soucy, 1998: 10).

⁷⁸⁶ Pour une perspective de la bibliographie de Marc Quaghebeur, consulter les sites <http://www.aml-cfwb.be/mq/biblio.asp> ou

<http://www.aml-cfwb.be/plumefx/public/plume.asp?nomid=151&pa=>, pages web consultées le 22/03/2011.

⁷⁸⁷ Selon le site officiel, « Les AML assurent la récolte, le dépouillement, le catalogage, la conservation, la mise à disposition, la mise en valeur ainsi que l'étude de documents relatifs aux auteurs et éditeurs belges de langue française, essentiellement pour la période qui va de 1815 à nos jours. (<http://www.aml-cfwb.be/indexsite.html>, page web consultée le 22/03/2011).

⁷⁸⁸ Quant au rôle de consécration littéraire d'une revue, lire Aron, 1997: 109-110.

La presse généraliste, de son côté, a aussi son mot à dire sur la littérature belge, comme les journaux quotidiens à propos desquels Paul Aron et Pierre-Yves Soucy tiennent à souligner l'importance dans « la vie intellectuelle du pays; pensons aux pages que *Le Soir* consacre chaque semaine à la littérature, et dont l'audience dépasse évidemment de loin celle de la plupart des organes spécialisés. » (Aron et Soucy, 1998: 68).

Quant au monde éditorial belge⁷⁸⁹, rappelons que la première association professionnelle remonte à 1883, avec le Cercle belge de la librairie et qu'en 1921 est créé le Syndicat des éditeurs belges avec son *Livre belge*⁷⁹⁰. Il existe quelques maisons d'édition qui s'efforcent de diffuser la littérature française de Belgique, comme les Editions de la Paix, l'Office de Publicité, la Renaissance du Livre. En ce qui concerne les publications belges, citons la collection de *poche* Marabout⁷⁹¹ ou le succès des deux maisons les plus célèbres, liées au monde de la bande dessinée, à savoir, Dupuis⁷⁹² et Casterman⁷⁹³.

Selon l'étude d'Alfred Fierro (Fierro, 1986), c'est à Bruxelles que sont installées les maisons d'édition ayant produit le plus de titres en 1950. Les deux autres pôles sont Liège et Bruges, par ordre décroissant. Cependant, plusieurs de ces maisons éditoriales ont leur siège principal à Paris ou ne deviennent que des diffuseurs d'éditeurs français, comme le prouve l'exemple présenté par Alfred Fierro : le Club du livre du mois vend Albin Michel et Robert Laffont (Fierro, 1986: 92). Inversement, la bande dessinée fait des éditeurs français ses principaux diffuseurs. D'où la remarque du même critique :

Ce qui est frappant dans l'édition belge de langue française, c'est l'importance de la présence des maisons parisiennes et, inversement, l'essaimage des plus grandes sociétés belges vers Paris. Cela s'explique aisément par l'interpénétration des productions des deux pays, les deux tiers des livres de langue française vendus en Belgique venant de France - le pourcentage est à peu près identique pour la pénétration du livre néerlandais. Réciproquement, l'habileté de quelques éditeurs belges, qui ont su miser sur le roman à bon marché, le livre de *poche* naissant et la bande dessinée méprisée par les éditeurs français, leur a permis de pénétrer largement sur le marché français. (Fierro, 1986: 95)

⁷⁸⁹ Lire, à ce propos, l'histoire de l'édition littéraire en Belgique francophone, dressée par Durand et Winkin (Durand et Winkin, 2000: 439-462).

⁷⁹⁰ Cf. Fierro, 1986: 92.

⁷⁹¹ Lire Durand et Winkin, 2000 450ss. Dirigée par André Gérard et Jean-Jacques Schellens, la collection Marabout (1950-1970) est une collection de *poche* antérieure à celle de Hachette (celle-ci, rappelons-le, a publié son premier Livre de *Poche* en 1954), dont la cible est un lectorat adolescent, friand d'évasion.

⁷⁹² Jean Dupuis lança le premier *Spirou* en 1938.

⁷⁹³ En 1999, Casterman, éditeur de *Tintin*, a été racheté par l'éditeur français Flammarion.

La vérité est que le système éditorial belge n'est pas compétitif, face à son voisin français⁷⁹⁴, même s'il existe un désir de spécificité, de singularité, de droit à la différence face à la France, comme le remarque Paul Gorceix⁷⁹⁵ (Gorceix, 1997: 17-18 et Gorceix, 2000: 63). Pourtant, Paul Aron et Pierre-Yves Soucy remarquent

la faiblesse notoire des maisons d'édition littéraire en Belgique, faiblesse dont le résultat fut et reste que beaucoup d'auteurs cherchèrent et cherchent encore du côté de la France, et de Paris, des lieux de publication disposés à recevoir leurs textes et assurer dans le meilleur des cas leur reconnaissance dans le monde littéraire francophone et international. (Aron et Soucy, 1998: 66).

De son côté, Marc Quaghebeur dresse le portrait du champ éditorial belge francophone de la façon qui suit:

En Belgique, on voit ainsi se multiplier des instances éditoriales (L'Acanthe, Le Cri, Didier Devillez, Édifie, Lansman, Luc Pire, Quorum, Luce Wilquin...) qui prennent en compte la production du pays. Elles continuent de se heurter au problème de la diffusion et du commentaire, en France, et dans les autres Francophonies. Elles inscrivent leurs initiatives dans un champ culturel (qui dispose de quelques relais, tels *Le carnet et les instants*, la librairie Wallonie-Bruxelles à Paris ou le groupement d'éditeurs Espace-poésie). (...) Les systèmes consuméristes et médiatiques induisent, pour leur part, l'usage d'une langue tout sauf critique, finalement assez proche de son standard. (Quaghebeur, 2000: 248).

En effet, le problème ou l'*aporie* comme aime l'appeler Michel Biron, réside dans la « situation périphérique dans laquelle se trouve l'écrivain belge par rapport aux instances de production et de légitimation parisiennes. » (Biron, 1994: 397). D'où ce commentaire de Chantal Kirsch :

⁷⁹⁴ Cf. le constat de Paul Aron et Pierre-Yves Soucy : « Tandis que le discours officiel, depuis la création de l'Etat belge en 1830, mettait l'accent sur l'émergence d'une littérature nationale, l'édition littéraire ou de production restreinte se révélait incapable de s'imposer face à la concurrence parisienne. » (Aron et Soucy, 1998:10). Ou de Michel Biron : « Au total, rien ne permet d'affirmer encore aujourd'hui que l'édition littéraire en Belgique s'est imposée comme elle l'a fait en Suisse romande ou au Québec. » (Biron, 1994: 324).

⁷⁹⁵ Rappelons que Paul Gorceix, de nationalité française, a tenu son engagement pour la littérature française de Belgique depuis 1967, année où il déposa son sujet de thèse sur Maurice Maeterlinck. D'où son élection en 2003 à l'Académie Royale de Belgique, en tant que membre étranger philologue, spécialiste de la littérature belge de langue française (particulièrement du symbolisme). La Communauté française de Belgique lui avait aussi attribué, en 1999, le Prix du rayonnement des Lettres belges à l'étranger.

En Belgique, où les autorités linguistiques n'ont que peu de liens avec la politique et ne tentent guère d'avoir un rôle idéologique, leur efficacité spécifique et leur légitimité sont faibles au niveau national. L'écrivain, et plus largement, l'intellectuel et l'artiste belges ne tirent leur légitimité que de leur consécration par la France. Ce n'est qu'à travers le fonctionnement interne des institutions *françaises* qu'ils deviennent pleinement légitimes, non seulement en France mais aussi en Belgique. La situation des écrivains belges est donc très difficile. Mal insérés dans leur société, ils doivent commencer par plaire à la France pour séduire les Belges. (...) Si certains écrivains belges se contentent du succès remporté en France et acceptent de passer pour Français, d'autres, en particulier ceux qui vivent en Belgique, se battent à la fois pour la reconnaissance par la France et contre sa domination symbolique. (Kirsch, 1989 : 165).

De telle sorte que la « littérature belge de langue française »⁷⁹⁶ joue en sourdine, et ce, dans son propre pays/région d'origine... C'est pourquoi Robert Frickx dénonce : « En Belgique, l'édition est quasi inexistante, la critique quasi muette en ce qui concerne nos auteurs [belges], (...) l'enseignement de la littérature, basé essentiellement sur l'étude des écrivains français, prépare très mal à la connaissance des nôtres. »(Frickx, 1997: 30). Tout comme Marc Quaghebeur déplorait, en 1997, le peu de place laissée aux lettres belges dans l'enseignement : « Aujourd'hui encore, le corpus des auteurs belges de langue française ne fait pas partie du programme scolaire imposé dans le secondaire. Il n'est toujours pas obligatoire, dans toutes les universités, pour les futurs professeurs de français du royaume... » (Quaghebeur, 1997: 68). La France, quant à elle, affiche l'indifférence ou ignore quasi complètement les écrivains édités en Belgique.

D'où la nécessité, comme le résumait Paul Aron et Pierre-Yves Soucy d'une « action culturelle concertée, qui associerait l'école, les bibliothèques publiques, les éditeurs, la presse et les médias afin d'encourager la lecture d'auteurs belges. » (Aron et Soucy, 1998:11). Notons, à ce propos, l'effort entrepris par des initiatives comme l'ouvrage en plusieurs volumes *L'école des Belges, dix romanciers d'aujourd'hui* (Dannemark (dir), 2007) – où figure Amélie Nothomb – qui présente des éléments biographiques rédigés par les écrivains eux-mêmes, auxquels viennent se joindre des critiques, des extraits, des

⁷⁹⁶ Selon Robert Frickx, cette appellation défend le séparatisme et une littérature autonome, au contraire de l'expression « littérature française de Belgique » qui ne sépare pas Belgique et France, mais défend une assimilation, un unitarisme. (Cf. Frickx, in Gorceix, 1997: 21). A l'inverse, Paul Gorceix affirme que l'on doit parler de « littérature française de Belgique », à la limite « Lettres belges de langue française », mais jamais « Littérature belge d'expression française », « terme incongru, du fait même qu'il s'agit d'écrivains dont le français est la langue maternelle. » (Gorceix, 2000: 8).

analyses de leurs œuvres. Le ton s'adresse particulièrement aux professeurs de Français et à leurs élèves. La sortie de cet ouvrage fut accompagnée d'une opération de promotion exceptionnelle lors de la Foire du Livre de Bruxelles, en 2007. Néanmoins, «ces actions n'ont toutefois pas réussi à inverser le résultat d'une logique économique déterminée par l'étroitesse du marché national (ou communautaire) pas plus qu'elles n'ont pu entamer la centralisation française. » (Aron et Soucy, 1998: 11).

Les relations littéraires franco-belges ont d'ailleurs fait l'objet d'une étude sociologique menée par Paul Dirkx (Dirkx, 2006)⁷⁹⁷, basée sur trois périodiques littéraires français (de 1944 à 1960). Cet essai sur le discours de l'amitié entre la France et la Belgique met à jour les rapports de domination culturelle et de violence symbolique entre l'Hexagone et la périphérie. Par ailleurs, on y trouve aussi une description de la production, mais aussi des représentations de l'*institution* littéraire belge. Enfin, l'étude de Paul Dirkx démontre, par exemple, le nombre important de Belges dans le journalisme littéraire parisien.

Il est vrai qu'en 1985, Pierre Bourdieu posait déjà la question : « Existe-t-il une littérature belge ? » (Bourdieu, 1985) ou, en d'autres mots, peut-on parler d'un champ littéraire belge francophone ? Pour ce sociologue français, une réponse affirmative est difficile pour plusieurs raisons: le trop faible degré d'autonomie du champ belge, l'hésitation des agents entre les stratégies de reconnaissance autochtones et françaises et l'absence d'instances de consécration belges au pouvoir assuré. A l'inverse, Paul Aron insiste sur l'existence d'un champ belge francophone qui se distingue de la définition de champ de Bourdieu par le fait que les logiques externes y prévalent sur les logiques internes⁷⁹⁸. Paul Dirkx est du même avis : « L'interpénétration de la politique et de la littérature belges est une constante qui, si elle constitue l'indice d'un faible degré d'autonomie littéraire, n'en produit pas moins des effets que l'on ne saurait négliger plus longtemps. » (Dirkx, 2000b: 355).

Par conséquent, la nationalité belge implique que l'écrivain doit choisir les instances de consécration les plus efficaces, tout comme l'observe Paul Aron :

⁷⁹⁷ Etude à laquelle nous avons déjà fait référence dans la première partie de notre thèse.

⁷⁹⁸ Cf. Aron, 1985.

La situation périphérique de nos écrivains influence directement toutes les instances qui peuvent assurer leur notoriété: le choix d'une maison d'édition, le relais de la critique, la possibilité d'obtenir des prix, l'accès aux grands médias, (...) sont autant de moments de leur carrière sur lesquels pèse l'origine d'une énonciation souvent vécue en termes d'illégitimité. (Aron, 1997: 111).

Nous ouvrons ici une parenthèse afin de rappeler que Paul Aron fut le directeur de thèse de doctorat de Bibiane Fréché, (soutenue à l'ULB en avril 2006⁷⁹⁹), qui propose une analyse du champ littéraire belge entre les années 1944 et 1960. La même chercheuse, dans son article «Pouvoir, littérature et réseaux en Belgique francophone: Roger Bodart (1910-1973)» (Fréché, 2008), souligne le rayonnement dont bénéficie actuellement la littérature belge, grâce, notamment, à des écrivains hauts fonctionnaires comme Jean-Luc Outers et Marc Quaghebeur, une situation qu'elle invite à analyser «afin de mesurer plus largement l'efficacité du 'capital relationnel' des écrivains, dans les relations qu'ils nouent avec des agents du champ du pouvoir» (Fréché, 2008: 68). Signalons aussi l'article «Le réseau : une notion en plein essor dans les études littéraires belges » d'André Bénit (Bénit, 2009) qui dresse une liste des analyses actuelles portées sur les réseaux des écrivains⁸⁰⁰, un phénomène faisant partie de la vie littéraire et supralittéraire, surtout dans les périphéries comme la Belgique, et qui favorise aussi la *mise en vue*, la diffusion médiatique des auteurs.

Pour en revenir à l'observation supra citée de Paul Aron, c'est ainsi que s'explique le fait que l'écrivain belge se tourne vers Paris, qui agit comme un tremplin médiatique. C'est le cas d'Amélie Nothomb, sur laquelle nous dirigerons notre analyse.

⁷⁹⁹ FRÉCHÉ, Bibiane, *Entre rupture et continuité. Le champ littéraire belge après la Seconde Guerre mondiale (3 septembre 1944 - 8 octobre 1960)* Voir Catalogue des thèses électroniques de l'ULB. Publication de cette thèse remaniée : FRÉCHÉ, Bibiane (2009), *Littérature et société en Belgique francophone (1944-1960)*, Bruxelles, Le Cri, collection "CIEL".

⁸⁰⁰ Cf. Aron et Viala, 2006.

2.2. Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres

2.2.1. Parcours biographique

Amélie Nothomb est une romancière belge dont la carrière est tout à fait intéressante à analyser pour le propos de notre étude. Il nous semble pertinent de confronter son parcours biographique⁸⁰¹ avec sa position médiatique et sa posture littéraire, avant de nous attarder sur son œuvre romanesque.

Amélie Nothomb est en fait le nom de plume de Fabienne Nothomb⁸⁰² (née le 13 août 1967 à Kobe, au Japon), une femme écrivain belge de langue française qui jouit d'un énorme succès. Son patronyme, rappelons-le, est renommé en Belgique⁸⁰³ : « Issue d'une famille de la petite aristocratie où la politique et la littérature ont toujours fait bon ménage, elle a atteint, pratiquement depuis son premier récit, *Hygiène de l'assassin* (1992), un lectorat que n'ont jamais connu ses ancêtres. » (Quaghebeur, 2006: 367). Son père, Patrick Nothomb, est diplomate, ce qui fit que sa fille séjourna dans plusieurs pays, comme le Japon où elle passa ses cinq premières années, ce dont elle restera profondément marquée. Puis, elle vécut successivement en Chine, à New York, au Bangladesh, en Birmanie et au Laos, avant de débarquer, à dix-sept ans, en Belgique.

Cette vie nomade, violente et riche à la fois, a poussé Amélie Nothomb à se considérer comme une « apatride belge »⁸⁰⁴, en exil⁸⁰⁵. Comme le souligne la journaliste

⁸⁰¹ Nous nous limiterons aux données officielles. Quelques sites mentionnent d'autres versions, tels que <http://blogspotdoris.blogspot.com/2009/08/scoop-lautre-face-damelie-nothomb-sur.html> ou bien <http://membres.multimania.fr/anothomb/>, pages web consultées le 23/05/2011.

⁸⁰² Nous tenons à souligner que la romancière s'est construite une identité fictive d'écrivain, une présentation de soi, notamment par le biais de son nom de plume. Selon ses déclarations officielles, elle modifia son prénom tout simplement parce qu'elle n'aimait pas le sien. Comme nous l'avons vu aussi, son désir de changer de patronyme (parce que trop célèbre en Belgique) lui fut tu par son éditeur. Nous renvoyons le lecteur au premier chapitre de la seconde partie de notre thèse, où nous avons déjà abordé la question du pseudonyme, lorsqu'il fut question du cas de Michel Houellebecq. Nous retiendrons que, chez ces deux écrivains, le nom de plume n'a pas été accompagné d'une biographie fictive, ce qui tend à brouiller les frontières entre l'univers romanesque et la réalité.

⁸⁰³ La famille Nothomb fait partie de l'aristocratie belge; plusieurs ancêtres de l'écrivain furent d'illustres figures culturelles et politiques, notamment son grand-oncle Paul Nothomb et son oncle Charles-Ferdinand Nothomb. Son père, le baron Patrick Nothomb, fut ambassadeur de Belgique.

⁸⁰⁴ Nous empruntons l'expression d'Amélie Nothomb : « De toute façon, je ne me sens bien nulle part. Cela s'appelle être apatride, j'imagine. Et cependant, si je ne suis chez moi nulle part, je n'en suis pas moins une apatride belge » (*apud* Pickels et Sojcher (ed), 1998 : 409).

Marianne Payot, la jeune fille qu'elle était a vécu ces déplacements familiaux « comme autant de déracinements successifs », mais aussi comme « un nomadisme culturel qui décuple sa curiosité et renforce sa précocité. » (Payot, 2004: 84). La dépossession est tout de même un sentiment traumatique qui marqua à jamais la jeune Amélie. Elle en témoigne dans sa *Biographie de la faim* (Nothomb, 2004), notamment dans un long paragraphe sur le pays de « Jamais » dont elle se dit être habitante et avec lequel elle apprend que « la vie est décroissance, déperdition, dépossession, démembrement » (Nothomb, 2004: 85-86). Pour de tels arrachements, « aucun mécanisme d'habitude, rien qu'une accumulation de douleurs » (*Idem*: 168).

En Belgique, après avoir achevé ses études secondaires, ses Humanités, à l'Institut Marie Immaculée Montjoie (de confession catholique) à Uccle, elle entame une licence en philologie romane à l'Université Libre de Bruxelles. Une formation qui laissera des échos dans son écriture, laquelle se réclame du classicisme, aussi bien par la syntaxe que par la profusion de termes rares et d'explications étymologiques.

De ses premières années en Belgique, Amélie Nothomb ne cache nullement qu'elle garde de douloureux souvenirs: incomprise et rejetée, elle se retrouva confrontée à une mentalité qui lui était inconnue jusque là. Un sentiment d'étrangeté l'éloigna de ses semblables⁸⁰⁶. C'est d'ailleurs à partir de cette période que, se disant atteinte de «graphomanie», elle écrit afin de comprendre⁸⁰⁷, mettant en pratique la citation de Virginia Woolf qu'Amélie mentionne souvent : «il ne s'est rien passé aussi longtemps qu'on ne l'a pas écrit»⁸⁰⁸. La romancière belge raconte: « J'ai éprouvé une solitude totale, parce que j'étais incapable de communiquer avec les jeunes Occidentaux; je suppose que c'est en

⁸⁰⁵ «J'ai fini par comprendre que ma seule nationalité, c'était l'exil» déclare Amélie Nothomb, au cours d'un entretien réalisé par *Le Club*, le 5 septembre 2000

(<http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/nothomb.htm>, page web visitée le 14/10/2003).

⁸⁰⁶ Notons que ce sentiment, tout comme le jugement des autres et l'humiliation, sont repris dans la fiction nothombienne. Le roman *Antéchrista* (Nothomb, 2003) met en place l'abandon et l'invisibilité: alors que la narratrice autodiégétique, Blanche, tente de s'immiscer dans un groupe de trois jeunes filles, elle constate: « Six mois plus tard, (...) Chantal prononça cette phrase horrible: - Nous trois, on forme une sacrée bande ! (...) Or, j'étais là, parmi elles, comme je l'étais sans cesse. (...) Je compris cette vérité abjecte: je n'existais pas. Je n'avais jamais existé. » (Nothomb, 2003: 48). Cet isolement vécu par l'héroïne Blanche rappelle la situation vécue de l'auteure fréquentant l'université et ostracisée par les autres étudiants.

⁸⁰⁷ Lire, à cet égard, l'explication d'Amélie Nothomb dans Bainbrigge et Toonder, 2003: 196-198.

⁸⁰⁸ Amélie Nothomb pourrait aussi s'accaparer de cette autre citation de l'auteure anglaise : «C'est écrire qui est le véritable plaisir; être lu n'est qu'un plaisir superficiel». Les deux citations proviennent du *Journal d'un écrivain*, tenu par Virginia Woolf entre 1915 et 1941. Amélie Nothomb déclare aussi: « je crois à ce qu'on appelle en linguistique la dimension performative du langage: la chose est réalisée quand elle est dite » (*apud* Payot, 2010).

raison de ce malaise que j'ai commencé à écrire» (*apud* Blandin, 2009).⁸⁰⁹ Dans d'autres interviews, elle ajoute que l'écriture est pour elle une « couture de l'âme et du corps » (*apud* Rossinot, 2007), une « colle identitaire » (*apud* Chêne, 2003). Amélie Nothomb a aussi expliqué la genèse de son écriture, notamment dans son roman autobiographique *Biographie de la faim* où elle relate :

De tous les pays où j'ai vécu, la Belgique est celui que j'ai le moins compris. (...) Sans doute est-ce pour cette raison que j'y commençai à écrire. Ne pas comprendre est un sacré ferment pour l'écriture. Mes romans mettaient en forme une incompréhension qui croissait. L'anorexie m'avait servi de leçon d'anatomie. Je connaissais ce corps que j'avais décomposé. Il s'agissait à présent de le reconstruire. Bizarrement, l'écriture y contribua. C'était d'abord un acte physique: il y avait des obstacles à vaincre pour tirer quelque chose de moi. Cet effort constitua une sorte de tissu qui devint mon corps. (Nothomb, 2004 : 226-227).

Comme le rapporte le journaliste Noël Blandin, Amélie Nothomb éprouve un profond sentiment de solitude et connaît, dès son entrée dans l'adolescence, divers troubles du comportement alimentaire qu'elle relatera ensuite avec un certain humour dans son œuvre: anorexie, boulimie, potomanie, alcoolisme, etc. Des troubles qui furent aussi des outils de résistance, comme elle l'explique dans son autobiographique *Biographie de la faim* (Nothomb, 2004). Ces mécanismes de défense furent peu à peu délaissés en faveur de l'écriture, activité cathartique et jubilatoire pour Amélie Nothomb⁸¹⁰. De fait, écrire est pour elle une jouissance physique et mentale, malgré les motifs sous-jacents, liés, entre autres, à son étrangeté envers et face à sa patrie belge.

⁸⁰⁹ A cet égard, Marie-Christine Lambert-Perreault a défendu, dans son mémoire, que c'est surtout la mélancolie qui motive le projet autobiographique de la romancière belge, laquelle affirme avoir commencé à écrire pour se guérir de l'anorexie qui l'affectait : « A. Nothomb explique en entrevue que la création lui apportera plusieurs bénéfices, son œuvre autobiographique devenant un instrument de jouissance capable de prendre en charge ses souffrances mélancoliques. (...) La mélancolie régit l'œuvre nothombienne, car elle sert de matériau à la diégèse du cycle autobiographique et est à l'origine de la pratique d'écriture de l'auteure-narratrice-personnage. » (Lambert-Perreault, 2008: 105).

⁸¹⁰ Rappelons, à ce propos, que c'est à son retour au Japon, adulte, qu'elle adopta son rythme d'écriture de quatre heures par jour, comme elle l'explique dans ses récits autobiographiques *Biographie de la faim* (lire Nothomb, 2004 : 234) ou *Ni d'Eve ni d'Adam*. D'aucuns, inspirés par des déclarations de la romancière (ex : « Jamais je n'aurais pensé à montrer mes livres à qui que ce soit s'il n'y avait pas eu le colossal échec japonais » (*apud* Dhont, s.d.)), attribuent aussi à la démission de son entreprise japonaise la genèse de son écriture.

Toutefois, la maturité a réconcilié Amélie Nothomb avec la Belgique, comme le prouve cet extrait de l'interview accordée par la romancière à la revue trimestrielle *Les amis de l'Ardenne*, en décembre 2009:

Jules Delvaux – Vous avez découvert votre pays, la Belgique, à l'âge de 17 ans seulement. C'était un monde évidemment étranger pour vous et vous avez eu beaucoup de difficulté à vous y adapter. Pourtant, aujourd'hui, vous vous revendiquez clairement comme écrivain belge?

Amélie Nothomb - Oui. De toute façon, cette identité, je l'ai toujours revendiquée, mais encore plus aujourd'hui que la nation est en perdition. C'est une volonté politique. Je pense qu'il faut une Belgique, il faut que ce pays demeure. Toute scission de la Belgique serait une catastrophe. Il faut vraiment éviter cela. Je crois que 99% des Belges en sont convaincus. C'est terrible, insensé, qu'une seule minorité de politiciens puisse créer de tels problèmes.

Jules Delvaux – Vous vous partagez entre Paris et Bruxelles. Quelle est la différence à vos yeux entre la vie culturelle bruxelloise et parisienne?

Amélie Nothomb - Oh, cela n'a strictement rien à voir. Je dis toujours que Paris est la guerre et que Bruxelles est la paix. J'ai besoin d'aller régulièrement au front et j'ai besoin de retrouver régulièrement la paix. Tout cela est vrai aussi pour la vie culturelle. Présenter un spectacle, ou quoi que ce soit, à Paris est une expérience violente et dangereuse. En France, c'est toujours tout ou rien. Mais si on gagne la bataille, le succès est d'autant plus grand et étincelant. Paris est une ville violente et, pour cette raison, fascinante, mais aussi traumatisante. Bruxelles est une ville pacifique, mais si j'y vivais constamment, peut-être m'y ennuierais-je.

Jules Delvaux – Vous avez dit quelque part : 'Les Belges ont des idées tordues'. Jules César disait déjà : 'L'absurdité en Belgique, c'est un pléonasme'.

Amélie Nothomb - Jules César a complètement raison. Nous étions surréalistes bien avant l'invention du surréalisme. Je remarque l'absurde à chaque fois que je retourne en Belgique. Je le remarque chez mes parents. Moi-même, je le suis sûrement complètement. L'océan qu'il y a entre la France et la Belgique me frappe très fort. C'est aussi pour cela qu'il faut que la Belgique demeure et que tout projet rattachiste est tout simplement une aberration. (Delvaux, 2009: s.p.).

En 1989, Amélie Nothomb retourne au Japon et elle part travailler comme interprète dans une entreprise japonaise, la multinationale Mitsui, nommée Yumimoto dans *Stupeur et tremblements* (Nothomb, 1999). Cette expérience est un échec. Elle rentre définitivement en Belgique un an plus tard.

C'est en 1992, alors âgée de vingt-cinq ans, qu'elle fait son entrée fracassante dans le monde des lettres avec son roman *Hygiène de l'assassin*, publié chez Albin Michel. Un début qui rappelle celui de Jean-Pierre Verheggen avec *Le Degré zorro de l'écriture*, selon

la description qu'en a fait Michel Biron: «Coiffé d'un titre accrocheur, lancé par un éditeur parisien renommé, escorté d'un riche paratexte où figure trois fois le nom de Denis Roche, ce texte [*Le Degré zorro de l'écriture*] a en outre été très bien accueilli par la critique, tant à Bruxelles qu'à Paris. » (Biron, 1994: 357).

Depuis, Amélie Nothomb publie un roman par an, fictionnel ou autobiographique, lancé systématiquement à chaque rentrée littéraire⁸¹¹, jouissant d'un succès incontesté, du moins en ce qui concerne les ventes. Elle remporte aussi, il faut l'admettre, une part importante de critiques élogieuses comme les deux exemples que nous reproduisons en appendice H⁸¹² :

La régularité métronomique des livres nothombiens fait les délices des lecteurs qui y voient un moyen de fidélisation avec l'auteure; la critique, à l'inverse, s'insurge parfois contre ce qu'elle considère une production littéraire sous modèle industriel, calquée à la demande du consommateur. Au point que les lancements des livres nothombiens en automne sont comparés aux cuvées viticoles, par exemple : « Tous les ans, à la rentrée, il y a deux événements majeurs : les vendanges et la sortie du Nothomb. Cette année, le raisin est en avance, mais l'Amélie est à l'heure » (Marty, 2003 : 76). Une question houleuse sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant et que résume cet article de la revue *Le Mag*:

Chez Nothomb, depuis quelques années, il y a deux types de romans: les romans beaux, et les romans fiscaux. Les premiers sont bien écrits, multiplient les savoureuses digressions, virevoltent de fantaisie baroque, et le lecteur est saisi de fièvre à la simple idée d'arriver à la dernière page, tout condamné qu'il est à les tourner pour s'enivrer de la douce folie emportant le texte de la dame aux chapeaux exotiques. Les seconds romans :

1/ ont contribué à la déforestation de la planète à cause de la taille 16 des caractères- à croire que c'est écrit pour les malades du glaucome - ;

⁸¹¹ De sa trajectoire éditoriale, notons que toutes ses productions romanesques ont été publiées chez Albin Michel: *Le Sabotage amoureux* (1993), *Les Combustibles* (1994), *Les Catilinaires* (1995), *Péplum* (1996), *Attentat* (1997), *Mercurie* (1998), *Stupeur et tremblements* (1999, qui reçut le Grand Prix du roman de l'Académie française), *Métaphysique des tubes* (2000), *Cosmétique de l'ennemi* (2001), *Robert des noms propres* (2002), *Antéchrista* (2003), *Biographie de la faim* (2004), *Acide sulfurique* (2005), *Journal d'Hirondelle* (2006), *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007), *Le fait du prince* (2008), *Le Voyage d'hiver* (2009), *Une forme de vie* (2010, qui fit partie de la sélection 2010 de l'Académie Goncourt qui décerna, nous l'avons vu au chapitre antérieur, son prix à Michel Houellebecq). Par ailleurs, tous se trouvent en collection de *poche*.

⁸¹² Nous avons choisi ces deux papiers car ils se penchent, tous deux, sur *Journal d'Hirondelle*, roman qui causa le plus de contestations face à la logique absurde de l'histoire narrée. En outre, ils proviennent de deux champs critiques géographiquement distincts.

2/ font preuve parfois de tant de faiblesse de style qu'on se demande bien si c'est Amélie Nothomb, l'auteur du génial *Hygiène de l'assassin* et du désopilant *Peplum* (et j'en oublie) qui a écrit ce texte à peine digne d'un bon point de cours élémentaire ;

3/ ne donnent pas l'impression d'avoir été même relus tant l'histoire souffre d'incohérences, est décousue, ou sombre dans les facilités grossières ;

4/ ont des dialogues qui feraient passer les babillages d'une sitcom pour du Shakespeare ;

5/ présentent des personnages caricaturaux ayant autant de personnalité qu'une machine à laver ;

6/ et ne servent donc qu'à faire du blé tant le lectorat de Nothomb est prêt à tout acheter et lire de leur idole. (Sainte Lumière, 2005).

Nonobstant, Amélie Nothomb est désormais traduite en plus de quarante langues et son succès littéraire peut être mesuré, par exemple, par l'ampleur du colloque international d'Edimbourg, qui se tint en novembre 2001⁸¹³. Y comparurent des participants de plusieurs régions du monde, comme la Nouvelle-Zélande, et y furent débattues plusieurs thématiques abordées dans l'œuvre nothombienne. Une profusion bien étonnante, puisque la romancière n'avait publié, à cette date, que dix petits romans. Par ailleurs, le fait que beaucoup d'intervenants soient britanniques (d'autres venaient du Canada ou d'Australie) indique, comme l'a fait remarquer Jacques de Decker, qu'Amélie Nothomb est « l'un des rares auteurs à être parvenus à percer la couche d'indifférence anglo-saxonne aux lettres francophones » (Decker, 2003: 25).

Le cursus de la reconnaissance a accompagné sa trajectoire d'écrivain dès sa première publication. Amélie Nothomb jouit d'un succès indéniable, dès ses débuts, que ce soit auprès d'un public général qu'au sein de la critique ou dans les milieux universitaires. De fait, ses livres correspondent aussi bien aux exigences esthétiques d'un lectorat compétent comme aux attentes d'un public plus général. Une réception large et équilibrée, en accord avec la position d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire contemporain d'expression française – dans lequel elle a assumé, pour plusieurs, une posture d'autorité – et son exposition médiatique⁸¹⁴. Julien Laparade, de la librairie Dialogues, constate, à cet égard : « Amélie Nothomb a (...) marqué toute une génération. Mais ce qui me frappe,

⁸¹³ Lire, à ce propos, Bainbrigge et Toonder (ed), 2003.

⁸¹⁴ Laureline Amanieux a très bien dessiné le parcours d'Amélie Nothomb dans son essai critique *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, notamment au chapitre « Le salut par les mots ». Lire Amanieux, 2005 :308-319.

c’est que le phénomène perdure, car il se renouvelle. » (*apud* Garcia, 2006 : 38). Ce qui explique, par exemple, qu’en 2005, la romancière belge fit son entrée dans la dernière édition du *Petit Larousse*, ou, qu’en 2011, elle intégra le jury du prix Décembre.

De même, sa renommée internationale ne fait nul doute. Amélie Nothomb (dont certains textes passent au Bac français) est d’ailleurs sujet d’étude dans plusieurs pays, dont les États-Unis (ex: elle fut inscrite au programme de l’université de Berkeley⁸¹⁵) ou le Portugal qui l’inclut parmi les auteurs prescrits par le programme scolaire du lycée ou par des cursus universitaires. Que se soit en Espagne⁸¹⁶, en Italie, en Angleterre, en Allemagne ou aux États-Unis, Amélie Nothomb bénéficie d’une reconnaissance critique et littéraire qui ne s’attarde pas à sa vie privée, les critiques s’intéressant davantage à la littérarité de son œuvre, de son style.

Pourtant, le succès et la popularité de la romancière belge ne provient pas uniquement de la qualité de ses œuvres littéraires. Sa renommée doit aussi beaucoup à son talent d’oratrice, mélangé à un look et à un charisme indéniables⁸¹⁷, auxquels vient s’ajouter un sens de l’humour mordant, de l’esprit, qui la rapproche de son public. Néanmoins, c’est aussi une auteure qui suscite la polémique: ses détracteurs lui reprochent son style d’écriture (érudition inutile, voire pédante; profusion excessive du dialogue; brièveté et superficialité du récit; fin abrupte et saugrenue de ses romans) et ses thèmes de prédilection politiquement incorrects (l’autre en tant qu’ennemi et sa torture; la violence des rapports humains; éloge du champagne ou des substances psychotropes, etc.). Ils s’en prennent aussi à sa posture médiatique, à sa surmédiatisation, à ses déclarations parfois farfelues. Certains parodient le personnage⁸¹⁸, comme Frédéric Huet avec *Ma vie ratée*

⁸¹⁵ D’aucuns pourront, il est vrai, trouver une autre explication au fait qu’Amélie Nothomb est au programme à Berkeley: Laureline Amanieux, auteure de plusieurs études versées sur Amélie Nothomb (ex : *Amélie Nothomb, l’éternelle affamée*(2005) et *Le récit siamois. Identité et personnage dans l’œuvre d’Amélie Nothomb* (2009), tous deux publiés chez Albin Michel (coïncidence ?)), eut un poste dans cette université américaine, co-dirigeant un groupe de recherches pour doctorants. Ce qui pourrait confondre copinage et popularité...

⁸¹⁶ Au dire de Jacques de Decker, «En Espagne, elle est traitée comme une romancière française de première importance, elle est considérée comme une des tenantes de la nouvelle littérature contemporaine » (*apud* Zumkir, 2003: 42).

⁸¹⁷ Une image qui a rivalisé, en 2011, lors du Salon du Livre à Paris, avec le look caractéristique de la Finlandaise Sofi Oksanen.

⁸¹⁸ A titre d’information, les parodies ont aussi touché Michel Houellebecq. En effet, en 2011, les éditions De Fallois ont publié un pastiche de *La Carte et le territoire*, intitulé *La tarte et le suppositoire* d’un Michel Ouellebeurre. Le format du livre lui-même ressemble fortement à l’original, en reprenant les polices de caractère et les codes couleur de Flammarion. Le bandeau rouge de la couverture ne fut pas épargné : il mentionne « Prix concours 2010 ». Les soupçons sur l’identité de l’auteur se portent sur Fabrice Del Dingo,

d'Amélie Nothomb (Huet, 2009)⁸¹⁹, Alain Dantinne avec son parodique *Hygiène de l'intestin* (Labor, 2004)⁸²⁰ ou encore Jean-Pierre Gattégno et sa fable *J'ai tué Anémie Lothomb* (Gattégno, 2009)⁸²¹.

Cependant, nul ne peut nier qu'Amélie Nothomb est un phénomène, avec ses textes ravageurs, teintés de cruauté, de surréalisme et d'humour loufoque. Un sens de l'humour sur lequel elle s'explique :

Je ne conçois pas l'écriture sans une distance. Cette distance est celle de l'ironie, est celle de l'humour. Jamais je ne cherche à être drôle dans mes livres. De fait, je constate qu'il y a de l'humour dans mes livres, mais cet humour est une conséquence de la distance que je dois utiliser pour les écrire. Si on analyse ce dont je parle dans mes livres, le propos est souvent très dur, et traiter un propos aussi dur avec pathos me paraîtrait parfaitement obscène, donc je ne peux pas écrire cela autrement qu'avec distance. (Nothomb, 2006)⁸²².

A cet égard, Marinella Termitte souligne le ton amusé des textes nothombiens, « regulated by an irony tinged with cynicism, an often perverse sense of provocation and a continual sabotage of the conventional status quo » (Termitte, 2003: 154).

Amélie Nothomb a souvent expliqué les conditions qui l'ont amené à écrire son premier roman :

J'avais vingt-trois ans, je venais de subir l'extraordinaire humiliation japonaise que je raconte dans 'Stupeur et tremblements'. Depuis longtemps déjà, j'écrivais, sans montrer à personne mes manuscrits. Comme je venais d'être dame pipi à Tokyo pendant sept mois, j'ai pensé : n'aie peur de rien, tu ne pourras pas tomber plus bas. De retour à Bruxelles, j'ai donc commencé à rédiger ce long

pseudonyme d'un parodiste qui signa l'anthologie *La rentrée littéraire* (publiée en 1999 par les éditions JC Lattès), précédée d'une série de noms déformés par des calembours: Michel Ouelburne, Margarine Peugeot, Popaul Démente et Virginie Démente, Slip Follers, Tahar Ben Mondo, Barilla, Talie et Jasmine Razé. Remarquons que le pseudonyme Fabrice del Dingo, coup d'œil au roman stendhalien, nous suggère une dénonce, par la parodie, des fausses valeurs qui accompagnent la folie des grandeurs des rentrées littéraires.

⁸¹⁹ Frédéric Huet est connu pour ses parodies d'Amélie Nothomb sur le web. Il a publié *Ma vie ratée d'Amélie Nothomb*, (Huet, 2009), un récit autobiographique où, RMiste, il confie son désir sans succès de devenir écrivain, sa vision du monde éditorial et des écrivains best-sellers comme Anna Galvalda ou Amélie Nothomb. De notre point de vue, Mr. Huet fait partie de ces parasites qui s'appuient sur la célébrité des autres, dans son cas, celui d'Amélie Nothomb, afin d'avoir une renommée.

⁸²⁰ L'auteur de la parodie explique son geste dans le texte « Les semonces », publié sur <http://www.revuejibrile.com/JIBRILE/PDF/PETITEPROSE.pdf>, page web visitée le 26/01/2006.

⁸²¹ Lire, à ce propos, la critique de ce roman policier parodique dans le *Nouvel Observateur* du 8 janvier 2009 (<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090107.BIB2748/ou-est-passee-anemie-lothomb.html>, page web visitée le 13/04/2010). Voir notre appendice I.

délire paranoïaque qu'est 'Hygiène de l'assassin'. Deux mois d'écriture qui furent une transe d'hilarité⁸²³.

Le parcours de publication de ce premier manuscrit est tout aussi anecdotique. Comme Amélie Nothomb nous l'explique elle-même, l'écrivain Raymond Dumay, un proche collaborateur de l'éditeur René Julliard, fut le premier lecteur *d'Hygiène de l'assassin* : «C'était un parent par alliance que je connaissais à peine. Je lui ai envoyé mon manuscrit comme on jette une bouteille à la mer. Il l'a apporté à André Bay, ancien éditeur chez Stock, qui le transmettra à Francis Esménard, patron des éditions Albin Michel.» Trois semaines après sa réception, celui-ci téléphone à Amélie Nothomb qui habite Bruxelles. «Je trouve votre manuscrit d'une intelligence aiguë. Est-ce que vous m'autorisez à le publier ?» dit-il à la jeune femme. «J'ai eu juste assez de voix pour balbutier oui», se souvient-elle⁸²⁴. Selon les dires de la romancière,

À 24 ans, [elle] se rend pour la première fois à Paris. Depuis la gare du Nord, elle file directement chez Albin Michel en prenant le métro, un moyen de locomotion qu'elle utilise toujours. Francis Esménard l'attend rue Huyghens, siège de la maison d'édition à Montparnasse. Membres du comité de lecture, Joël Schmidt et Bertrand de Saint Vincent l'ont conforté dans son choix après avoir trouvé 'formidable' le manuscrit qui sera refusé par Gallimard. Béatrice Commengé, la compagne d'André Bay, l'avait donné à lire à Philippe Sollers avec lequel elle travaille. Le directeur de la collection 'L'Infini' n'en voudra pas. (Lamy, 2008).

En effet, en tant que membre du comité de lecture des éditions Gallimard, Sollers expliqua son refus : «je n'aime pas les canulars»⁸²⁵, doutant de l'authenticité de l'auteur qu'il suspectait d'être Hervé Bazin, Michel Tournier... Des années plus tard, spirituelle comme toujours, Amélie Nothomb commente par une pirouette: «je suis très heureuse que les choses se soient passées comme ça» (*apud* Lamy, 2008). Dans une autre interview, elle s'explique, en ajoutant: « Et sincèrement, avec le recul, je remercie Sollers d'avoir cru que mon texte était un canular. Ce roman, publié chez Gallimard, n'aurait pas été promis à

⁸²² Dans d'autres entretiens, Amélie Nothomb, cohérente, maintiendra son explication. Voir, par exemple, Bainbrigge et Toonder, 2003: 186.

⁸²³ Selon les informations recueillies lors d'une interview («Amélie Nothomb- Le corps transforme») parue le 13 octobre 2010 dans *Madame Figaro*, n° 17784. Lire aussi l'interview d'Amélie Nothomb menée par le magazine *Japan Vibes* (Gorges et Nguyen, 2005).

⁸²⁴ Informations recueillies dans Lamy, 2008, s.p..

⁸²⁵ Cf. Amanieux, 2005: 274 et Garcia, 2006: 36.

l'heureux destin qu'il a eu. Le côté très bon enfant de la maison Albin Michel me convient profondément. Jusqu'à présent... » (*apud* Busnel, 2010).

Dès ces débuts, la carrière d'écrivain d'Amélie Nothomb a été couronnée de nombreux prix littéraires. *Hygiène de l'assassin*, publié en 1992, fut récompensé par le prix René Fallet, Alain Fournier et le prix des Libraires allemand. L'année suivante, son second roman, *Le sabotage amoureux*, obtint d'autres prix.⁸²⁶ La consécration parvient six ans plus tard. En novembre 1999, son roman *Stupeur et tremblements* (vendu à plus de 500 000 exemplaires et adapté au cinéma) reçoit le Grand Prix du roman de l'Académie française. Celui-ci est une véritable rampe de lancement; la mention « de l'Académie française » est un argument de vente et l'impact de ce prix double les achats du livre récompensé, mais aussi d'autres romans nothombiens qui profitent de la course. En 2006, Amélie Nothomb est couronnée en Espagne⁸²⁷ par le Prix Leteo pour son roman *Stupeur et tremblements*⁸²⁸, traduit en espagnol par *Estupor y temblores*, rejoignant ainsi une liste de lauréats qui comprend Michel Houellebecq et Fernando Arrabal. Un an plus tard, la romancière reçoit le Prix de Flore pour son roman *Ni d'Eve ni d'Adam*.

Jusqu'ici, il sera curieux de noter que la critique a plutôt valorisé les narratives autobiographiques. La dernière fois que le nom d'Amélie Nothomb fut associé à un prix littéraire, ce fut encore lié à un roman semi-autobiographique, *Une forme de vie*, en 2010 : il fit partie de la liste de sélections du Prix Goncourt. Soulignons, enfin, en 2008, l'attribution, à l'unanimité, du Grand prix Jean Giono à la romancière belge, pour l'ensemble de son œuvre. Un prix qui, nous le rappelons, couronne un auteur ayant défendu ou illustré la cause du roman.

Il est vrai qu'Amélie Nothomb poursuit la cause du roman: graphomane dès sa jeunesse⁸²⁹, c'est un écrivain prolifique qui écrit un minimum de quatre heures par jour, de quatre à huit heures du matin, afin de comprendre la vie. Elle utilise ainsi une métaphore :

⁸²⁶ Amélie Nothomb a ainsi reçu, en 1993, les prix de la Vocation et Chardonne, pour *Le Sabotage amoureux*. En 1995, son roman *Les catilinaires* fut récompensé par les prix Jean Giono, Paris Première et le prix franco-américain.

⁸²⁷ Son roman *Métaphysique des tubes* reçut aussi le prix de la Galice et Amélie Nothomb fut récompensée par le Premio San Clemente de Lectores Novos de la Galice, en 2002, pour son roman *Cosmétique de l'ennemi*.

⁸²⁸ Voir, à ce propos, une vidéo filmée lors de l'attribution du prix (http://www.dailymotion.com/video/xtt0o_amelie-nothomb-prix-leteo-2006_creation, page web visitée le 26/01/2007).

⁸²⁹ Nous l'avons vu, elle avoue avoir commencé à écrire à ses dix-sept ans, pour combattre sa solitude sociale éprouvée à son arrivée en Belgique.

elle tombe enceinte de ses livres. Elle dit écrire près de quatre romans par an pour n'en publier qu'un seul : « J'écris 3,7 romans par an, c'est un rythme, je l'ai constaté après coup. Cela dit, n'allez surtout pas imaginer que tous ces romans sont bons. Il y a une énorme proportion de romans ratés dont il est hors de question que je les publie » (*apud* Masset, 1994 : 2). Dans ses entretiens, elle a souvent expliqué que ses manuscrits non publiés sont gardés dans des caisses en carton, dans son appartement de Bruxelles⁸³⁰ et qu'elle a prit des mesures testamentaires afin qu'ils ne soient pas édités, même après sa mort. On a souvent questionné la romancière quant aux critères adoptés pour choisir le manuscrit à publier : selon elle, il n'y aurait pas d'explication, si ce n'est l'instinct, la sensation qu'il soit « publiable », montrable aux yeux d'autrui, tout simplement.

Le pouvoir politique, quant à lui, n'est pas indifférent au succès et au mérite de la romancière. Parmi les honneurs rendus, soulignons que le 9 juillet 2008, Amélie Nothomb reçoit une décoration de l'État de Belgique : elle devient Commandeur de l'Ordre de la Couronne. L'année suivante, la poste belge lance un timbre à son effigie.

A la lumière de ces consécration, il nous semble pertinent d'apposer ici la prise de position d'Amélie Nothomb envers ces instances de reconnaissance liées au milieu littéraire. Interviewée par Jeanette den Toonder et Susan Bainbrigge, la romancière déclare :

Ce n'est pas pour l'institution littéraire que j'écris : qu'elle soit honorifique ou universitaire (...). Cela ne signifie pas le moins du monde que je la méprise ou que je la dédaigne ; mais a priori, moi j'écris pour tout le monde et j'ai plus d'émotion à être reconnue par Monsieur Tout le monde qu'à être reconnue par une institution. Ceci ne signifie pas que je n'aie pas d'émotion à être reconnue aussi par une institution ; être reconnue par l'université c'est... c'est tellement impressionnant que c'en est comique. (...) Sinon, l'institution honorifique (...) ne me préoccupe absolument pas. Je ne la méprise pas et quand j'ai gagné le *Prix du roman de l'Académie française*, j'étais contente. Mais c'est vraiment la dernière de mes préoccupations. » (Bainbrigge et Toonder, 2003 : 178).

Outre la publication annuelle d'un roman, Amélie Nothomb publie aussi des contes et des nouvelles dans la presse, quelle qu'elle soit : généraliste, littéraire, féminine (comme

⁸³⁰ Gardant toujours son sens de l'humour caractéristique, Amélie Nothomb a souligné que son appartement avait déjà été cambriolé deux fois, mais que les voleurs n'avaient pas voulu de ses manuscrits, prouvant ainsi la médiocrité et l'insignifiance de ces vilains « enfants », comme elle aime les appeler. Elle ne les rejette pas, mais elle refuse de les montrer au monde, que ce soit par manque de qualités ou par excès d'intimité du récit.

Elle)... Le site <http://www.antechrista.com>, tout entier dédié à Amélie Nothomb, a regroupé, dans une de ses rubriques, la grande majorité de ce genre de publications. Celles-ci sont fidèles à la lignée thématique de ses romans, mais le style est allégé, le vocabulaire moins érudit, les dialogues ont droit de préférence; à croire que l'auteure tient en compte le lectorat de ce type de publications... D'un autre côté, le genre de la nouvelle impose aussi ces options d'écriture.

Même si la romancière belge n'a écrit qu'une seule pièce de théâtre (*Les combustibles*), la profusion de dialogues dans son écriture a permis diverses adaptations de plusieurs de ses romans, que ce soit sur grand écran ou au théâtre⁸³¹. Et ce, en France, en Belgique, mais aussi dans d'autres pays, comme la Pologne ou le Portugal (par exemple : « Combustíveis » (*Les Combustibles*), représentée par le Grupo de Teatro Ideias do Levante, sous la direction de Cristina Bizarro, au théâtre Boa Esperança, à Portimão, en octobre 2002 ou « Higiene do assassínio » (*Hygiène de l'assassin*), mis en scène par Vítor Correia, de Efémoro - la Companhia de Teatro de Aveiro, en janvier 2011)⁸³².

Quant aux adaptations cinématographiques, il existe, jusqu'à présent, deux films tournés par deux réalisateurs français, avec la présence d'acteurs de renom. En 1999, est sorti en salle *Hygiène de l'assassin*, réalisé par François Ruggieri, avec Jean Yanne en tant que Prétextat Tach et Barbara Schulz dans le rôle de la fulgurante journaliste Nina⁸³³. Le mauvais jeu de l'actrice, l'éclairage blessant et la musique de fond grinçante, décalée, ont sans doute contribué au mauvais succès du film. Amélie Nothomb – qui ne collabora à aucun moment de l'adaptation, si ce n'est pour lui donner son autorisation – a elle-même été déçue du projet final : « Heureusement personne n'a vu ce film. La toute première fois que j'ai vu ce film c'était en avant-première: j'ai pleuré et la deuxième fois que je l'ai vu, deux semaines plus tard, j'ai rigolé. Voilà tout est dit. » (*apud* Dhont, s.d.).

⁸³¹ Contre toute attente, venant d'une romancière qui ne fuit pas le médiatisme, lorsque l'on interroge Amélie Nothomb sur l'adaptation de ses romans au théâtre, elle est plutôt pudique. Elle précise, selon le psychiatre Michel David (auteur, en 2011, de l'essai *La mélancolie de Michel Houellebecq* chez L'Harmattan), que « malgré son admiration, être comédien est pour elle quelque chose d' 'effrayant' car il faut montrer son corps, et que le corps, alors, 'on doit l'incarner, incarner les mots. Ça fait peur' tandis que dans ses romans, 'bizarrement je n'engage pas mon corps. Enfin, oui, je l'y engage parce qu'écrire est un acte physique, mais quand le lecteur a mon livre entre les mains, il n'a quand même pas mon corps entre les mains.' » (David, 2006: 76).

⁸³² Nous avons rassemblé des exemples d' adaptations théâtrales des plus récentes dans une liste en appendice J.

⁸³³ La bande annonce du film est disponible sur internet : http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=17807030&cfilm=17807.html, page web visitée le 14/07/2010.

A l'inverse, en 2003, Alain Corneau réalise *Stupeur et tremblements* avec Sylvie Testud jouant le rôle d'Amélie-San et Kaori Tsuji celui de Fubuki. Très fidèle au roman homonyme, ce film rencontra un franc succès auprès du public, mais aussi au sein de la critique. L'actrice française reçut, d'ailleurs, le César 2004 et le Prix Lumière pour meilleure actrice, tout comme l'Etoile d'or du cinéma français pour le meilleur premier rôle féminin. Amélie Nothomb s'est tout à fait identifiée au travail du réalisateur; qui plus est, elle est une fervente admiratrice de l'actrice principale Sylvie Testud⁸³⁴ qui incarna avec perfection toute la profondeur du personnage. Pourtant, chose curieuse, comme l'a fait remarquer Daniel Garcia, les ventes des livres d'Amélie Nothomb ont chuté après l'adaptation par Alain Corneau de *Stupeur et tremblements* (Garcia, 2005 : 32). A moins que le phénomène s'explique par le fait que le public ayant assisté à l'adaptation cinématographique d'un livre se sente rarement poussé à lire postérieurement ce dernier. C'est plutôt le contraire qui se passe...

De nouvelles adaptations de romans d'Amélie Nothomb devraient être portées à l'écran par deux réalisateurs belges dont ce sera le premier long métrage. Martin Coiffier devrait tourner une adaptation de *Cosmétique de l'ennemi*. Le second projet, *Le Sabotage amoureux*, est plus avancé, puisque le tournage devrait débuter en été 2011. La réalisatrice Christine Delmotte a réuni ses acteurs, parmi lesquels Sylvie Testud, Lio et Olivier Gourmet. Par ailleurs, il existerait actuellement une adaptation en préparation de *Ni d'Eve ni d'Adam*, sous la réalisation du Belge Stéfan Liberski et qui devrait se tourner en 2011. Enfin, les droits d'auteur de *Les Catilinaires* ont été achetés en 1996 par Pierre Grannier Deferre qui prévoyait d'en faire une adaptation cinématographique. Nous sommes dans l'attente...

D'autre part, la fiction nothombienne a aussi fait l'objet d'adaptations pour l'opéra. Jusqu'ici, il existe trois opéras de chambre inspirés des romans de l'écrivain belge, réalisés par Daniel Schellekens (dit Daniel Schell), qui a écrit le livret et la musique de *Les Combustibles* (Paris, 1997), *Hygiène de l'assassin* (Bruxelles, 1995 ; Liège, 2000) et *Le Sabotage amoureux* (Liège, 2006). Le site officiel < http://www.clicmusic.be/Operas_fr.php > présente toutes les informations disponibles sur

⁸³⁴ De même, Sylvie Testud a maintes fois avoué dans la presse son admiration pour Amélie Nothomb, appuyant sur la fascination qu'elle a pour ses livres qu'elle lisait déjà avant de jouer dans l'adaptation de *Stupeur et tremblements*.

ces pièces d'opéra (fiche technique, résumés, représentations, etc.), ainsi que des extraits audio et vidéo.

Tout comme les deux autres auteurs de notre corpus, Amélie Nothomb peut aussi être placée sous la désignation de « transcrivain »⁸³⁵, puisqu'elle adhère à d'autres formes d'art, comme la chanson. Comme nous l'avons déjà mentionné⁸³⁶, la romancière a écrit des paroles pour la chanteuse Robert ou Juliette Gréco et ses liens avec Mylène Farmer ont été exploités dans la presse. De la même façon, Amélie Nothomb a rédigé une préface au livre *Serge Gainsbourg illustré, la beauté cachée* (Albin Michel, 2001)⁸³⁷. Même s'il est vrai que le fait qu'Amélie Nothomb partage le même éditeur ne soit pas une simple coïncidence, la romancière est une véritable fan de Serge Gainsbourg et partage avec lui le goût pour la poésie de Charles Baudelaire⁸³⁸, pour l'ambiguïté des êtres, pour la laideur qui cache le sublime.

Plus récemment, entre 1998 et 2001, Amélie Nothomb a écrit sept textes⁸³⁹ pour la chanteuse française Robert⁸⁴⁰, tout en romançant la vie de celle-ci dans *Robert des noms propres*, paru en 2002⁸⁴¹. L'écrivain n'a jamais caché l'inspiration que lui a donné la chanteuse: son physique, sa voix fragile, son histoire de vie jonchée d'épisodes traumatiques, etc. Par voie de conséquence, les téléspectateurs français ont pu assister à la présence des deux artistes dans plusieurs plateaux télévisés, lors du lancement simultané de l'album de Robert et du roman *Robert des noms propres*, Amélie Nothomb agissant comme marraine promotionnelle de Robert⁸⁴².

⁸³⁵ Encore une fois, nous reprenons le terme de Jean-François Patricola (Patricola, 2005: 88).

⁸³⁶ Cf. chapitre 2.4. *Visions critiques du phénomène* de la Ière partie.

⁸³⁷ Voir appendice K. La même année, Amélie Nothomb préface le livre de chansons *Monde à l'envers* de Georges Chelon, édité chez Pirot Christian Eds.

⁸³⁸ Notamment en rapport avec la phrase « Le beau est toujours bizarre », écrite par Baudelaire, dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855...

⁸³⁹ Les paroles rappellent l'univers gothique et l'amour violent, ravageur, que l'on retrouve dans l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb. Nous avons transcrit en appendice L les textes de ses deux chansons les plus célèbres : « Celle qui tue » et « L'appel de la succube ».

⁸⁴⁰ Ce fut Jean-Rémy Gaudin-Bridet, président du *Mylène Farmer International Fan-Club* qui distribuait à l'époque (1997) l'album *Princesse de rien* de Robert, qui lui présenta Amélie Nothomb. S'ensuivront quatre années de correspondance épistolaire quotidienne (envoyée par fax) entre la chanteuse et l'écrivain.

⁸⁴¹ Notons, pour l'anecdote, que l'héroïne Plectrude, inspirée de Robert, tue le personnage Amélie à la fin du récit (Nothomb, 2002: 189)... Nous reviendrons sur ce point dans le prochain chapitre.

⁸⁴² Evidemment, Amélie Nothomb a aussi bénéficié de la présence de la chanteuse pour la promotion de son roman.

En outre, tout comme le fit Jacques Chessex⁸⁴³, Amélie Nothomb s'essaya aussi à la critique de cinéma. Elle écrivit, par exemple, une présentation du film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock pour *Le Figaro magazine* du 6 juillet 2007⁸⁴⁴. Rappelons que la romancière est une grande passionnée du septième art.

2.2.2. Posture médiatique/ jeux de promotion

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2.1., Paul Aron nous rappelle que la nationalité belge implique que l'écrivain doit choisir les instances de consécration les plus efficaces:

La situation périphérique de nos écrivains influence directement toutes les instances qui peuvent assurer leur notoriété: le choix d'une maison d'édition, le relais de la critique, la possibilité d'obtenir des prix, l'accès aux grands médias, (...) sont autant de moments de leur carrière sur lesquels pèse l'origine d'une énonciation souvent vécue en termes d'illégitimité. (Aron, 1997: 111).

De fait, répétons-le, les instances de légitimation belges de langue française, qui impliquent une reconnaissance internationale, sont minimes: l'Académie Royale (fondée en 1920), la Foire Internationale du Livre de Bruxelles (1^o édition du 21 au 30 mars 1969), quelques prix littéraires (le prix Rossel étant le plus important), peu de presse (ex : *TXT*), etc. Subséquemment, les écrivains de la Belgique francophone se soumettent à la force centrifugeuse de Paris.

Amélie Nothomb ne fait pas exception et ses relations avec les forces médiatiques françaises sont soudées. Ce n'est donc pas un hasard si elle envoya son premier manuscrit à un éditeur français. Depuis sa première apparition dans l'émission « Le cercle de minuit », diffusée le 16 novembre 1992, ses rituels sont donnés en spectacle, ses bizarreries publicisées⁸⁴⁵: écrire tôt le matin, de 4 à 8 heures, après une tasse de thé fort, à jeun ; sa graphomanie ; l'écriture de tous ses manuscrits dans de vieux cahiers à spirale, avec de

⁸⁴³ Cf. chapitre Jacques Chessex 3.2 Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres.

⁸⁴⁴ Voir : http://www.lefigaro.fr/magazine/20070706.MAG000000349_les_oiseaux.html, page web visitée le 18/07/2010 dont la transcription se trouve en appendice M.

⁸⁴⁵ Il est vrai qu'elle assume ses excentricités avec panache: par exemple, quand on la questionne, dans certaines émissions, sur ses mitaines, elle répond avec malice que ce sont les porte-jarretelles de la main !

vieux stylos Bic Cristal bleus mâchouillés ; l'entrepôt des manuscrits dans le « frigo » ; être publiée annuellement à la rentrée ; ses chapeaux extravagants et son maquillage à la geisha; le fait qu'elle mange des fruits pourris⁸⁴⁶, qu'elle adore les friandises, le chocolat et le champagne – substitut du whisky de sa jeunesse –, qu'elle fasse l'apologie de substances hallucinogènes ou chante le Nô, comme elle le démontra sur des plateaux de la télévision ou lors d'interviews ; sa capacité de retourner ses pouces à 180°C ; etc. . Il est vrai que l'auteure est souvent amenée à décrire sa routine quotidienne dans les médias⁸⁴⁷. Une routine qui l'aide à construire sa légende.

Nous estimons, en effet, qu'Amélie Nothomb cultive sa figure médiatique, sa posture, son image de «gotic-geisha» (Caine, 2003: 71) puisque « le public veut des livres, mais plus encore des auteurs, qui soient des personnages, des figures. » (Boura, 2003 : 201). Elle renvoie, en complicité avec les médias, une image de rock-star gothique de la littérature, tout en opérant une « mythification de son travail d'écrivaine par le biais de son discours médiatique » (Lambert-Perreault, 2008 : 152). Cette nécessité de posture télégénique rejoint, ici, l'idée de *stratégie du succès (sic)* sur laquelle s'est penché Alain Viala (Viala, 1985: 184-185): il s'agit des manœuvres et des tactiques de l'écrivain qui cherche un succès foudroyant (mais, par contre, passager) auprès d'un plus large public, à la manière des best-sellers, utilisant les instruments médiatiques pour faire parler de lui. Amélie Nothomb est de ces écrivains qui ont une propension à la spectacularisation du réel⁸⁴⁸ et qui cultivent leur figure et leur aura médiatiques, leur image publique, comme la tenue vestimentaire que critique Olivier Boura:

⁸⁴⁶ Au lieu de parler simplement de son goût pour les fruits blets (une préférence partagée par beaucoup, d'ailleurs), le 25 mars 2000 (dans *Tout le monde en parle*, France 2), assez naïve, Amélie Nothomb s'était confiée, avec humour, à Thierry Ardisson : « Quand je me nourris moi-même... pour des raisons gustatives, j'achète des fruits, je les oublie et six semaines plus tard ils commencent à devenir bons... J'ai une salle prévue pour ça... le vert de gris, c'est le meilleur et en plus c'est très joli... C'est avaler toutes les maladies possibles et inimaginables. C'est nietzschéen. Je vis un moment terrible quand je passe sur les marchés fins et qu'il y a des trucs qui traînent par terre; j'ai envie de me jeter dessus. ». En août 2003, elle insiste, dans le journal *Le Soir*: «Un aliment ne me paraît jamais aussi attirant que quand personne n'en veut et qu'il a été jeté. En plus, j'ai toujours eu un problème de culpabilité vis-à-vis de la nourriture, même maintenant quand tout va bien. J'ai quand même gardé une attitude de culpabilité, sauf quand je ramasse l'aliment dans la poubelle » (*apud* Smets, 2003 : 16). Il ne va sans dire que les médias peu scrupuleux (l'émission de Laurent Ruquier touchant au paroxysme) exploitèrent à fond son goût supposé pour les « fruits pourris ».

⁸⁴⁷ Lire, à ce propos, Lambert-Perreault, 2008: 151-152. Cette chercheuse postule que « c'est dans le discours médiatique (...) [qu'Amélie Nothomb] y décrit son quotidien d'écrivaine. » (Lambert-Perreault, 2008 : 155). Ajoutons que ce quotidien est aussi un matériau littéraire dans sa fiction, notamment dans *Une forme de vie*.

⁸⁴⁸ Il est vrai que, dans le cas d'Amélie Nothomb, cette propension serait, comme le défend Marie-Christine Lambert-Perreault, le résultat d'une « tendance à l'évaluation excessive à l'œuvre dans son psychisme mélancolique. » (Lambert-Perreault, 2008 : 155). Nous reviendrons sur cette idée, encore dans ce chapitre.

En haut comme en bas, c’est le culte de l’écrivain qui fonde la pérennité du système. (...) Comme il n’y a plus de guerre en Espagne on se rabat sur les chapeaux d’Amélie Nothomb et sur la nudité de Beigbeder. Leur talent n’est pas en cause, mais qu’ils doivent apparaître. (Boura, 2003: 202-203).

La posture de ces auteurs s’apparente à celle adoptée par les artistes du monde du spectacle, ou bien par les célébrités de la press-people.

La posture d’Amélie Nothomb, au risque d’éclipser ses œuvres, est devenue, de ce fait, primordiale – soit-elle au niveau de la communication verbale (par la parole, le ton ou le niveau de langue), comme au niveau implicite non verbal (par les regards, par les silences, par les gestes, par les mimiques, les mouvements des yeux) (*sic*, Bourdieu, 1996: 34). Il est facile de distinguer le discours, les tics, l’apparence gothique d’Amélie Nothomb, toujours vêtue de noir avec ses chapeaux extravagants. A croire qu’elle est une matérialisation de ce portrait d’écrivain féminin établi par Christian Doumet : « Une telle, que la nature n’aura pas nécessairement favorisée, compensera ce défaut par l’audace (strictement mesurée) d’un appareillage optique ou d’un couvre-chef raisonnablement extravagant » (Doumet, 2003 : 14).

Plus intéressant encore est le fait que ce genre de pose et de posture – que nous ne croyons pas être une mise en scène, mais bien la nature du caractère de l’auteure – cadre très bien avec le contenu de son œuvre. Nous explorerons cette idée au chapitre suivant, laquelle rejoint ce que préconise Véronique Montémont, à savoir que ce qui permet de valider l’unité d’une œuvre, « c’est de repérer entre texte et image des liens de solidarité réciproque qui donnent clairement l’image comme émanation d’un discours de soi » (Montémont, 2005: 100-101).

Aidée d’une attachée de presse efficace, perspicace et acharnée (*i.e.* Florence Godfenaux, dont le départ serait motif suffisant pour qu’Amélie Nothomb quitte son éditeur Albin Michel, comme elle le confia au journal *Le Figaro*⁸⁴⁹), la romancière belge joue complètement dans sa promotion de vedette, avec sa présence à la télévision, à la radio, dans la presse. Des médias qui peuvent tout aussi bien être spécifiquement littéraires, tels que *Lire*, comme beaucoup plus généralistes, à grand public ou à public profane : c’est

⁸⁴⁹ Lire Le Fol, 2005.

ainsi qu'Amélie Nothomb apparaît dans *Télé7jours* (1^{ère} semaine de septembre 2006), ou dans des interviews « spécial Noël » (Eve.fr de 2006).

Il est important de souligner, ici encore, le travail de son attachée de presse⁸⁵⁰ et les techniques de marketing de sa maison d'édition, surtout auprès des médias. Par exemple, des extraits des romans nothombiens sont diffusés dans la presse avant leur publication⁸⁵¹ (ex : *Le Journal d'hirondelle* dans *Lire* en juin 2006). Ce qui n'est pas sans nous rappeler l' « annonce-amorce » ou « teaser » du discours médiatique : ces quelques mots et/ou images diffusés dans le but d'aguicher le public, d'exciter sa curiosité et de développer son intérêt pour ce qui sera diffusé ultérieurement.

Evidemment, personne n'est dupe, comme nous pouvons le constater, dans cet article de Frédéric Huet qui décrit, avec un semblant d'ironie, mais avec pertinence, le « plan média 2010 d'Amélie Nothomb » :

Nous sommes en avril et personne ne connaît le contenu ni le titre du prochain roman d'Amélie Nothomb. Pourtant, une cohorte de journalistes vont en parler à coup sûr. C'est que Florence Godernaud, son attachée de presse chez Albin Michel, sait s'y prendre :

- Couverture de *Direct Soir* dans la semaine précédent la dédicace au Virgin des Champs Elysées.
- Plateau du *Grand Journal* sur Canal + entre le 29 août et 10 septembre.
- Extrait de 3 pages dans le mensuel *Lire* (comme depuis plusieurs années, Albin Michel y achète des pages publicitaires).
- Article de son ami Frédéric Beigbeder dans *Voici du style* : Que vaut le nouveau Nothomb, ma tendre amie?
- Emissions sur RadioFrance avec son blabla habituel. On n'oubliera pas Europe 1 avec Michel Drucker. Ah Michel...

Il faut savoir que le discours d'Amélie est extrêmement bien rodé ('j'ai vécu au Japon', 'j'écris 3, 7 livres par an', 'je me lève tous les jours à 4 heures pour écrire'). Amélie Fabienne Nothomb⁸⁵² ne délivre de nouvelles informations sur sa vie qu'au compte-gouttes et ses interviews consensuelles sont effectuées en accord avec son attachée de presse qui la suit partout, même sur les plateaux télé. Et Amélie de déclarer, faussement naïve, face à cette question : 'Vous aimez ce que vous faites

⁸⁵⁰ Au dire de Florence Godernaud, Amélie Nothomb «ne calcule pas, elle ressent les choses, les situations. S'il y a une calculatrice derrière son image, c'est moi, même si aujourd'hui je me contente d'organiser les demandes des médias » (*apud* Zumkir, 2003: 76).

⁸⁵¹ Il va de soi que nous sommes consciente que cette pratique courante n'est pas exclusive à Amélie Nothomb.

d'aller de radio en télé pour parler de vos livres? Vous êtes une célébrité. Comment vous vivez ce statut?' Réponse: 'Avec beaucoup d'étonnement.' Alors qu'il y a chez Albin Michel tout un travail de promotion en amont et que sa maison bénéficie d'une force de frappe sans pareille. Quand on a les moyens et les connaissances... Ah, Bernard Pivot... Le temps du quasi monopole auquel Amélie doit une fière chandelle. Mais elle peut aussi remercier le magazine *Lire* et aussi Elvis Pompilio, grand chapelier belge. Quand une question polémique est posée à Amélie, celle-ci s'en tire par la (fausse) modestie et la pirouette verbale : 'Je ne sais pas. Je n'ai pas d'avis sur la question. Je n'ai aucun commentaire à faire.' Sait-elle au moins changer une prise électrique?!!! En tout cas, le marketing de la fille gothico-cool, ça marche. (Huet, 2010)⁸⁵³.

N'oublions pas, non plus, les séances de dédicaces, le maintien journalier d'une volumineuse correspondance (manuscrite !) avec ses lecteurs ou les rencontres avec ces derniers, même si la romancière déclare « S'il y a une secte [de mes lecteurs], je n'y suis vraiment pour rien, et une chose est certaine, c'est que je n'en suis pas le gourou. » (*apud* Amanieux, 2005 : 298).

Amélie Nothomb s'est souvent prononcée sur les procédés de la médiatisation de sa personne et du culte de son image publique que lui vaut un lectorat parfois fanatique. Il est probable qu'elle n'ait jamais cherché à construire une popularité de cette envergure, car elle délègue, souvent, toute responsabilité à sa maison d'édition. Aux détracteurs qui l'accusent de coups marketing, de cibler un lectorat déterminé⁸⁵⁴, Amélie Nothomb défend, au contraire, qu'elle est écrivain et non faiseur de livre; qu'un auteur qui projette son écriture en fonction d'un public déterminé ratera, immanquablement, sa cible, puisqu'il est impossible de savoir ce qu'aime, ce qu'espère le lecteur. De fait, comme le rapportent deux journalistes d'*Ouest France*, « presque tous les critiques (...) prétendent qu'A. Nothomb construit un personnage excentrique qui lui sert de visage public. Or, l'écrivaine dément avec virulence ces accusations, déclarant qu'elle n'invente rien pour duper les foules. » (Bourbeillon et Derrien, 2005, s.p.).

Pourtant, il ne fait nul doute que, même contrariée, Amélie Nothomb joue le jeu. Si elle se déclare foncièrement contre le culte de l'image d'un écrivain, sa tactique ne serait-elle pas, justement, de montrer les abus de ce phénomène, en « mettant le paquet » ? D'où,

⁸⁵² En faisant l'amalgame entre le prénom réel et le pseudonyme de la romancière, Frédéric Huet soulève la question du brouillage de frontières entre la fiction et la réalité, entre la personne civile et la figure d'écrivain montée par Nothomb.

⁸⁵³ Les coquilles sont de l'auteur.

par exemple, l'attention particulière pour ses photographies dignes d'une star de cinéma qui sont dispersées dans les médias et sur la couverture de ses romans... Une autre hypothèse est celle du psychiatre Michel David qui voit dans la posture de la romancière belge un désir d'être reconnue par les autres, un retournement du passé, une revanche envers ce qu'elle vécut dans sa jeunesse, ignorée, invisible au regard d'autrui :

Amélie Nothomb devient écrivain et ose 'montrer', publier. C'est cela, visiblement, ou sombrer dans le risque de disparition de soi, rester 'une merde' toute sa vie. (...) Publier lui est devenu nécessaire et apparaît dès lors comme une évidence. (...) La représentation personnelle de l'écrivain 'passe' dans l'Autre, comme son symptôme-écriture. Elle acquiert une image, une identité d'auteur reconnue. Ne plus se faire le déchet, l'objet de l'Autre comme dans *Stupeur et tremblements* ou 'plante' comme dans *Métaphysique des tubes*, puis se faire autrement 'poubelliquer' (Lacan invente le néologisme de 'poubellication' pour désigner la publication), c'est consentir à se faire autrement 'objet' du public, par le truchement de l'objet-livre précisément. (David, 2006 : 155-156).

Une hypothèse partagée par Marie-Christine Lambert-Perreault qui suggère qu'Amélie Nothomb profite de sa carrière d'écrivain afin d'être aimée, rencontrée par ses lecteurs à travers ses œuvres, mais aussi pour « être observée, voire dévorée des yeux » (Lambert-Perreault, 2008 : 154) lors de ses apparitions publiques. Précisons, ici, que ce désir, cette « faim⁸⁵⁵ » de tout, de l'autre, sont une dynamique relationnelle qui a parcouru, jusqu'à présent, la vie d'Amélie Nothomb ; une avidité qui trouve aussi sa place dans sa fiction. Son roman autobiographique *Biographie de la faim* est symptomatique⁸⁵⁶, comme le résume la quatrième de couverture : « La faim, c'est moi » (Nothomb, 2004). Ayant souffert du rejet de ses pairs dans son passé, la romancière chercherait, selon Lambert-Perreault, un « amour de remplacement (...) en publiant année après année ses récentes créations, qui sont chaque fois le point de départ d'une série de rencontres avec les médias et son lectorat » (Lambert-Perreault, 2008 : 154). C'est pourquoi « la prose hyperbolique et la personnalité théâtrale d'A. Nothomb sont non pas influencées par des visées commerciales, mais bien par une mélancolie qui serait au cœur du psychisme de l'écrivaine » (*Idem*:10). Ce qui expliquerait aussi cette préoccupation de soi et

⁸⁵⁴ Les rares fois où l'on peut voir Amélie Nothomb perdre son calme, c'est justement pour répondre, avec irritation, à ce genre d'accusations, lesquelles ont aussi pour effet d'abêtir le lecteur.

⁸⁵⁵ Dans ses interviews, Amélie Nothomb réitère la principale caractéristique de sa personnalité : la faim.

⁸⁵⁶ Lire, à cet égard, Nothomb, 2004 : 22-27.

l’importance du « je » qui existent dans l’écriture nothombienne, car Amélie Nothomb est bel et bien « au centre du texte, comme dans une autobiographie (c’est [l’héroïne]), mais [elle] transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance). » (Colonna, 2004 : 75).

Un article de Daniel Garcia, intitulé «Les silences d’Amélie» (Garcia, 2006)⁸⁵⁷, soulève, entre autres choses, cette même question : Amélie Nothomb est-elle responsable de sa surmédiatisation ? La réponse ne peut être qu’équivoque. Les rituels mythiques d’Amélie Nothomb⁸⁵⁸, qui contribuent à en faire une légende littéraire, lui incombent totalement: c’est elle-même qui en fait l’étalage dans les médias ! Car, aujourd’hui, comme le résume Dominique Maingueneau, les rites des écrivains « sont donnés en spectacle » (Maingueneau, 1993: 49). Le discours extraromanesque de Nothomb foisonne à un point tel que Michel David en vient à le considérer comme « une forme d’écriture autobiographique parallèle, liée à la parole, à l’adresse » (David, 2006 : 41).

Mais, la romancière se défend : « Je suis ce que je peux être. Je ne maîtrise pas ce que je suis et encore moins les regards que les autres posent sur moi » (*apud* Smets, 2003 : 16). Pourtant, plusieurs témoignages répertoriés par Daniel Garcia laissent le doute s’installer :

‘C’est elle qui souhaite paraître systématiquement à la même date, confie Richard Ducousset [vice-président des éditions Albin-Michel]. Ne pas le faire la déstabiliserait.’ (...) Et l’image de rock-star qu’elle véhicule? ‘Elle s’est forgée malgré elle, et malgré nous’, assure Richard Ducousset. (...) Il n’est pas non plus interdit de penser qu’elle ait cherché la célébrité. Ludovic de San [baryton belge de renommée internationale, connaissance de la famille Nothomb] se souvient d’avoir discuté avec elle, au début de 1993 (...) : ‘elle semblait fascinée par la notoriété’. (...) A une époque, le personnage médiatique a trop pris le pas sur l’auteur, constate Richard Ducousset. Amélie en a souffert, car on s’intéresse davantage au phénomène Nothomb qu’à ses livres. Elle même ‘ne regrette rien’, mais se défend d’avoir voulu se construire une image: ‘Stephen King (...) n’a pas d’image. La preuve que c’est donc inutile. Et les gens qui viennent me voir en dédicace viennent parce qu’ils ont lu mes livres, pas pour que je leur signe un chapeau!’ (Garcia, 2006: 38).

⁸⁵⁷ Cet article fait partie d’un dossier intitulé « Amélie Nothomb, enquête sur la plus insolite de nos romancières » du magazine *Lire*, n°348, septembre 2006.

⁸⁵⁸ Cf. Garcia, 2006 : 36.



Nonobstant, elle soigne particulièrement ses poses photographiques, surtout celles choisies pour la jaquette de ses romans⁸⁵⁹. On sait qu'Amélie Nothomb n'accepte de travailler qu'avec des photographes de renom, dont le travail artistique est par tous reconnu; elle-même a déclaré : « Les seules photos [que] j'accepte – et c'est loin d'être un plaisir – sont celles prises par des artistes reconnus dans le métier et dont j'apprécie le travail » (*apud* Zumkir, 2003 : 89-90). D'où une collaboration régulière avec la photographe Marianne Rosenstiehl, le portrait peint par Pierre et Gilles⁸⁶⁰ qui a servi de couverture au roman *Le Fait du Prince*⁸⁶¹, etc. La séance photos chez les prestigieux studios Harcourt, en 2008 (d'où est sortie la couverture pour le roman *Le voyage d'hiver*), a même fait l'objet d'un enregistrement vidéo disponible sur internet⁸⁶²... N'est-ce pas la preuve d'une starification de l'écrivain ?

Une question s'impose : les clichés dont nous venons de parler sont-ils des photobiographies ? Marie-Christine Lambert-Perreault voit, dans la pratique photographique (sur ton gothique) à laquelle s'adonne la romancière belge dans les médias, une occasion pour « jongler avec l'idée de sa propre mort, à travers un jeu parodique sur le cadavre » (Lambert-Perreault, 2008 : 121). Il est vrai que plusieurs clichés sont travaillés afin de livrer un mélange de morbidité et d'humour⁸⁶³. Cependant, c'est une perspective que nous ne partagerons pas, puisqu'Amélie Nothomb ne fait que se soumettre aux directives des photographes qui impriment, de cette façon, leur vision *gothique* de la romancière dans leurs clichés⁸⁶⁴. Une vision qui répond à l'horizon d'attente du lectorat nothombien, aussi façonné par les médias⁸⁶⁵, et qui correspond à l'image-culte de

⁸⁵⁹ A cet égard, lire le chapitre « Visualisation du corps d'Amélie Nothomb par la photographie médiatique » de la thèse de Marie-Christine Lambert-Perreault (Lambert-Perreault, 2008 : 168-172).

⁸⁶⁰ « Pierre et Gilles » est la signature utilisée par le couple d'artistes français formé par le photographe Pierre Comroy et le peintre Gilles Blanchard.

⁸⁶¹ La même illustration a servi de couverture au livre en format de *poche*, ce qui est très rare... Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la juxtaposition de la figure d'Amélie Nothomb et du titre *Le fait du prince*, lequel, comme chacun sait, est une expression qui désigne un acte ou une décision émanant du pouvoir absolu. Un pouvoir que la romancière belge semble avoir sur son lectorat et auprès des médias.

⁸⁶² <http://antechrista.info/?p=301>, page web visitée le 02/01/2009.

⁸⁶³ D'autres rappellent le glamour des stars hollywoodiennes.

⁸⁶⁴ Certes, aux dires de Nothomb, avant d'être écrivain, elle affichait déjà un port vestimentaire qui l'apparentait au style gothique. Néanmoins, son médiatisme a amplifié cet aspect, le transposant jusque dans son univers romanesque.

⁸⁶⁵ Marie-Christine Lambert-Perreault ajoute que « la pulsion scopique (...) est également chargée de signification. Sur plusieurs photographies, l'œil indigné, furieux et accusateur du sujet scrute le spectateur,

l'écrivain que ces derniers véhiculent. Néanmoins, nous souscrivons Marie-Christine Lambert-Perreault, lorsqu'elle effectue cette lecture de l'image médiatique nothombienne :

L'image médiatique nothombienne s'inscrit sous le signe de la mise en scène. La plupart des clichés présentant Amélie Nothomb ont un aspect léché (...). Les photographies donnent à voir un sujet en pose, le visage très expressif et les mains figées dans des postures insolites. (...) L'écrivaine a l'air d'une actrice, apparaissant, mi-déesse, mi-humaine, devant les spectateurs qui la vénèrent. L'exagération, le grotesque et la pompe baroque caractéris[ent] l'image médiatique d'A. Nothomb. (Lambert-Perreault, 2008 : 171)⁸⁶⁶.

Reste à savoir si l'écriture nothombienne suit la même direction. Nous ferons le rapprochement dans notre prochain chapitre.

Quant à l'effigie de l'écrivain sur le frontispice de ses livres, Amélie Nothomb s'est maintes fois prononcée contre cet usage en littérature, rappelant que ses portraits sur la couverture de ses romans sont des décisions éditoriales sur lesquelles elle n'a jamais été concertée⁸⁶⁷... De surcroît, dans son roman *Le Voyage d'hiver*, Amélie Nothomb fait dire à son narrateur Zoïle, qui vient de finir la lecture de *Balles à blanc* d'Aliénor Malèze (avatar de papier de l'auteure): « J'appréciais (...) qu'il n'y ait pas de photo de l'auteur sur la jaquette, en cette époque où l'on échappe de moins en moins à la bobine de l'écrivain en gros plan sur la couverture » (Nothomb, 2009b :39)⁸⁶⁸

Pourtant, l'image d'Amélie Nothomb est partout. Ses apparitions médiatiques varient en spectacles infantiles (n'a-t-elle pas été obligée, par pure politesse *japonaise*, de manger des fruits pourris dans le plateau de Laurent Ruquier⁸⁶⁹ ?) et d'autres de grande

fait contact. (...) Les sourcils accentuent le caractère souvent farouche du regard d'A. Nothomb » (Lambert-Perreault, 2008 : 169).

⁸⁶⁶ En guise d'illustration, se reporter à l'appendice N qui reproduit quelques clichés photographiques d'Amélie Nothomb.

⁸⁶⁷ Pourtant, une enquête de Daniel Garcia vient la démentir: «Le titre [de son roman *Acide sulfurique*] (...) n'a pas fait l'unanimité chez son éditeur. Pas plus que la photo de l'auteur choisie pour la jaquette. L'un et l'autre ont été imposés par Amélie Nothomb » (Garcia, 2006: 34).

⁸⁶⁸ Le personnage ajoute plus loin: «La notice ne disait pas l'âge de la romancière, pas plus qu'elle ne nous racontait qu'il s'agissait du talent le plus prometteur de sa génération.» (Nothomb, 2009b: 40).

⁸⁶⁹ Cf. l'émission *On a tout essayé* du 19/09/2000, sur France 2 et l'émission *Tout le monde en parle* de Thierry Ardisson, le 25 mars 2000 sur France 2. Cependant, d'aucuns pourront porter la responsabilité sur les journalistes qui incitent Amélie Nothomb à se soumettre à des situations en dessous de la sphère strictement littéraire ou qui lui posent des questions saugrenues. On lui demande, par exemple, son avis sur les frites ! (lire Henry, 2001).

maturité (comme elle le montra chez Bernard Pivot – elle en fut l’invitée en 1999⁸⁷⁰, 2000⁸⁷¹ et en 2001, dernière émission de « Bouillon de Culture »). Ses œuvres, nous l’avons vu, ont commencé à être adaptées au théâtre, au cinéma et même à l’opéra, pendant qu’Amélie Nothomb recevait, au cours des années, plusieurs récompenses. Pas de rentrée littéraire sans qu’elle ne soit mentionnée ; la télévision, la presse, la radio s’arrachent pour une interview exclusive de la romancière. Le web regorge de sites sur sa personne, alors qu’elle avoue ne jamais utiliser d’ordinateurs dans sa vie (pas même un téléphone portable). A cet égard, Amélie Nothomb exprima son opinion sur la liberté exagérée des internautes, attaquant l’anonymat du net, dans son article « Habeas corpus » publié dans le *Charlie Hebdo* du 23 avril 2008. En voici un extrait⁸⁷² :

Internet peut être une restriction des plus dangereuses de nos libertés modernes. (...) Signer un article, un texte, un message de son nom, c’est produire un corps comme garantie de ce que l’on écrit. On n’a pas le droit d’écrire n’importe quoi, pour ce motif que l’on porte un nom, et que ce nom représente notre corps. (Nothomb, 2008b).

La notoriété médiatique d’Amélie Nothomb est si forte qu’en automne 2005, le 4 octobre, sa statue de cire fut inaugurée au musée Grévin⁸⁷³, complétant la petite liste d’écrivains qui y siégeaient déjà : Marguerite Yourcenar, Victor Hugo, Jean d’Omersson, Jean-Paul Sartre, Bernard-Henri Lévy, Colette, Molière et Diderot. Comme le souhaita la romancière, son double de cire est présenté, selon ses propres mots, dans un état d’*extase mythique*. La statue est assise dans un fauteuil du petit théâtre à l’italienne du musée, non loin de Francis Huster, Bernard Kouchner et Charles Aznavour (quant au rapprochement, remarquons que ce sont les feux médiatiques qui relie ces quatre personnalités). Le port vestimentaire fut facile à choisir : une jupe et un long manteau noir paré de brandebourgs, avec le célèbre chapeau noir du modiste belge Elvis Pompilio.

D’aucuns ont questionné la décision du musée (rappelons qu’elle fut élue à l’unanimité) : pourquoi Amélie Nothomb ? Il est vrai que le fait que l’Académie Grévin

⁸⁷⁰ Voir, à cet égard, le compte-rendu de cette émission dans l’article « Occupons-nous d’Amélie : Portrait », *L’Express*, 2521, 28 octobre 1999, pp.140-141.

⁸⁷¹ A propos de cette émission du 8 septembre 2000, lire David, 2006: 66.

⁸⁷² Le texte intégral a été transcrit en appendice O.

⁸⁷³ Par définition, le musée Grévin présente ceux et celles qui font, dans leur domaine, la Une des journaux de la presse écrite, radio et télévisée.

soit présidée par Bernard Pivot, qui n'a jamais caché son admiration pour la romancière, n'est pas anodin. Par ailleurs, des intérêts économiques ont sans doute aussi joué dans le choix : il s'agit d'un auteur best-sellers, qui déplace un grand nombre de lecteurs ; assurément, la présence d'Amélie Nothomb en cire proportionne au musée un bon nombre de visiteurs.

La « statufaction » d'Amélie Nothomb n'est pas une affaire exclusive du musée Grévin. En effet, la présidente de l'Association La Ronde des Géants⁸⁷⁴, Jacqueline Dehaynin, a proposé à l'écrivain de faire construire sa statue géante. Avec la validation de la romancière, une souscription pour financer l'opération (l'objectif étant de rassembler 30 000 euros), fut lancée au public, en juin 2010⁸⁷⁵ pour aboutir à la concrétisation du projet le 16 novembre 2011.

Par conséquent, Amélie Nothomb a acquis un statut (et des statues) qui la détache de ses semblables dans le champ littéraire contemporain d'expression française, faisant d'elle le « phénomène des lettres belges ». Qui plus est, le lectorat nothombien peut parfois être comparé à un fan-club d'une vedette, d'une *rock-star*⁸⁷⁶. En effet, plusieurs de ses lecteurs, des jeunes pour la majorité, vouent un culte hors-pair à la romancière. Ces *fans* sont à l'origine de l'idolisation d'Amélie Nothomb. Ils n'hésitent pas à faire de longs voyages, afin de la voir lors d'une séance de dédicace. Ils ne ratent aucune émission audiovisuelle où elle apparaît, ne serait-ce que pour quelques minutes et ils collectionnent les articles de presse. La figure du *fan* nothombien est à rapprocher, parfois, de la définition de Pierre Bourdieu, dans son essai *La distinction* (Bourdieu, 1979) : il considèrerait le fan comme la figure du militant caricatural, passionné parfois jusqu'au chauvinisme et voué à une participation passive et fictive.

⁸⁷⁴ Les Géants, figures carnavalesques, sont très importants pour le Nord de la France et la Belgique. Le 25 novembre 2005, ils furent proclamés chef-d'œuvre du patrimoine immatériel de l'humanité par l'Unesco.

⁸⁷⁵ Pour en savoir plus, voir le site officiel http://www.geants-carnaval.org/association/amelie_nothomb.html, page web visitée le 03/07/2010 et lire, par exemple, l'article « Amélie Nothomb pourrait avoir bientôt une géante à son effigie » de Virginie Carton (Carton, 2010), article transcrit en appendice P, ou encore une interview d'Amélie Nothomb à ce sujet, pour *La Voix du nord*, le 12 avril 2011 (cf. http://www.lavoixdunord.fr/Locales/Villeneuve_d_Ascq/actualite/Secteur_Villeneuve_d_Ascq/2011/04/12/article_amelie-nothomb-bientot-geante-majuscule.shtml).

⁸⁷⁶ Nous empruntons l'expression de Pierre Assouline, utilisée dans une des entrées de son blog : il y fait part de sa perplexité face à la réception-culte du public venu rencontrer Amélie Nothomb, lors d'un entretien public à la Fnac Montparnasse (cf. Assouline, 2005).

Il est facile de vérifier cette situation sur le web, en parcourant les forums dédiés à Amélie Nothomb, les plus courus étant <http://antechrista.info/> (en référence au roman *Antéchrista*), <http://amelienothomb.forumactif.com/>, <http://amelienothomb.cultureforum.net> ou <http://peplantes.free.fr/> (un nom inspiré du roman *Péplum*), ce dernier étant à l'origine de ce qu'Amélie appelle ses « péplantes », c'est-à-dire une communauté virtuelle de ses lecteurs admirateurs. Dans la plupart des forums nothombiens, les comptes-rendus et les analyses de la fiction nothombienne sont délaissés en faveur de réflexions sur la correspondance entretenue avec la romancière ; sur les contacts en personne au cours de séances de dédicace, où l'on ne rate pas l'occasion de se prendre en photo à côté de la romancière ; sur la dernière photographie d'Amélie Nothomb ou sur la couverture de son dernier roman (surtout en format de *poche*, puisqu'il s'agit de jeunes internautes).

Les ports vestimentaires de la romancière sont aussi un sujet de conversation, que reprennent certains organes de presse écrite : le magazine *Prima* de novembre 2010 dédia deux pages, non pas à la fiction nothombienne, mais bien sur le choix de ses vêtements !⁸⁷⁷ Le look d'Amélie Nothomb est son image de marque⁸⁷⁸ ; un site web a même réalisé, en novembre 2010, un sondage sur le glamour de la romancière⁸⁷⁹.

Il est vrai que la stratégie marketing qui accompagne Amélie Nothomb a tout pour en faire une vedette qui privilégie le contact et le rapprochement avec ses fidèles admirateurs, grâce à l'appui des médias⁸⁸⁰. Il existe une véritable relation de proximité entre Amélie Nothomb et ses lecteurs. Certes, ceci est dû aux thèmes abordés dans ses livres. Comme nous l'avons déjà cité, Jean-François Patricola notait, à cet égard que « chez Houellebecq, (...) nous écoutons une même voix accompagner notre solitude dans le

⁸⁷⁷ Ce qui est, tout de même, en cohérence avec la ligne éditoriale du magazine. L'article peut être lu sur <http://amelienothomb.forumactif.com/t2451-prima-novembre-2010>, page web visitée le 12/12/2010.

⁸⁷⁸ Un style gothique que résume Marie-Christine Lambert-Perreault : « son teint livide, ses allures vampiriques, ses robes sombres d'inspiration médiévale ou victorienne, ses bottes lacées en satin ou en cuir, son haut-de-forme et son chapeau de sorcière (...) [qui lui confèrent] une aura funèbre et lugubre. » (Lambert-Perreault, 2008: 171). Elle omet ses légendaires mitaines, ses longs cheveux noirs et son maquillage à la geisha.

⁸⁷⁹ Sur <http://www.glamourparis.com/culture/glam-pas-glam/diaporama/glam-pas-glam-culture/2982/image/311106>, page web visitée le 03/12/2010.

⁸⁸⁰ A propos des jeux médiatiques, rappelons qu'il fut projeté un reality show avec des écrivains (on pensa à Amélie Nothomb, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq...) qui devaient écrire ensemble un livre. Heureusement, aucun n'a accepté d'entrer dans ce genre de spectacle.

même monde désenchanté. Les lectrices d'Amélie Nothomb aussi, de leurs troubles et de leurs dysfonctionnements, guérissent par le partage. » (Patricola, 2005 : 92)⁸⁸¹.

Mais Amélie Nothomb alimente aussi la proximité avec son lectorat par des anecdotes de sa vie privée (c'est pourquoi Michel David décrit le discours médiatique de l'auteure comme une forme d'écriture autobiographique (David, 2006)), des séances de dédicace (la romancière est connue pour ses messages personnalisés et pour reconnaître ceux qu'elle a déjà entrevus, grâce à une mémoire légendaire⁸⁸² lui permettant, souvent, de se souvenir et du nom de la personne et de la date de leur dernière rencontre) ou par sa fameuse correspondance, répondant à une moyenne de dix lettres de ses lecteurs par jour (elle en vient même à téléphoner à certains). En témoigne cet article du journal *Le Soir* :

Les admiratrices d'Amélie. Portrait

Dimanche, midi quarante-cinq. Un responsable du stand Albin Michel déroule un bandeau de papier collant pour délimiter un couloir d'accès menant à une table encore vide. Amélie Nothomb va arriver. Assis, debout, plongés dans un de ses romans parfois, des lecteurs l'attendent. Des fans? 'Non', dit Cathie Berteloot, première de la file, cheveux roux, 24 ans et jolie voix qui danse. Elle et l'amie qui l'accompagne sont 'des admiratrices, plutôt. Fan, fanatique, ça ne correspond pas à l'idée qu'on se fait de ce qu'on est par rapport à Amélie. On a beaucoup de respect pour elle. On ne fera rien qui puisse la gêner, attenter à son intimité'. Cathie est française. Elle est venue en train, depuis Arras, pour le plaisir d'une conversation avec Amélie Nothomb. Et elle l'a fait sans hésiter; Pour 'un instant qui, aussi bref soit-il, est toujours magique, inoubliable. La dédicace, c'est un prétexte.', résume-t-elle, pas fétichiste. Depuis une première rencontre à Lille, une relation s'est tissée entre elle et l'écrivain. Elles s'écrivent. En presque trois ans, Cathie a reçu une quinzaine de lettres signées 'Amélie', et lui en a envoyé un peu plus. 'Une vingtaine, calcule-t-elle de mémoire. Et quand elle ne répond pas, elle me passe un coup de fil pour me dire qu'elle n'a pas eu le temps mais qu'elle pense à moi.' Les lettres d'Amélie sont 'de vraies lettres, personnalisées. Elle nous écrit à nous, nous

⁸⁸¹ Notons qu'il nous semble incorrect, de la part de Patricola, de particulariser la situation au lectorat féminin : de notre point de vue, le phénomène est extensible à tous les lecteurs.

⁸⁸² Amélie Nothomb s'est souvent présentée comme une surdouée de la mémoire, ce qu'elle explique dans sa fiction et dans ses discours médiatiques : le souvenir, se rappeler, est, pour elle, un remède, un outil de résistance au déracinement, à l'arrachement, à l'éphémérité, à la finitude du bonheur. Dans *Métaphysique des tubes*, on informe la narratrice, Amélie Nothomb, âgée de trois ans, qu'elle va devoir quitter son Japon natal. Un déchirement métaphysique accompagne ce sentiment de la perte : « 'Ce qui t'a été donné te sera repris' : ta vie entière sera rythmée par le deuil. (...) 'Tu dois te souvenir ! Tu dois te souvenir ! (...) Puisque ce qui t'a été donné te sera repris, tu as pour devoir de te rappeler ces trésors. Le souvenir a le même pouvoir que l'écriture.' » (Nothomb, 2000 : 136-139). Ecrire un souvenir est donc le revivre, le ressusciter, l'arracher à la mort du temps qui passe et de l'oubli. Dans *Biographie de la faim*, Amélie Nothomb explique aussi l'origine de sa mémoire émotionnelle, liée à ses débuts anorexiques qui remontent au 5 janvier 1981 (voir Nothomb, 2004 : 210).

répond avec sincérité. C'est quelque chose d'extra venant de quelqu'un comme elle. Les médias, les médias français surtout, renvoient d'elle une image caricaturale, monstrueuse, mais c'est quelqu'un de très sain, gentil, ouverte aux autres', soulignent les deux amies. Si Amélie les impressionne, il y a une belle curiosité, de la complicité dans leur relation. Une intelligence qui leur va bien. (Haubruge et Cauwe, 2006: 48)

Cet échange épistolier, répertorié par plusieurs critiques (ex: David, 2006: 187), a d'ailleurs dérivé sur la fiction narrative d'Amélie Nothomb dans son roman *Une forme de vie* (Nothomb, 2010). Nous y reviendrons au prochain chapitre.

La romancière n'est pas la seule responsable de cette *fidélisation au lecteur*. Une technique, qui n'est pas nouvelle dans le monde de l'édition, est celle de concours organisés pour gagner des romans d'Amélie Nothomb, comme Radio Nostalgie et Chérie FM l'ont fait pour le lancement de *Le voyage d'hiver*, par exemple. D'autre part, il n'est pas rare que la sortie de son dernier livre soit accompagnée de rencontres privées, organisées par des magazines comme *Femme actuelle* (à l'automne 2009, par exemple) ou par des surfaces de vente, comme le fit le Virgin des Champs-Élysées, à l'occasion d'une séance de dédicace prévue pour le 22 août 2007.

Autre instance médiatique, internet, qui véhicule la mise en scène d'Amélie Nothomb, favorise aussi une approximation de l'écrivain avec ses lecteurs. A titre illustratif, le 8 septembre 2009, le journal *Le Monde* organisa un chat⁸⁸³ avec la romancière qui se prêta au jeu, malgré son horreur légendaire pour l'informatique.

Néanmoins, la présence personnelle d'Amélie Nothomb dans les médias n'est pas si constante et intense comme on pourrait le croire. La romancière se plie, il est vrai, aux prestations obligatoires pour le lancement de ses romans. La promotion consiste à apparaître dans des émissions phares de la télévision ou de la radio, à accumuler des interviews pour la presse, à multiplier les séances de dédicace partout en France, etc. A tel point que, souvent, les propos de la romancière se répètent inlassablement. Amélie Nothomb le dit elle-même : son emploi du temps de septembre à décembre est, tous les ans, dédié à propulser la publication de son dernier roman. Comme elle partage son temps principalement entre Paris et Bruxelles, elle accorde surtout des interviews à des médias franco-européens. Il est rare qu'Amélie Nothomb se déplace hors-frontières pour le

⁸⁸³ http://www.lemonde.fr/livres/chat/2009/08/28/posez-vos-questions-a-amelie-nothomb_1233160_3260.html#ens_id=1232326, page web visitée le 12/10/2009.

lancement de ses livres ou de traductions. Des exceptions sont légitimes: recevoir un prix ou, comme elle l'explique, une fidélité à Voland, sa maison d'édition en Italie, qui misa sur elle dès ses débuts. Sa proximité avec l'Italie lui permet de participer, par exemple, à l'émission d'Alessio Bertallot, « Playlist d'auteurs sur RaiTunes », diffusée sur les ondes italiennes de Radio2, le 28 février 2011. Inspirée par le son d'un enregistrement musical de l'animateur, elle produisit un texte manuscrit. Une expérience qui ravit la romancière, laquelle ne tarit pas d'éloges sur ce genre d'initiative, à la fin de l'émission : « J'ai adoré ! (...) On devrait importer en France et en Belgique cet exercice car il permet aux écrivains de dire des choses qu'ils n'ont pas l'habitude de dire ». L'émission fut filmée et mise à disposition sur le site web de Radio2⁸⁸⁴.

Après cette période de temps promotionnel, Amélie Nothomb se cantonne plutôt chez elle, où elle continue sa graphomanie tôt le matin, avant de se diriger dans son petit « bureau », aménagé pour elle dans la maison d'édition Albin Michel. Là, elle continue à maintenir sa fameuse correspondance avec ses lecteurs, tout en s'éloignant des projecteurs médiatiques. D'où les commentaires de certains qui l'accusent de se faire « plutôt rare ». Et le fait que l'on ne sait à peu près rien sur la vie intime actuelle de l'écrivain. De surcroît, contrairement à ce que l'on pourrait croire, Amélie Nothomb fuit la vie mondaine :

Je vais être désespérément normande, mais j'adore les deux rives de la Seine. La coterie littéraire est rive gauche! Je n'en fais pas partie. Cela ne m'intéresse pas, et en plus, mes parents exerçaient le métier le plus mondain du monde. J'estime qu'ils ont joué le rôle mondain de la famille pour treize générations, et je suis exemptée à vie de ce genre de choses. (*apud* Castro, 2003)

Ce refus de la vie mondaine est d'ailleurs repris dans l'écriture romanesque d'Amélie Nothomb. Par exemple, dans le roman autobiographique *Biographie de la faim*, les sorties familiales à New-York ne sont énoncées que pour souligner l'atmosphère grisante qui s'en dégageait. L'incipit du roman *Le fait du prince* dénonce aussi l'inanité de la question de la mondanité. Invité à une soirée, le narrateur dialogue avec un inconnu qui remarque : « il nous reste peut-être si peu à vivre. Ce temps, nous ne devrions pas le consacrer à des mondanités. (...) Tous ces gens ici présents (...) n'ont absolument rien à se dire. (...) Quel ennui. » (Nothomb, 2008 : 10).

⁸⁸⁴ Cf. <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-159ac658-816d-46db-b6ed->

Enfin, d'aucuns oublient que la romancière belge met à profit sa renommée médiatique à la faveur de nombreuses actions civiques et humanitaires. En effet, Amélie Nothomb a conscience, par exemple, des discriminations et des préjugés misogynes de notre temps, comme elle le prouve dans une interview du 25 janvier 2002, conduite par Susan Bainbrigge et Jeannette den Toonder (Bainbrigge et Toonder, 2003 :178 *ss*). Dans la vie civile, Amélie Nothomb est membre signataire (mais non militante) de « Chiennes de garde », un mouvement français vocal et sensationnaliste, contre le sexisme, créé par des figures publiques féminines. Toutefois, elle a, depuis, pris un certain recul : « Je ne le suis plus trop aujourd'hui, parce que je trouve que souvent elles se trompent d'objectif. Mais à la base les Chiennes de garde sont nées pour un objectif très spécifique, qui était en réaction contre l'insulte sexiste en politique. » (*apud* Bainbrigge et Toonder, 2003 : 201-202).

Le 25 novembre 2010, Amélie Nothomb participa à la journée « Toutes en jupes », organisée par l'association « Ni Putes Ni Soumises » qui appelait toute la gent féminine à porter une jupe ce jour-là, afin de symboliser le refus des violences faites aux femmes. D'autres célébrités adhérèrent au mouvement, la marraine de la journée étant Isabelle Adjani qui venait de tourner le film à succès *La journée de la jupe*. Toutes vendirent aux enchères une de leurs jupes, afin de financer la construction d'appartements-relais pour recueillir les femmes battues et leurs enfants.

D'autre part, la romancière apporte souvent son soutien à des causes humanitaires. En guise d'illustration, elle s'est jointe, en juillet 2009, à Sylvain Wojak et à son opération *Human Artists*⁸⁸⁵ pour laquelle elle illustra plusieurs objets, dont un tee-shirt et un sac éco-nature pour une vente aux enchères sur le site EBay, en vue de la construction d'un orphelinat en Inde. Le choix du sac n'est pas anodin; en effet, dans ses interviews, Amélie Nothomb se dit attentive à la question de l'écologie⁸⁸⁶ qui est pour elle une question d'ordre civique. Elle a ainsi des habitudes de vie qui cherchent à protéger l'environnement: par exemple, elle se déplace rarement en voiture, préférant le métro ou le bus/tram ; elle n'a d'ailleurs jamais passé son permis de conduire. C'est alors tout naturellement que la

[bebae88b5153-radio2.html](#), page web visitée le 1^{er} mars 2011.

⁸⁸⁵ Il s'agit d'une association créée par l'ex-mannequin néo-hippie Sylvain Wojak, lequel fait appel à ses amis proches et célèbres (Amélie Nothomb, Ines de la Fressange ou Brigitte Bardot) afin de vendre sur EBay des objets de leur création. Les recettes sont employées à des fins humanitaires.

⁸⁸⁶ Cf. notre article « La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb, Echos écologiques dans ses romans autobiographiques » (Soares, 2008).

romancière fit la couverture du magazine *NeoPlanete* de février/mars 2009⁸⁸⁷ ou qu'elle se joignit, comme une des premiers signataires, à l' « Appel pour une France durable », lancé la même année, en mai, par Gilles Vanderpooten, président de l'association *Vive la Terre*⁸⁸⁸.

D'un point de vue plus politique, Amélie Nothomb ne cache pas ses convictions. Elle a souvent exprimé son désaccord avec Nicolas Sarkozy⁸⁸⁹ et son admiration envers Orak Obama sur lequel elle écrivit, à propos de la visite de ce dernier à Paris, un vibrant éloge, dans le *New York Times* du 4 avril 2009, dont voici un extrait :

The feeling in Europe, and especially in France, about Barack Obama's presidency is as clear as day: we are envious. (...) Mr. Obama's anger is portrayed here as something holy. And when he laughs, we laugh. When our president, Nicolas Sarkozy, gets angry, on the other hand, we laugh. When he laughs, we wonder why. We feel that Mr. Obama confers dignity on his country and its people. We, too, would sorely like to feel dignified. (Nothomb, 2009)

D'autre part, Amélie Nothomb fait souvent partie de mouvements civiques, signant des pétitions ou participant à des manifestations, telles que le spectacle montrant l'impatience des Belges face aux plus de 233 jours sans leur gouvernement : le 21 janvier 2011, soit deux jours avant la marche de la « honte », elle marqua de sa présence le spectacle *La solidarité grandit une culture*, parmi de nombreux artistes flamands et francophones réunis au KVS (le Théâtre royal flamand de Bruxelles)⁸⁹⁰.

Amélie Nothomb est aussi attentive à la vie culturelle de son pays, mais aussi de l'Hexagone. En février 2011, elle fut une des premières adhérentes au Club des Vialattiens (avec Maurice Nadeau, Philippe Meyer ou encore Pascal Ory) qui fut créé en l'honneur du

⁸⁸⁷ <http://www.neo-planete.com/2009/02/05/nothomb-la-belle-nature-d%E2%80%99amelie/>, page web visitée le 08/03/2009.

⁸⁸⁸ <http://www.pourunefrancedurable.org>, page web visitée le 03/06/2009.

⁸⁸⁹ En exprimant son opinion sur l'activité politique de l'Hexagone, Amélie Nothomb laisse aussi transparaître son appartenance à la France (elle utilise souvent le sujet « nous »), sans renier sa nationalité belge.

⁸⁹⁰ « Forte d'un message au monde politique belge, la troupe était composée, notamment, du chanteur Arno, des écrivains Amélie Nothomb et Pierre Mertens ainsi que des cinéastes Nabil Ben Yadir et Jaco Van Dormael. Spectateur dans une salle comble, l'humoriste et dessinateur belge Philippe Geluck s'est réjoui de l'initiative et a déclaré : 'Il y a eu quelques jours (...) la révolution de Jasmin en Tunisie, chez nous, c'est la révolution moules-frites qui est en route ! Ce que font là les artistes et les intellectuels flamands, c'est ce que j'attends depuis des mois.' (Cf. Sans gouvernement depuis 233 jours : le ras-le-bol des Belges <http://www.suite101.fr/content/sous-gouvernement-depuis-233-jours--le-ras-le-bol-des-belges-a24402#ixzz1DC4t9Afx>, page web visitée le 23/01/2011).

chroniqueur Alexandre Vialatte, mort depuis quarante ans⁸⁹¹. Lequel est d'ailleurs cité dans le roman *Biographie de la faim* d'Amélie Nothomb, lorsque la narratrice nous parle de l'archipel océanien appelé Vanuatu : « On pourrait parodier Vialatte et dire que ce sont des îles extrêmement insulaires » (Nothomb, 2004 : 8). Alexandre Vialatte, nous le rappelons, avait le goût du non-sens, tempéré d'un sens de l'humour particulier et anticonventionnel, alliant amour de la langue et humour des mots. Le rapprochement avec la romancière belge est facile.

A l'inverse d'autres écrivains, tels que Michel Houellebecq – lequel, nous l'avons vu⁸⁹², profite de façon stratégique de ses relations avec d'autres personnalités du champ littéraire (Arrabal, Sollers, etc.), afin de s'élever dans la renommée et la reconnaissance –, Amélie Nothomb, au contraire, sert de tremplin médiatique à des candidats dans l'ombre. Elle parraine souvent de sa présence des émissions dans les médias, comme *Le jeu du dictionnaire*⁸⁹³, auquel elle participe tous les mois de septembre, depuis 1992, ou *La Grande Librairie*⁸⁹⁴, animée par François Busnel, diffusée sur France5 et dont elle est la marraine depuis l'émission du 4 septembre 2008⁸⁹⁵.

Le champ journalistique sait aussi s'approprier des retombées de la renommée médiatique d'Amélie Nothomb. Il n'est pas rare qu'elle soit invitée à jouer, entre autres, le rôle de rédactrice en chef de l'édition d'un journal, qu'il soit de grande distribution, comme le *Libération* du 13 mars 2008⁸⁹⁶ (où elle rédigea une critique laudative, « Führer

⁸⁹¹ Voir le site « 2011 - Année Vialatte » : <http://vialatte.lamontagne.fr/tag/annee-vialatte>, page web visitée le 1^{er} avril 2011.

⁸⁹² Voir chapitre 2.1. Conditions d'émergence des œuvres de Michel Houellebecq.

⁸⁹³ Il s'agit d'une émission diffusée tous les jours sur les ondes de la première de RTBF, entre 17h et 18h. Le concept est simple: un mot est proposé et trois journalistes-humoristes en donnent une définition (avec beaucoup de références à l'actualité, généralement très drôles). L'invité spécial (dans notre cas, Amélie Nothomb) doit alors choisir la bonne définition. Pour en savoir plus, http://www.rtbf.be/lapremiere/emission_le-jeu-des-dictionnaires?id=996, page web visitée le 06/03/2011. Lire aussi une interview d'Amélie Nothomb, « Amélie Nothomb, le radiotage amoureux » (Lauwens, 2008) où elle fait part de son opinion sur l'émission.

⁸⁹⁴ Il s'agit d'une émission en direct, où les téléspectateurs sont invités à participer par SMS.

Voir http://www.france5.fr/la-grande-librairie/index.php?page=article&numsite=1403&id_rubrique=1406&id_article=2990, page web visitée le 06/03/2011.

⁸⁹⁵ Mentionnons aussi qu'Amélie Nothomb est la marraine officielle du festival « Par monts et par mots » qui se déroule dans la villa Marguerite Yourcenar. Voir, à cet égard, http://www.cg59.fr/FrontOffice/UserFiles/File/Villa_Yourcenar/menu_2/festival.html, page web visitée le 06/03/2011.

⁸⁹⁶ Cette édition spéciale de *Libération* coïncida avec l'inauguration du Salon du Livre de Paris, le 14 mai 2008. Une cinquantaine d'écrivains (dont Eric Reinhardt, Amélie Nothomb, Bernard-Henri Lévy, Erik Orsenna ou Emmanuel Carrère) furent invités à « faire » le journal du 13 mai: partir sur le terrain pour couvrir les faits du jour, réaliser des interviews, travailler à la rédaction, signer un éditorial ou une chronique,

de son corps », du roman *Je ne connais pas ma force* de Stéphanie Hochet (Fayard, 2007), prouvant, par la même occasion, qu'elle s'intéresse au travail d'autrui et qu'elle soutient les jeunes romanciers) ou qu'il soit plus régionaliste, comme le numéro de *Paris Normandie* du 11 décembre 2010⁸⁹⁷. L'évènement, souvent anticipé, est publicisé à outrance ; des enregistrements vidéo, ou des photographies en diaporama d'Amélie accomplissant la tâche de rédactrice, sont divulgués sur le web⁸⁹⁸.

D'autre part, les organisateurs de foires du livre savent bien l'atout qu'est d'avoir Amélie Nothomb à l'affiche : la romancière a souvent été la star du Salon du Livre de Paris, de Brive ou de Bruxelles, avec des séances de dédicace comblées. L'édition 2011 de l'Été du Livre, à Metz, est lancée par Amélie Nothomb⁸⁹⁹.

De même, le champ éditorial s'alimente des forces d'attraction et d'aimantation du public inhérentes à la figure d'Amélie Nothomb. C'est ainsi qu'Albin Michel a misé sur la popularité de la romancière belge pour lancer, en 2008, le livre de recettes de sa sœur Juliette Nothomb, intitulé *La cuisine d'Amélie, 80 recettes de derrière les fagots*⁹⁰⁰. En même temps, Amélie publiait *Le fait du prince*. La promotion des deux ouvrages fut programmée en simultanée, les deux sœurs apparaissant inséparablement sur les plateaux de télévision ou dans des rencontres avec les lecteurs. Pareillement, Albin Michel édita, en 2008, *No limit* de Tom Verdier, ami intime d'Amélie Nothomb. En 2011, celui-ci publia dans la même maison d'édition *Lucie dans le ciel*, dont la thématique (notamment les champignons hallucinogènes) n'est pas sans rappeler l'intrigue de *Le Voyage d'hiver*. Tom Verdier est propriétaire de la galerie Verdier qui expose, entre autres, les peintures d'Akiza. Une exposition de cet artiste a justement été visitée en 2007 par Amélie Nothomb, dont les commentaires ont été filmés. Ils ont fait l'objet d'un petit reportage

etc. Un numéro spécial qui démontra le regard porté sur le monde par ces écrivains. Cette journée fut suivie par *La 5* qui réalisa un film, diffusé le 13 au soir, sur la même chaîne.

⁸⁹⁷ Consulter le site <http://www.paris-normandie.fr/article/societe/le-journal-damelie-nothomb>, page web visitée le 06/03/2011.

⁸⁹⁸ La première expérience solo date de l'édition du 18 septembre 2009 du journal *Metro* (<http://www.metrofrance.com/x/metro/2008/09/18/XwgTJZTpEtqcw/index.xml>, page web visitée le 06/03/2011).

⁸⁹⁹ Créé en 1987 sous l'impulsion de l'association «Le livre à Metz», *l'Été du livre* se veut un lieu de rencontre privilégiée entre lecteurs et auteurs. En 2008, la manifestation a été repensée en véritable festival dont «journalisme et littérature» est le thème récurrent.

⁹⁰⁰ Déjà, en 2003, Juliette Nothomb s'essayait à la lecture publique de textes de sa sœur (*Autour des textes d'Amélie Nothomb*, Waha, Belgique; mise en scène de Jacqueline Lacarte, avec Juliette Nothomb et Jean-Louis Dumoulin). Elle a aussi publié, en 2010, le roman pour jeunesse *Des souris et des mômes*, chez le même éditeur, Albin Michel. Notons, de même, que les deux sœurs partagent la même attachée de presse, Florence Godfernaux.

dans *Metropolis* (au son de « celle qui tue » de la chanteuse Robert...) que l'on peut retrouver dans le site officiel de l'artiste Akiza⁹⁰¹.

De la même façon, les préfaces assez rares de l'écrivain belge⁹⁰² (celles déjà mentionnées des deux livres dédiés aux chanteurs Mylène Farmer et Serge Gainsbourg ou encore la préface à *l'Encyclopédie du couvre-chef*⁹⁰³ (Bolomier et al, 2008)) sont surmédiatisées. Pour comble d'absurdité, si l'on ose dire, certains abusent peut-être de la gentillesse/diplomatie de l'auteure d'*Hygiène de l'assassin: le roman Confessions des lieux disparus* de Bessa Myftiu (Myftiu, 2007) affiche une préface « supposée » d'Amélie Nothomb, qui n'est autre que sa réponse par courriel à la lecture du manuscrit. Une telle préface d'Amélie Nothomb est un transfert vers le préfacé de son capital symbolique acquis par son statut d'écrivain consacré.



Le comble fut atteint, en Belgique, lorsque l'éditeur de Bruxelles Idéale sollicita Amélie Nothomb pour écrire un blurb⁹⁰⁴ pour le roman *Okran* de l'une de ses auteurs, Ingrid Lapraille. Amélie Nothomb refusa par courrier, exprimant son peu d'appétence pour le manuscrit. L'éditeur détourna l'obstacle : il mit en vente le roman de sa jeune *poulain* où l'on pouvait lire sur la couverture : « Rien de ceci n'importerait si elle avait un style, mais je ne lui en ai pas trouvé. Amélie Nothomb » (Lapraille, 2009).

Les demandes de préface sont, en conséquence, mal accueillies par Amélie Nothomb ; à tel point qu'elle en parle dans son roman semi-autobiographique *Une forme de vie* :

Je reçus aussi une missive de P. me demandant une préface. Il ne s'écoule pas de jour sans au moins une lettre de cette espèce. Je refuse systématiquement, pour ce motif même. Il n'empêche que les gens allégeraient mon existence en m'épargnant ces continuelles supplices – quand ce n'est pour

⁹⁰¹ <http://www.akiza.net/>, visite des expositions, 2007, page web visitée le 06/03/2011.

⁹⁰² Cette rareté s'explique par le reniement de ce type d'exercice par Amélie Nothomb elle-même.

⁹⁰³ Judicieusement, les auteurs ou l'éditeur ont misé sur la figure médiatique d'Amélie Nothomb, porteuse habituelle de chapeaux. Notons que certains sites Internet font la publicité de l'encyclopédie en cause, en présentant Amélie Nothomb en tant que *co-auteur*...

⁹⁰⁴ Le « blurb », définitivement utilisé aux États-Unis, est un commentaire dithyrambique, signé par un grand écrivain, que les éditeurs affichent sur la couverture ou le bandeau d'un livre dont l'auteur n'est pas encore connu. Cette pratique fait ses premiers pas en France. Lire, à ce propos, l'article « Les blurbs débarquent sur vos livres! » (Dupuis, Payot et Peras, 2011).

une préface, c'est pour lire leur manuscrit ou pour que je leur enseigne l'écriture. (Nothomb, 2010 : 117-118).



L'image de la romancière belge est aussi rentabilisée à l'extrême par l'industrie éditoriale. En mai 2007, la maison Payot distribua des marque-pages à l'effigie de l'écrivain ; en 2010, en achetant *L'appel du sang* de Stéphanie Meyer à la boutique Relay, le lecteur avait droit à un marque-page dit « collector » avec une photographie d'Amélie (la même que celle figurant sur la couverture de son roman *Le Voyage d'hiver*, prise par les studios Harcourt⁹⁰⁵), accompagnée d'une citation manuscrite de la romancière : « Le vrai lecteur est comme le voyageur véritable: il ne sait où il va et n'est pas sûr de revenir un jour ».

En somme, nous avons pu démontrer à quel point la médiatisation d'Amélie Nothomb se rapproche du culte d'une vedette des lettres, à une starisation auquel se dévouent ses lecteurs admirateurs, mais qui tend à illégitimer son statut d'écrivain et sa valeur littéraire. Pourtant, nous l'avons vu, il s'agit d'une romancière reconnue par la critique et une analyse biographique de cette auteure belge nous a permis de mieux comprendre la genèse de son écriture, ses prises de position et sa figuration d'auteur, ses rapports avec ses lecteurs, tout comme son rôle joué dans sa mise en scène médiatique et les effets collatéraux qui en découlent. Reste à savoir si cette surmédiatisation s'infiltré dans la création littéraire d'Amélie Nothomb : son écriture subit-elle les effets des projecteurs médiatiques tournés sur sa personne ?

⁹⁰⁵ Nous avons déjà fait référence dans ce chapitre à cette séance de photos qui se déroula en 2008.

2.3. Les effets de la médiatisation sur sa création littéraire

2.3.1. Vision globale

Nous avons vu, au chapitre précédent, que l'œuvre nothombienne jouit, selon les critères externes, d'une légitimation double : dans le champ littéraire, elle bénéficie d'une réception notable dans la presse spécialisée⁹⁰⁶, elle est couronnée de plusieurs prix littéraires ; dans la sphère de la grande diffusion, il existe une reconnaissance populaire, voire même une idolâtrie, laquelle tourne beaucoup plus autour de l'image médiatique d'Amélie Nothomb que de ses livres.

Du point de vue de sa structure interne, nous constatons que la production de la romancière se caractérise par la cohésion et une progression temporelle linéaire. Amélie Nothomb cultive le roman court. Ce type de roman demande une forte capacité de maîtrise de l'agencement de l'intrigue. L'économie de celle-ci en sort valorisée par le recours à des dénouements abrupts qui évitent, certes, à la romancière, des prolongements de l'action inutiles, mais qui ne laissent pas de surprendre, voire de déconcerter, ses lecteurs.

Le squelette de ses romans est très fréquemment le même : un personnage, l'ennemi (intérieur ou extérieur, car, selon la romancière, « le grand danger, c'est toujours de dire que le mal, c'est l'autre » (Amanieux et Nothomb, 2009)), arrive pour ébranler à tout jamais l'apparente accalmie de l'existence des autres. Ou, comme le résume David Gascoigne, « an irritant, an intruder, an unwelcome arrival in an ordered world » (Gascoigne, 2003 : 127).

Le conflit, ou la confrontation, est au cœur de toutes les histoires nothombiennes qui partagent des structures comparables et des thématiques voisines. Une pratique romanesque et un style pratiquement invariables. Ce qui permet à Shirley Ann Jordan de repérer dans les textes de Nothomb ce qu'elle appelle « the Nothombian situation » : des dialogues injectés de suspense, des situations dramatiques ingénues qui observent des unités de temps, d'espace et, éventuellement d'action (Jordan, 2003 : 96-97).

⁹⁰⁶ N'oublions pas, tout de même, que ses livres sont diversement appréciés. La métronomie de la parution de ses romans, par exemple, fait qu'une certaine critique compare son travail à celui de l'industrie, puisqu'Amélie Nothomb écrit pour répondre à une demande du marché, avec automatisme et sans réflexion. Le but étant, qu'à chaque rentrée littéraire, elle puisse présenter un roman au public et correspondre à un horizon d'attente.

Une cadence qui a d'ailleurs fait l'objet d'un rapprochement avec la musique par le directeur adjoint de l'Opéra de Bordeaux, Laurent Croizier⁹⁰⁷, pour qui l'art nothombien de la rhétorique a quelque chose d'approchant avec celui de la composition musicale. Il souligne chez Amélie Nothomb « la fluidité, le rythme, la cadence, son habileté à intégrer des bémols dans une narration, son art du contrepoint, et cette incomparable faculté à achever son œuvre sur une suspension, comme un lied » (apud IMC, 2009)⁹⁰⁸.

Il est vrai qu'« en apparence, rien de plus reconnaissable qu'un texte nothombien », comme l'affirme Laureline Amanieux (Amanieux, 2005: 34). C'est sans compter sur la complexité parfois contradictoire de l'écriture. En effet,

on se casserait les dents à essayer de reconstituer ce mélange de légèreté et de gravité, d'ironie et de lyrisme, d'humour et de cruauté, qui fait la tonalité si particulière de ses livres. (...) On peut la lire pour le rythme dense et la surprise de ses intrigues, mais c'est aussi un auteur qui passe par la légèreté pour aborder des thèmes très violents. Elle possède une vision originale, marquée par un jeu permanent de contradictions. On a l'impression, à chacun de ses livres, de voir un train qui s'élance et qui déraile en même temps. Son univers possède un niveau de complexité qui résiste à l'analyse littéraire. (*Idem*: 35).

Pourtant, à la lueur de la notoriété médiatique qui accompagne Amélie Nothomb, une question se pose: entre les débuts prometteurs et les œuvres de maturité de la romancière belge, existe-t-il vraiment une cohérence? L'exposition médiatique de l'auteure a-t-elle changé les choses ?

Si les options génériques d'Amélie Nothomb sont très hétéroclites (les genres adoptés varient entre contes fantastiques, tragi-comédies, autofiction, récits autobiographiques, etc.), il existe des thèmes récurrents dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, tels que, comme l'explique Baptiste Liger, le « mariage entre Eros et Thanatos » (Liger, 2006 : 37). Cette union entre l'amour et la mort est la cause de conflits souvent illustrés par le combat mené par les héros nothombiens contre l'*autre* qui est toujours un adversaire. La mise en confrontation des personnages permet à l'auteure d'essayer « d'analyser ce que les

⁹⁰⁷ Laurent Croizier est directeur adjoint des publics et du développement, responsable de la communication pour l'Opéra national de Bordeaux, depuis 1999. Il donne également des cours à l'Icart et intervient de temps en temps à l'Université de Bordeaux 3.

⁹⁰⁸ La comparaison avec le lied tient aussi du fait qu'Amélie Nothomb venait de publier son roman *Le Voyage d'Hiver* (Nothomb, 2009b) et que le *Voyage d'hiver* ou *Winterreise* est considéré comme le plus beau cycle de lieder de Franz Schubert.

gens se disent et de voir ce qu'il se passe entre eux par le langage » (Amanieux et Nothomb, 2009). Ce qu'il se passe entre les êtres humains est, en effet, le sujet de base de tous les livres d'Amélie Nothomb. La torture de l'ennemi (causée ou subite, majoritairement verbale) est le thème central de tous les livres nothombiens, que cet ennemi soit extérieur ou interne. Les personnages sont souvent en proie à l'amour et à la haine, antagonismes parfois vécus en concomitance colérique.

Chez Nothomb, l'amour paroxystique crée un champ de violence. C'est ainsi que Shirley Ann Jordan définit la « situation nothombienne » comme une « dangereuse intimité »⁹⁰⁹. La sexualité (sa description explicite, cela s'entend) est pourtant pratiquement absente dans l'écriture nothombienne, contrairement à ses contemporains. Une pudeur concernant l'érotisme qui la distingue de ses confrères et qui est paradoxale, compte tenu de l'écriture aussi proche du corps qu'est celle d'Amélie Nothomb. Par contre, l'avidité et les jouissances alimentaires sont décrites avec beaucoup moins de retenue que celles concernant les rapports intimes entre les personnages. Marie-Christine Lambert-Perreault avance une explication psychique : « la libido de l'écrivaine-narratrice adulte investit toujours la zone orale en lieu et place du génital. » (Lambert-Perreault, 2008 : 127).

La perte dramatique de l'enfance, étape divine de l'existence, est un autre thème cher à cette femme écrivain belge qui perçoit l'adolescence comme le premier trépas de l'être humain⁹¹⁰, puisqu'il y perd son innocence. D'où la présence d'autres thématiques telles que la peur, l'angoisse du néant, du vide, de la perte du bonheur. Enfin, la laideur, et l'obésité sont aussi au centre de la fiction narrative nothombienne. Bref, la mort, le manque, l'affrontement, le harcèlement, le corps et l'enfance hantent l'œuvre nothombienne.

Dans ses romans, Amélie Nothomb traduit, selon Laureline Amanieux⁹¹¹, les marques psychologiques de ces thématiques, au cours d'une narration à la lisière du fantastique et du surnaturel. Ce qui explique la violence et la souffrance, portées à l'extrême, des personnages. Ces derniers sont mis sous tension; poussés au paroxysme, ils

⁹⁰⁹ Cf. Jordan, 2003 : 97. Notre traduction.

⁹¹⁰ Une grande partie de son œuvre questionne le passage à l'âge adulte et se penche sur la perception de l'adolescence. Une thématique qui serait une des causes de son succès chez les adolescents, lesquels s'identifient très bien à ce genre de situations.

⁹¹¹ Cf. Amanieux, 2005 : 162.

basculent vite dans une espèce de folie qui les fait perdre le contact de la normalité et du réel.

C'est à la lumière de ces considérations que Laureline Amanieux a pu affirmer que l'œuvre nothombienne peut se rattacher à l'une des principales tendances littéraires belges, celle du « réalisme magique » (Amanieux, 2005: 162) qui, d'après Roland Mortier, relève de « la transgression des bornes du réel. (...) On parlera alors de 'réalisme magique' ou de 'fantastique réel', qui se distingue de la création proprement fantastique ». (*apud* Joiret, 1999 : 3⁹¹²). Cette tendance belge se caractérise par « l'irrationnel, une sensibilité tournée vers le mystère des êtres et des choses, une curiosité tendue vers ce qui se cache derrière le miroir où se reflète le quotidien. » (*Ibidem*). A cet égard, Amélie Nothomb dit souvent appartenir au surréalisme belge⁹¹³. Exception faite de ses récits autobiographiques, la romancière écrit des histoires *extra-ordinaires*, quoique vraisemblables. A en croire Jean-Luc Outers, ceci s'expliquerait, en partie, par l'identité belge de la romancière, puisque, « les petits pays sont des pays de fiction, comme la Belgique »⁹¹⁴.

Le ton du récit nothombien contribue aussi à faire la renommée de la romancière belge. La matière traitée est dure⁹¹⁵, certes, mais, avec l'insertion d'anecdotes comiques ou de passages plus poétiques, l'atmosphère est modulée entre sérieux, rire et attendrissement. Cette tonalité irisée est particulière au surréalisme belge, mais aussi à l'humour belge qui cultive l'insolite, la subversion, un art de la dérision particulier⁹¹⁶. De même, à bien y voir, elle nous rappelle l'ambiance qui se dégage de certains programmes médiatiques, notamment le format des *talk-shows* qui laissent la place à l'*entertainment* joyeux, tout comme à des témoignages, à des entretiens qui touchent l'intimité, à des moments marqués par le drame et l'émotion. Nous pensons, par exemple, aux émissions télévisuelles plus vouées à la femme au foyer (ex. : chez nous, au Portugal : *Querida Júlia* (Sic) ou *Você na*

⁹¹² N'ayant pas eu accès à l'original de Mortier, nous le citons par la voie d'un autre auteur.

⁹¹³ Lire, à ce propos, une interview menée par Susan Bainbrigg et Jeanette den Toonder, le 25 janvier 2002 (Bainbrigg et Toonder, 2003: 182-183). Plus récemment, Amélie Nothomb s'est rangée dans un courant littéraire de son invention : le « rhapsodisme » qui mélange tous les genres littéraires.

⁹¹⁴ Propos recueilli lors d'un entretien avec Jean-Luc Outers, au cours de son atelier « J-L- Outers au fil de l'eau », 18 mars 2009, Semaine de la Francophonie (Faculté de Lettres de l'Université de Porto).

⁹¹⁵ Amélie Nothomb a témoigné : « J'écris à partir de ce qui me déchire et je me déchire en écrivant (...) Je suis quand même le Dieu de tout cela (...) J'exprime quelque chose qui est cassé » (Amanieux et Nothomb, 2009).

⁹¹⁶ Voir, à ce propos, Toussaint, 1997 ; Adam, 1981 ; Van der Boute, 1980 ou l'exposition « Souriez, c'est de l'art », août-septembre 2005, centre Wallonie-Bruxelles de Paris (<http://www.leparisien.fr/val-d-oise/lecons-d-humour-belge-26-08-2005-2006239245.php>, page consultée le 20/05/2011).

TVI (TVI); d'une façon plus générale, *The Oprah Winfrey Show* est le plus paradigmatique).

Nous avons vu plus haut qu'Amélie Nothomb écrit des récits dont la brièveté est source de critique. Par ailleurs, la romancière emploie des phrases courtes dont la structure simple (opposée à la sophistication du vocabulaire employé) ménage, par exemple, le travail des traducteurs; certains de ses paragraphes ne dépassant pas une ligne, comme dans *Le Sabotage amoureux*. A tel point que l'anecdote dicte que celui qui achète son nouveau roman lors d'une séance de dédicace aura déjà terminé de le lire lorsqu'il sera devant la romancière. Il serait faux de penser que l'auteure expédie à la hâte son écriture, d'y voir un « bâclage »; il s'agit, à notre avis, de l'expression première de la pensée de l'écrivain, désencombrée de réflexions stériles qui ne joueraient que pour l'extension de la narration. Comme l'a souligné Jacques Chessex lui-même, « le récit bref, comme la nouvelle, saisit une destinée à son point le plus crispé, l'économie du temps et des moyens précipite le drame, avive la plaie, fait basculer le héros, sans aucun recours, dans la mort » (Chessex, 1972 : 22)⁹¹⁷.

L'engouement nothombien pour les récits courts, sans trop de descriptions ou de développement, est, curieusement, en parallèle avec l'art de la concision dont sont maîtres les Japonais⁹¹⁸ : si les cerisiers en fleur du Japon sont si marquants, par exemple, c'est à cause de leur sobriété ; ils ne portent pas de fruits, ils fleurissent, puis, ils meurent... De même, le style vif et concis d'Amélie Nothomb, exprimant l'essentiel par peu de mots, (mais magistralement choisis) est à rapprocher du minimalisme qui permet de dire peu en faisant voir beaucoup. En effet, on retrouve dans l'écriture de l'auteure belge une sobriété et une économie des moyens qui ont des effets de force. La présence du décor, par exemple, est minimale mais sur-signifiante.

Il existe plusieurs théories sur le style bref adopté par Amélie Nothomb dans ses récits. Fait incontestable : la mise en page de ses livres regorge d'espaces blancs. Un reflet, selon Daniel Garcia, du problème de l'anorexie souffert jadis par Amélie Nothomb. En effet, le critique souligne le fait que son roman *Journal d'Hirondelle* (Nothomb, 2006) a « seulement 136 pages, imprimées en gros caractères entourés de marges généreuses,

⁹¹⁷ Notons-le aussi, on reproche à Amélie Nothomb et à sa maison d'édition de présenter ses textes comme des romans, alors qu'ils seraient plutôt des nouvelles.

⁹¹⁸ A l'égard de cette idée d'instantané, nous remercions Mme Hermínia Laurel qui nous a suggéré un parallélisme avec le haïku japonais.

comme si la production nothombienne semblait menacée d'anorexie galopante. » (Garcia, 2006 : 34). Selon l'étude de Lambert-Perreault, « les écrits autobiographiques nothombiens traduisent ce qu'énonçait le corps de l'écrivaine au fil de sa croissance par ses symptômes boulimiques, alcooliques et anorexiques. » (Lambert-Perreault, 2008 : 120). De fait, selon nous, il est possible de lire, dans la « maigreur » de ses récits courts, des échos de l'anorexie ; les traces de la boulimie dans l'engouement de la fiction nothombienne pour la torture et les excès entre les relations humaines; les effets de l'alcoolémie dans le saugrenu, le surréel de l'intrigue.

Souvent interrogée sur la brièveté de ses romans, Amélie Nothomb apporte ses explications⁹¹⁹. Par exemple, elle justifie sa concision par sa formation académique : « Le latin et le grec ont également été terriblement importants dans ma formation, et dans ma concision : le latin et le grec apprennent à posséder sa syntaxe à fond, donc à écrire court. » (*apud* Busnel, 2010). L'écriture est pour elle une quête d'identité, que ce soit par la fiction ou l'autobiographie. Si ses livres sont courts, c'est, selon elle, parce qu'ils sont, par leur dimension réduite, une invitation à la relecture qui apporte plus de sens. Quant à la question de l'évolution de son écriture, que d'aucuns classifient de régression en termes de quantité et de qualité de la narration, Amélie Nothomb se défend avec l'argument de l'épure, lors d'une interview menée par Benoît Vochelet, journaliste de *Paris Normandie* :

Benoît Vochelet : Au fil des années, votre façon d'écrire a-t-elle évoluée ?

Amélie Nothomb : Pas fondamentalement, j'imagine bien que le fait de tant écrire modifie l'écriture et je pense que ce que j'apprends de plus en plus en écrivant c'est à me passer de ce que je peux me passer. Chaque fois que je découvre que je peux me passer d'une description, que je peux me passer de ceci, je vais de plus en plus vers l'épure. C'est l'impression que j'ai maintenant. Il y a probablement d'autres évolutions dont je ne suis même pas consciente.

Benoît Vochelet : Vous allez à l'essentiel ?

Amélie Nothomb : Je prends de plus en plus le sens du raccourci, je ne le cultive pas mais je constate biologiquement cette évolution en moi. Et cela me va complètement. Je sais que certaines personnes me disent 'oui mais vos livres sont de plus en plus courts'. Eh bien, ce n'est pas un problème pour moi, mon but ce n'est pas d'écrire un livre court ou long... Mais dégraisser c'est toujours une bonne idée. (Vochelet, 2009)

⁹¹⁹ Comme elle le fit, par exemple, lors de l'émission « La Grande Librairie », diffusée sur France5, le 4 septembre 2008.

Une autre marque stylistique qui accompagne l'écriture nothombienne est un sens de l'esprit, de l'humour caractéristique, espiègle, de qualité, mélangé à une autodérision, qui tempère le quasi-masochisme de ses histoires et la tristesse qui pourrait s'en dégager. Amélie Nothomb s'explique : « Plus un sujet est grave, plus je ne peux l'aborder qu'avec distance. (...) Cette distance induit un certain comique. » (Amanieux et Nothomb, 2009).

Certains critiques ont aussi dénoncé l'utilisation exagérée d'aphorismes dans l'écriture d'Amélie Nothomb, en y voyant une manifestation gratuite et prétentieuse de savoir, l'érudition pédante d'une prétendue lettrée⁹²⁰. Néanmoins, les maximes introduites dans ses romans (comme dans les romans houellebecquiens) donnent un effet d'irréfutabilité et un air d'indiscutabilité aux récits. De même, il y a un effet de séduction du lecteur : c'est beau, concis, séduisant par la forme. Car il y a un vrai sens de la formule, qui devient saillante.

L'auteure d'*Attentat* a aussi un penchant pour les relations interpersonnelles asymétriques, de type sadomasochiste. L'agressivité des contacts dans ses romans se situe surtout dans la violence et le poids des mots. Ce qui explique, en partie, la profusion de dialogues dans les récits de la romancière belge⁹²¹. D'autre part, le dialogue permet de donner l'impression que la scène décrite se joue ou se déroule au présent. Ce qui ajoute un effet d'actualité et d'instantanéité au récit, comparable à l'effet du « direct » dans les médias. Enfin, de notre point de vue, le dialogue nothombien joue le même rôle que celui que nous avons analysé chez Houellebecq⁹²², à savoir, donner plus de vivacité et de tension à la narrative. En outre, tout comme le discours médiatique, il donne la possibilité de mieux connaître celui qui parle, bien mieux que par les descriptions des autres personnages et/ou du narrateur. Comme l'a souligné Michel David,

Amélie Nothomb donne à son texte la forme heureuse et vivante, inattendue et percutante du dialogue à l'antique. Elle fait mouche de tous (bons) mots et s'assure (...) d'un art élaboré de dialoguiste hors pair. Le dialogue poussé à sa limite, tant dans sa forme que dans les contenus et les

⁹²⁰ Alors qu'il y aurait beaucoup à dire sur l'intertexte dans l'œuvre nothombienne. On espère qu'une étude sur cette question pourra bientôt voir le jour...

⁹²¹ Amélie Nothomb est bien plus une dialoguiste qu'une romancière. La critique s'est déjà penchée sur cette matière, en y apportant plusieurs explications. Nous renvoyons le lecteur à l'article « Amélie Nothomb's combative dialogues : erudition, wit and weaponry » de Shirley Ann Jordan (Jordan, 2003) où l'auteure présente une brillante analyse des dialogues nothombiens, dans lesquels, soulignons-le, d'aucuns voient aussi le style de Diderot. Au dire d'Amélie Nothomb, la raison de tant de dialogues dans son écriture est simple : « Je pense sous forme de dialogue » (Amanieux et Nothomb, 2009).

dévoilements qu’il opère, révélera la profondeur et la vérité subjective des (...) protagonistes. (David, 2006 :165).

Le dialogue permet de donner, d’un personnage, une connaissance directe par ses mots et ses gestes qui sont une réponse à l’image projetée par autrui. Outre le fait que le dialogue nothombien révèle, surtout, le conflit entre les personnages, il permet à ceux-ci de mieux s’exprimer. Par son caractère spontané et imprévisible, le dialogue donne naissance à des sentiments, il fait jaillir des idées et il transforme, par un basculement symptomatique, la trame du récit nothombien.

A bien y voir, l’œuvre nothombienne est une pléthore de joutes oratoires, menées par des personnages à l’excès et au contraste définis (notamment par le corps, trop laid ou trop beau⁹²³). Leurs relations « se nourrissent de fortes différences, de tensions, d’agressivité, d’ironie caustique, de violence, d’humour acide » (Wilwerth, 1997 : 46). Les personnages nothombiens emploient l’érudition et la vivacité d’esprit comme des armes. Ils s’adonnent à de véritables luttes verbales, pleines de répliques polies⁹²⁴, laconiques, lapidaires et brillantes⁹²⁵. Par coïncidence symptomatique, Amélie Nothomb-auteure adopte la même posture dans les médias. Notamment lorsque les questions des journalistes sont ridicules ou dérangeantes. Surtout lorsqu’elle s’aperçoit facilement que l’interviewer (ou le journaliste d’antichambre, nous avons envie de dire) n’a pas pris la peine d’ouvrir son livre.

Il est vrai aussi que nous pourrions trouver quelques indices des effets de la médiatisation de cette femme écrivain dans ses œuvres. A ce propos, Michel David constate que

Ce n’est pas non plus un hasard si Amélie Nothomb est devenue un écrivain célèbre de cette modernité féroce qui s’avance désormais vers des formes de communautarisme et de ségrégation qui empirent et qu’elle écrit (...) sous les auspices de notre société de consommation dérégulée qui pousse chacun(e) vers son objet privé, son objet de jouissance particulier, vers un ‘*toujours plus*’, fût-il ludique ou télévisuel, objet de mode etc., mais rabattant l’objet du désir sous l’objet du besoin, de l’envie conditionnée, c’est-à-dire dorénavant le plus souvent médiatisée. (David, 2006 : 122-123).

⁹²² Voir chapitre dédié aux effets sur sa création littéraire (1.3. de la II partie).

⁹²³ Lire, à ce propos, Lambert-Perreault, 2008 : 166.

⁹²⁴ Une politesse à rapprocher de l’éducation japonaise d’Amélie Nothomb.

Ainsi, une des problématiques de la fiction nothombienne, à savoir l'apparence physique, l'image ou la représentation (avec les conditionnements, les enjeux et l'ampleur qui les accompagnent), figurées, par exemple, par la beauté des personnages féminins, opposée à l'obésité et la laideur des personnages masculins, est un sujet largement exploité par les médias de notre société contemporaine, comme l'avait déjà remarqué Lénéik Le Garrec (Le Garrec, 2003 : 69). L'image a un pouvoir et elle régit des lois implacables. Le paraître est un symbole de suprématie sociale, à l'égal de la puissance économique, surpassant déjà le pouvoir intellectuel. Le roman *Attentat* (Nothomb, 1997) tourne en entier autour de cette problématique, par exemple. Lors d'un entretien à propos de ce livre, Amélie Nothomb attestait : « A travers les médias, l'image règne en maître. Même pour les écrivains: on préfère lire les beaux, on néglige les laids. Je me demande parfois: 'Pourquoi prend-on tant de photos de moi?' Ce n'est pas mon apparence qui compte; ce sont mes livres. » (*apud* El-Khareh, 1997).

D'autre part, Amélie Nothomb s'est souvent exercée à écrire des récits à teneur autobiographique, faisant ainsi les délices du lectorat-voyeur engendré par la société médiatique contemporaine. Il semble, en effet, que la fiction est devancée par la nécessité de se révéler au monde, de se découvrir, de se dévêtir, dans toute son intimité, sous les projecteurs des médias. On expliquerait, dès lors, la prévalence de l'autofiction ou de l'autobiographie dans la littérature d'aujourd'hui, Amélie Nothomb et les deux autres auteurs de notre corpus, ne faisant pas exception. Pourtant, il s'agit de ne pas confondre l'aveu réel et véritable avec le texte littéraire. Notre romancière belge le rappelle à ses lecteurs, dans son roman *Péplum*, par le biais de son alter-ego, la jeune romancière A. N., dans une de ses répliques : « Ecrire et parler sont des choses bien différentes. Et puis, dans mes livres, il n'est pas vraiment question de moi. » (Nothomb, 1996 : 76). Lors d'un entretien avec Eric Neuhoff pour *Madame Figaro*, elle ajoute : « J'ai compris qu'on n'est pas forcé de dire toute la vérité, surtout pas. Mais par contre, tout est vrai. » (*apud* Neuhoff, 2004 : 26).

D'autre part, les joutes oratoires qui abondent dans l'œuvre d'Amélie Nothomb agissent comme une caisse de résonance d'un certain type d'émission télévisée, à savoir

⁹²⁵ Lire, à cet égard, l'article « Amélie Nothomb's Combative Dialogues. Erudition, Wit and Weaponry » de Shirley Ann Jordan (Jordan, 2003).

le débat, l'entretien, le talk-show, dont la définition apportée par les travaux du Centre en éducation aux médias (le Crém, affilié à l'Université du Québec à Montréal)⁹²⁶ est très claire :

Débat, entretien, talk-show

*Les émissions regroupées ici ont un trait en commun : l'essentiel du contenu est véhiculé par l'échange ou la communication entre deux ou plusieurs personnes. Le **débat** se caractérise par le fait que les sujets abordés ont généralement un caractère polémique. Les **entretiens** peuvent prendre la forme classique de l'interview structurée où un journaliste interroge une personne sur sa vie, ses projets, ses opinions, ou la forme moins traditionnelle d'une conversation à bâtons rompus entre deux ou plusieurs personnes, et ils se rapprochent alors davantage du genre **talk-show**. Celui-ci se distingue, en général, par un ton léger et une intention manifeste de divertir; on y retrouve souvent des éléments de variétés et un fort contingent de vedettes et de personnalités publiques. Comme son nom l'indique, la dimension spectacle y joue un rôle plus ou moins prépondérant selon les cas. (Crem⁹²⁷).*

Amélie Nothomb mettrait-elle en pratique, d'un point de vue littéraire, ce que vaticinait, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre thèse, Pierre Bourdieu, à propos de la télévision :

La télévision des années 50 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (...) et former les goûts du grand public; la télévision des années 90 vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le *talk-show*, tranches de vie (...) propres à satisfaire une forme de voyeurisme et d'exhibitionnisme. (Bourdieu, 1996: 54-55)

De même, le septième art pourrait tirer partie de l'imagination débordante d'Amélie Nothomb et de l'esprit assez tordu de ses histoires. En effet, actuellement, les films (ou les téléfilms) à succès sont ceux qui racontent, comme la romancière belge, des histoires sordides; comme l'écriture nothombienne, la fiction audiovisuelle met en scène des récits pervers, animés par des dialogues acerbes. Inversement, Amélie Nothomb, grande cinéphile, ne passe pas une semaine sans fréquenter plusieurs salles de cinéma. Par

⁹²⁶ <http://www.reseau-crem.qc.ca>, page visitée le 25/03/2009.

conséquent, ce n'est pas un hasard si ses romans font autant mention de films diffusés sur grand écran : rien que dans *Ni d'Eve ni d'Adam* (Nothomb, 2007), par exemple, on retrouve *Tampopo*, *Ben-Hur*, *Tora tora tora*, *Dangerous Liaisons*⁹²⁸, etc. De la même façon, nous rappellerons l'observation de Laureline Amanieux : « Les romans nothombiens révèlent une parenté forte avec le cinéma qui traite le thème du double, de *Vertigo* d'Hitchcock, l'un des films préférés de la romancière, à *Fight Club* de David Fincher. » (Amanieux, 2005 : 150).

Le style de l'écriture nothombienne évoque aussi le discours médiatique : le rythme accéléré ; la prédominance du dialogue et son effet d'instantanéité ; les récits courts, en prose, souvent sarcastiques, qui rappellent les normes de langage adoptées par les spots laissés sur les nouvelles plateformes informatiques, telles que Twitter, Facebook ou les blogs. On retrouve, en effet, des phrases succinctes, des paragraphes dotés parfois d'une seule phrase.

Fidèle à sa culture classique, Amélie Nothomb enrichit ses récits d'illusions et d'allusions philosophiques ou littéraires : son écriture est érudite, cultivée. Certes, mais on lit aussi chez cette romancière belge l'importance de la parole, de la chose dite, auxquelles sont voués les médias. D'où, peut-être, la présence d'expressions issues du langage populaire ou familier au milieu de phrases plus élaborées, au discours plus érudit⁹²⁹.

La construction narrative d'Amélie Nothomb est, quant à elle, semblable à celle adoptée par le discours journalistique : un rythme effréné, une unité relative de temps et de lieu, dans un découpage à la tragédie classique. La forme du récit est celle de l'intrigue unique dont l'organisation est, le plus souvent, d'ordre chronologique, en privilégiant l'histoire, l'action, la narration (la diégèse), à la description. Ses textes (surtout les autobiographiques) rassemblent une multitude de chapitres courts (parfois de deux à trois

⁹²⁷ <http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/genres.pdf>, page consultée le 25/03/2009.

⁹²⁸ Amélie Nothomb fait référence au titre anglais de ce film, puisqu'il s'agit de la version projetée au Japon, à laquelle elle assista avec Rinri.

⁹²⁹ Le roman *Péplum* est tout particulièrement fécond en exemples de ce type. On peut y lire : « – Ce n'est pas une philosophie, c'est un pis-aller. C'est aussi une leçon d'indulgence. (...) – Vous vous foutez de ma gueule ? » (Nothomb, 1996: 67) ; « Depuis ma naissance, je suis d'une crédulité outrancière. Mais là, comment ai-je pu avaler votre vingt-sixième siècle ? Chapeau, Celsius (...) Au fond, c'est à cause de votre gueule de marbre que je vous ai cru. » (*Idem* : 83) ou « – Je regrette : tuer toutes les populations du Sud, moi, j'appelle ça un génocide. – Nous, nous appelons ça autrement. – Merde. Alors, c'est ce qui s'est produit. (...) – Les gens du vingt-deuxième siècle ont tout simplement supprimé une catégorie mentale. Et non la moindre : le Sud. C'est comme s'ils avaient trépané la planète. » (*Idem* : 110,115).

pages), truffés de sommaires, de récits itératifs et d’ellipses qui accélèrent la vitesse de la narration.

Nous avons vu plus haut que l’extension des romans nothombiens rapetisse d’année en année. Amélie Nothomb s’en défend par le fait qu’écrire depuis si longtemps lui a enseigné de nouvelles compétences. Elle a appris et elle sait mieux se désencombrer et se passer du superflu... En fait, elle va droit au but. N’est-ce-pas là ce qui distingue aussi le discours journalistique ?

D’un autre côté, la régularité de la parution annuelle des romans d’Amélie Nothomb pose problème. En effet, l’effet médiatique recherché à chaque sortie métronomique de ses livres façonne-t-il son écriture, laquelle deviendrait industrielle, automatique ? La concision de son écriture est peut-être redevable, aussi, à ce contrat avec le lectorat, avec cet horizon d’attente bien particulier... Car Amélie Nothomb, en tant que figure médiatisée, semble écrire ce que son public attend d’elle. Comme le souligne Michel David, elle se réalise comme

‘objet’ d’une certaine demande publique, comme nombre de stars. Son implication vis-à-vis de son lectorat-public (...) témoigne de ce désir décidé, intense et vital de [correspondre à] (...), la demande de l’Autre comme soutien voire condition du livre, de l’écriture et de la parole de l’auteur. Se tenant au bord de l’invivable, Amélie Nothomb ne raconte pas d’histoires mais elle se raconte en histoires. (David, 2006 : 130-131)

Enfin, tel que nous le démontrerons à la fin de ce chapitre, la vie médiatique d’Amélie Nothomb s’introduit souvent dans sa fiction romanesque ; à titre d’exemple, son roman *Une forme de vie* (Nothomb, 2010)⁹³⁰ – qui se range du côté épistolaire par la forme, mais aussi par le contenu – exemplifie, par une coïncidence symptomatique, la correspondance entretenue par Amélie Nothomb avec ses lecteurs dans la vie réelle, tout en ayant aussi pour objet sa condition d’écrivain médiatisé.

Les romans nothombiens, de préférence ceux à teneur autobiographique, regorgent de détails sur la vie d’Amélie Nothomb et de références rituelles qui ont contribué à créer la figure mythique et légendaire de la romancière auprès de ses lecteurs, que d’aucuns aiment désigner comme des fans. On trouve, en effet, beaucoup de passages métafictifs

⁹³⁰ Un roman qui, rappelons-le, a fait partie de la liste de la sélection Goncourt 2010.

dans ses livres. Les rituels d'écriture, par exemple, qui font la célébrité et la popularité de l'écrivain belge, sont mentionnés dans sa fiction romanesque. Ainsi, pour n'en citer que quelques-uns, dans *Le sabotage amoureux*, Amélie Nothomb a relaté la première fois où elle but du thé fort, à son arrivée dans l'aéroport de Pékin⁹³¹, ce qui est devenu une habitude définitivement acquise par l'auteure pour se mettre en mots, une mise à feu de son écriture, un boute-feu pour le livre en train. Le thème de prédilection de Nothomb, à savoir la perte de l'enfance, prend sa source lors de sa visite au temple de la Déesse Vivante Kumari, au Népal⁹³², alors qu'elle était âgée de douze ans. Un épisode marquant que la romancière a relaté dans *Biographie de la faim*⁹³³. Dans ce même roman, Amélie Nothomb nous raconte l'alcoolisme dans son enfance (ex : Nothomb, 2004 : 54-55), ses débuts dans la correspondance épistolaire (*i.e.* le courrier échangé avec ses amies de New York ou les lettres envoyées à son grand-père maternel), l'origine de son problème d'audition (une otite attrapée lors d'une baignade dans le Gange⁹³⁴). Le dénouement de son autobiographique *Ni d'Eve ni d'Adam* raconte la genèse de *Hygiène de l'assassin*, à Bruxelles, le 14 janvier 1991 (Nothomb, 2007 : 238, 240) et le cocktail organisé à Tokyo, le 13 décembre 1996, par l'éditeur japonais de son premier roman, accompagné d'une séance de dédicaces (*Idem* : 241-245).

De la même façon, Amélie Nothomb a souvent décrit la genèse de sa vocation d'écrivain dans ses récits autobiographiques. Ces passages, mettant en scène la disposition à l'écriture, sont une mise en abyme de son acte de création littéraire. Par conséquent, les apports biographiques sont très importants dans l'œuvre nothombienne qui est, dès lors,

⁹³¹ « J'ai soif. (...) Pas moyen d'acheter des boissons colorées et gazeuses comme au Japon. On ne vend que du thé. (...) Je m'approche du petit vieux qui sert ce breuvage. Il me tend un bol de thé brûlant. Je m'assieds par terre avec ce bol énorme. Le thé est fort et fabuleux. Je n'en ai jamais bu de pareil. Il me soûle le cerveau en quelques secondes. Je connais le premier délire de ma vie. Ça me plaît beaucoup. » (Nothomb, 1993 : 11).

⁹³² Une Kumari (vierge, en népalais) est une petite fille sélectionnée à quatre ans et isolée pour être adorée comme la réincarnation vivante de la déesse Durga. A ses premières règles, l'enfant est obligée de revenir à la vie normale. Un retour difficile, étant donné sa claustration antérieure et son éducation (elle n'a jamais pu fouler le sol, aucune instruction ne lui a été donnée, etc.).

⁹³³ « J'avais douze ans quand je vis le temple de la Déesse Vivante. C'est peu dire que j'en fus bouleversée. (...) Dès ma prime conscience, j'avais toujours su que la croissance serait une décroissance et qu'il y aurait à cette perte perpétuelle des paliers atroces. Le temple de la Déesse Vivante me mit nez à nez avec une vérité qui était mienne depuis mon aube : c'était qu'à douze ans, les petites filles étaient chassées. » (Nothomb, 2004 : 201). Le premier roman d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, tourne déjà autour de la perte tragique de l'enfance à l'âge de la puberté. Dans son premier récit à teneur autobiographique, *Le sabotage amoureux*, publié un an après, la romancière écrit : « J'ai toujours su que l'âge adulte ne comptait pas : dès la puberté, l'existence n'est plus qu'un épilogue. » (Nothomb, 1993 : 25). L'idée est reprise dans plusieurs autres de ses livres, où la puberté est « le début du processus de décrépitude » (Nothomb, 2004 : 97).

⁹³⁴ Nothomb, 2004 : 181-182.

traversée par un souci de soi. Comme l'a déjà souligné Shirley Ann Jordan, Amélie Nothomb conduit un

master dialogue (...) about *herself*, with readers and critics. Despite the gaily disingenuous disclaimer in *Péplum* that 'Toute ressemblance ou homonymie avec des personnes existant ou ayant existé serait fortuite et involontaire'⁹³⁵, Nothomb's writing is auto-centric: she does not disappear behind the folds of the text but persistently draws our attention to her. (Jordan, 2003: 100).

En dépit de ce faux effort amusé dans l'ouverture de *Péplum*⁹³⁶, Amélie Nothomb sème le trouble entre auteur/narrateur/personnage, tout comme le font Michel Houellebecq et Jacques Chessex. L'identification de la voix narrative est souvent ambiguë, comme nous le verrons au long de ce chapitre. Subséquemment, nous souscrivons pleinement cette observation de Michel David :

Certains personnages et certaines héroïnes nothombiens deviennent parfois les porte-parole de l'auteur à un tel point qu'il est parfois difficile de discerner (...) qui de l'auteur, du narrateur/narratrice ou du personnage, parle et assume le '*Je*' de l'énonciation, ce '*Je*' rimbaldien et toujours 'Autre' du texte. Cette division reste bien incertaine, échappe et c'est tant mieux certainement tant pour l'écrivain que pour le lecteur. La télévision, les radios, les forums publics etc. auxquels s'adonne Amélie Nothomb sont peut-être dès lors rattachables à un second type d'inscription pour ne pas dire d'écriture. Une écriture, entendons 'vivante', liée à la parole, à l'adresse. C'est alors une 'pluie' de questions, de remarques et de paroles, une précipitation de mots échangés qui étaye l'adresse au public à partir de l'écriture 'première' des romans, cette écriture qui frise souvent le hors-sens (personnages 'fous', destins impensables...). (...) Ce qui l'amène à souvent évoquer ce saisissement de soi dans/par l'œuvre devenue publique. (David, 2006 : 41-42)

En fait, le cycle autobiographique d'Amélie Nothomb a besoin du discours médiatique de l'auteure afin d'être pleinement perçu. Tout comme certains détails de son écriture fictionnelle que seuls les commentaires de l'auteure parviendront à expliquer ou à

⁹³⁵ Nothomb, 1996: 4.

⁹³⁶ Rappelons, pour l'anecdote, que le roman se termine avec ces phrases de la protagoniste A.N., romancière de profession : « Quand j'ai eu fini de rédiger ce manuscrit, je l'ai apporté à mon éditeur. J'ai précisé qu'il s'agissait d'une histoire vraie. Personne n'a daigné me croire (Nothomb, 1996 : 154).

faire noter. Ainsi, son célèbre « Prétextat Tach, c'est moi »⁹³⁷ ou l'incursion du mot *pneu* dans tous ses romans, ce qu'elle éclaircit à un journaliste:

Benoit Vochelet : Qu'est-ce-que cette maladie de pneu qui apparait dans le livre *Le voyage d'hiver*?
Amélie Nothomb : Le syndrome de pneu ? C'est un pari que j'entretiens avec moi-même que de placer le mot pneu dans chacun de mes livres. Ce qui n'est pas facile parce qu'il est rarement question de pneu. Là, ne sachant vraiment pas comment le placer, j'ai inventé une maladie, la maladie de pneu... (Vochelet, 2009).

Notons qu'à l'inverse, Amélie Nothomb utilise parfois sa fiction romanesque afin d'y glisser des réflexions qui appartiennent à son domaine privée ou à sa position d'auteure, d'écrivain ; des commentaires renforcés par ses discours médiatiques. Ce qui n'est pas sans rappeler, parfois, la métalepse, dans le sens que lui donne Genette⁹³⁸. Dans ses dérives métatextuelles⁹³⁹, elle explique, par exemple, ce qu'est, à ses yeux, la fonction de la littérature, le pourquoi de l'écriture ou le mode d'éducation du lecteur (se jouant, entre-temps, de l'institution universitaire), à travers la joute oratoire entre deux personnages de *Les Combustibles* :

DANIEL : On lit pour découvrir une vision du monde. (...)

LE PROFESSEUR : Aucune niaiserie n'arrive à la cheville de la niaiserie universitaire. (...) Depuis des millénaires, les plus beaux esprits ont écrit les plus nobles visions du monde dans les livres les plus admirables. Avez-vous l'impression que leurs idées ont servi à quelque chose ? (...) A quoi sert-il d'exposer une vision du monde si le monde s'en fout ?

DANIEL : Eh bien, c'est à nous d'éduquer les lecteurs afin que la lecture ne soit plus inutile !

LE PROFESSEUR : Éduquer un lecteur ! Comme si on éduquait un lecteur ! (...) Les gens sont les mêmes dans la lecture que dans la vie : égoïstes, avides de plaisir et inéducables. Il n'appartient pas à l'écrivain de se lamenter sur la médiocrité de ses lecteurs mais de les prendre tels qu'ils sont. S'il s'imagine qu'il va pouvoir les changer (...), eh bien, c'est lui qui est un romantique imbécile. » (Nothomb, 1994 :74-75)⁹⁴⁰.

⁹³⁷ Lire, à ce propos, Bainbrigge et Toonder, 2003 : 190.

⁹³⁸ L'« intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique » (Genette, 1972 : 244).

⁹³⁹ Se reporter, par exemple, à un long passage introducteur dans *Robert des noms propres*, où « l'auteur de ces lignes » ouvre une parenthèse dans la narration afin de laisser son opinion sur la jouissance de la beauté (Nothomb, 2002 : 40-42)

⁹⁴⁰ Zoïle, narrateur de *Le voyage d'hiver*, s'exerce, de la même façon, à des réflexions sur l'acte d'écriture facilement transposables à Amélie Nothomb, comme le prouvent ses propos médiatiques où elle défend

Plus loin, le personnage Daniel, éternel romantique, fervent dévot de la littérature engagée et du pouvoir de celle-ci sur les hommes, réitère ses convictions face à une Marina totalement désabusée de la vie, mortifiée par le froid engendré par la guerre des Barbares et qui revendique l'utilité du beau dans la littérature. L'art doit-il remplir une mission sociale ou sa fonction première est-elle de produire une émotion esthétique ? Entre les deux personnages, Amélie Nothomb soulève le débat « art social » versus « art pour l'art » :

DANIEL : Tu aimes ce livre ?

MARINA : C'est beau ! C'est si beau. (...) J'ai besoin de la beauté de ce livre. J'ai tellement, tellement besoin qu'il existe encore quelque chose de beau sur terre !

DANIEL : Lamentable. Un livre n'est pas un bibelot que l'on contemple pour se consoler du monde, Marina.

MARINA : Ah non ? Et qu'est-ce d'autre ?

DANIEL : Un livre, c'est un détonateur qui sert à faire réagir les gens. (Nothomb, 1994 : 82-83).

Néanmoins, le discours médiatique d'Amélie Nothomb autour de son œuvre n'empêche nullement toute autre interprétation externe de sa fiction romanesque. En effet, contrairement à Jacques Chessex, par exemple, qui aimait ne laisser aucun doute sur le sens à tirer de ses livres, Amélie Nothomb refuse d'imposer un sens précis à ses œuvres : « Je veux que chacun puisse injecter son sens dans mes mots. Je ne prends pas d'air exclusif et jaloux pour les interprétations de mes livres » (*apud* Amanieux, 2005: 312).

Par contre, la romancière belge se charge elle-même du paratexte auctorial, bien-sûr, mais aussi éditorial. C'est elle, par exemple, qui choisit le commentaire en quatrième de couverture de ses livres⁹⁴¹ dans l'édition grand format. Quant aux éditions de *poche* de certains de ses livres, il est important de noter l'effort de l'éditeur : la quatrième de couverture est formée d'une synopsis suivie d'extraits de revue de presse dithyrambiques. Une autre manœuvre publicitaire est opérée par l'éditeur dans les dernières pages, présentant des résumés d'autres romans nothombiens publiés dans Le livre de *Poche*.

l'idée que l'écriture est, avant tout, un acte physique: « Écrire convoque un important segment du corps : c'est une application physique de la pensée. Depuis quelques semaines, je sais que je vais provoquer un crash aérien, j'organise l'affaire. Ce qui est neuf, c'est que je l'écris. Eh bien, l'écrire, c'est beaucoup plus fort que de le concevoir dans sa seule tête. » (Nothomb, 2009b : 66).

⁹⁴¹ Cf. <http://www.magazine-litteraire.com/content/homepage/article?id=18769>, page web visitée le 06/03/2011.

Amélie Nothomb participe, de bonne volonté, à la création des autres messages scripto-visuels, tels que les photographies de son effigie qui s'affichent sur la couverture de ses romans. Un matériau promotionnel de chaque livre, où la posture de l'auteure sur le frontispice s'accorde avec l'intrigue (ex. : *Stupeur et tremblements*, *Ni d'Eve ni d'Adam*, *Acide Sulfurique*, *Le fait du prince*, *Une forme de vie*). A tel point que le paratexte s'étend à l'image médiatique de l'auteure, comme le prouve sa participation à la 150ème émission de « Les livres de la 8 »⁹⁴², où elle apparut, sur le plateau, fardée de la même façon qu'elle fut photographiée par Pierre et Gilles pour son roman *Le fait du prince*, publié la même année. Souvent, Amélie Nothomb est le prolongement de ses textes ou le contraire. Ce qui nous ramène à une perspective très juste de Jacques Chessex qui nous confie, dans *L'interrogatoire*, publié en édition posthume :

Cette question de ressemblance entre ma figure et mes livres m'intéresse viscéralement. Et je vous l'avoue : elle a pu m'obséder jusqu'au grotesque. Au point que j'ai dû prendre le parti de ne plus m'en peiner, de ne plus m'en soucier du tout quant à ma propre circonstance, ce qui me laissait libre et attentif à cette même question chez les autres. Pour ceux-là en effet, je l'avoue aussi, je me suis toujours étonné du peu de rapport qu'il y avait entre leur œuvre et la tête des écrivains que je rencontrais. En même temps, malgré cette dissonance, quand je les connaissais davantage, j'étais curieux de la ressemblance qui se montrait peu à peu entre leurs livres et eux-mêmes. Comme une part très subtile, glissée entre leur tête et leur œuvre. Un jeu qui les assemblait l'une à l'autre, les appariant, les emboîtant, pour faire coïncider le dedans, les livres, l'origine des livres, et l'apparence par-dessus. (Chessex, 2011 : 131)⁹⁴³

Voilà pourquoi nous sommes d'accord avec Shirley Ann Jordan lorsqu'elle affirme que la romancière belge et ses personnages sont en prolongement, comme elle l'exemplifie avec Prétextat Tach, personnage principal d'*Hygiène de l'assassin*:

[Amélie Nothomb's] ludic triumph is to have made of herself a phenomenon (...). Both her intra- and her extra-textual appearances reveal that she shares [Prétextat Tach's] cultivation of the exceptional, his prolixity, his single-minded commitment to writing, his idiosyncratic eating habits, his clear-sightedness about the literary circus and his clever manipulation of it. (Jordan, 2003: 101).

⁹⁴² Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=-h4Tf2NOQqg>. Émission du 28 mai 2008, présentée par François Busnel, page web visitée le 06/03/2011.

⁹⁴³ Une perspective, ou un « jeu obsédant et sans issue » (Chessex, 2011 : 131), mis en pratique dans *Les têtes* (Chessex, 2003).

Amélie Nothomb est aussi jalouse de son péri-texte. Si elle n'accepte jamais que l'on retouche à une seule ligne de son texte, il est aussi impensable de lui faire changer le titre dont elle a l'art et le génie, remarquons-le, au demeurant⁹⁴⁴. Un titre qu'elle ne choisit jamais avant d'imaginer la trame de ses récits romanesques. La seule exception fut celle de son premier roman, dont le titre, *Hygiène de l'assassin*, lui est venu en tête par hasard et à partir duquel elle décida d'écrire une histoire.

Les titres nothombiens, courts et expéditifs, agissent comme les gros titres des journaux à sensations : telle une enseigne racoleuse, ils amorcent le lecteur, aidés d'une illustration qui accroche son attention. C'est logiquement qu'Amélie Nothomb s'octroie le droit de critiquer la traduction de ses titres. A titre illustratif, dans son roman *Une forme de vie*, elle glisse ce commentaire à propos de la traduction américaine de son *Ni d'Eve ni d'Adam*, à savoir, *Tokyo Fiancée* : « Le titre me navre, cela fait très film avec Sandra Bullock » (Nothomb, 2010 : 15), prouvant, par la même occasion, son aversion pour l'art commercial.

Une autre marque péri-textuelle, la dédicace⁹⁴⁵, est plutôt rare dans l'œuvre nothombienne : jusqu'ici, elle n'est apparue que dans *Les Combustibles* (« À mon père » (Nothomb, 1994 : 5)) ; *Les Catilinaires* (« À Béatrice Commengé » (Nothomb, 1995 : 7)) ; *Attentat* (« contre E. » (Nothomb, 1997 : 7)) et *Mercur* (« Tout contre E. » (Nothomb, 1998 : 5)). Si les deux premières sont facilement compréhensibles⁹⁴⁶, les deux autres seront diversement interprétables, grâce au jeu de mots et à la dissimulation des destinataires (Esmeralda ? Ethel ? Eux ?...). Etrangement, elles rappellent aussi le « pour E » de Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* (Denoël, 1975), lequel faisait vraisemblablement référence à ses parents disparus ou à l'omission absolue de la lettre E dans *La Disparition* (Denoël, 1969).

De même, à l'inverse de Michel Houellebecq, l'épigraphe est quasi-inexistante dans les textes nothombiens. Il est vrai que leur incipit joue le même rôle : accrocheur, au

⁹⁴⁴ Amélie Nothomb n'a cédé à son éditeur que sur un point : son nom de plume. Alors qu'elle voulait s'appeler Amélie Casubelli, Francis Esménard l'a convaincue de garder son patronyme.

⁹⁴⁵ Nous faisons référence à l'hommage imprimé en tête de l'ouvrage et non à la formule manuscrite lors de séances d'autographes.

⁹⁴⁶ L'hommage au père s'explique par son legs, l'amour des livres, qui est aussi le thème de *Les Combustibles*. L'idée de *Les Catilinaires* est venue à Amélie Nothomb lors d'une discussion avec la romancière Béatrice Commengé.

semblant d'aphorisme⁹⁴⁷, il inscrit déjà l'esprit de l'intrigue, souvent par une simple première phrase courte. Jusqu'à maintenant, Amélie Nothomb n'a présenté qu'une seule fois un exergue dans ses romans. Ce fut pour *Les catilinaires* qui porte en épigraphe un extrait du poème « Je nommerai désert » d'Yves Bonnefoy : « Je te nommerai guerre et je prendrai sur toi les libertés de la guerre et j'aurai entre les mains ton visage obscur et traversé... » (Nothomb, 1995). Cette citation indique, résume, la thématique de *Les catilinaires* : l'empiètement nuisible du voisin qui mène à l'envie de tuer, la guerre étouffée dans les rapports humains. L'intention d'Amélie Nothomb pouvant aussi être de renvoyer le lecteur au poème de Bonnefoy⁹⁴⁸, nous le reproduisons ici en intégral :

Je nommerai désert ce château que tu fus,
Nuit cette voix, absence ton visage,
Et quant tu tomberas dans la terre stérile
Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté.

Mourir est un pays que tu aimais. Je viens
Mais éternellement par tes sombres chemins.
Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire,
Je suis ton ennemi qui n'aura de pitié.

Je te nommerai guerre et je prendrai
Sur toi les libertés de la guerre et j'aurai
Dans mes mains ton visage obscur et traversé
Dans mon cœur ce pays qu'illumine l'orage.

(Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve*)⁹⁴⁹

Quant à l'épitéxte nothombien, à savoir, ce qui se trouve autour et à l'extérieur du livre, notamment, la publicité, il serait faux d'observer qu'Amélie Nothomb n'y a aucune participation. Si sa maison d'édition et son attachée de presse font un excellent travail de promotion littéraire, l'auteure belge est le premier médiateur et représentant de ses livres, à

⁹⁴⁷ Notons, à cet égard, que les textes nothombiens regorgent d'apophtegmes originaux ou empruntés à d'autres auteurs et qui ont contribué au succès d'Amélie Nothomb.

⁹⁴⁸ Il serait aussi curieux de savoir pour quelle raison Amélie Nothomb n'a pas respecté la structure du poème dans la citation qu'elle réécrit en prose...

⁹⁴⁹ BONNEFOY, Yves (1953), *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France.

travers ses prestations médiatiques. Son travail d'écrivain devient la « création accomplie », « celle d'un écrivain quand son livre est édité: aimer publiquement son texte, recevoir pour lui les compliments, les quolibets, l'indifférence. (...) L'aimer jusqu'au bout », comme le résume Pannonique, héroïne de son roman *Acide sulfurique* (Nothomb, 2005: 69).

Car il ne suffit pas d'écrire un livre, il faut aussi le vendre. D'où les métaphores employées par Amélie Nothomb relatives à son acte d'écriture qu'elle compare à une descente dans son sous-marin intérieur, à la rencontre de l'ennemi intérieur, à des grossesses, des accouchements, des enfants à présenter (ou non) au monde. Des images fortes et intimes qui sont susceptibles d'éveiller la sensibilité du possible lecteur. D'aucuns interpréteront cela comme une technique de marketing, en soulignant l'importance de l'image médiatique affichée par Amélie Nothomb. Impossible de nier que la romancière est une auteure racoleuse.

2.3.2. Cas particuliers

A la lumière de toutes ces considérations présentées en guise de préambule, tournons-nous vers les livres d'Amélie Nothomb, afin de procéder à une lecture qui puisse répertorier les effets de la médiatisation de l'auteure et de la société médiatisée dans son écriture. Afin d'évaluer une éventuelle évolution, nous suivrons l'ordre chronologique de parution de ses textes et nous ne retiendrons que les plus représentatifs du phénomène qui fait l'objet de notre étude.

Par une singulière coïncidence et concordance, le premier roman d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin* (Nothomb, 1992), met en place Prétextat Tach, un prix Nobel de la littérature. N'ayant plus que deux mois à vivre, il est sollicité par des journalistes du monde entier pour une interview. Cinq seulement vont le rencontrer autour d'échanges télescopiques qui s'apparentent à une torture. Des joutes verbales qui imposent la prédominance du dialogue dans le récit. Nina, la cinquième journaliste, est la seule à tenir tête à l'écrivain et le force, dans un duel sans merci, à dévoiler ses secrets les plus sombres, dont l'étouffement de sa jeune cousine Léopoldine, lorsqu'il était pré-pubère. La

diatribe s'achève par la strangulation de Prétextat Tach aux mains de Nina, mise au défi par le prix Nobel. L'oppression atteint un degré paroxystique. Léopoldine est vengée⁹⁵⁰.

L'incipit du roman révèle, de manière explicite, la conscience, déjà alors, de la part de la jeune Amélie Nothomb, que les médias jouent un rôle important dans le champ littéraire, notamment en tant qu'instance de reconnaissance:

Quand il fut de notoriété publique que l'immense écrivain Prétextat Tach mourrait dans les deux mois, des journalistes du monde entier sollicitèrent des entretiens privés avec l'octogénaire. Le vieillard jouissait, certes, d'un prestige considérable ; l'étonnement n'en fut pas moins grand de voir accourir, au chevet du romancier francophone, des émissaires de quotidien aussi connus que (nous nous sommes permis de traduire) *Les rumeurs de Nankin* et *The Bangladesh Observer*. Ainsi, deux mois avant son décès, M.Tach put se faire une idée de l'ampleur de sa célébrité. (Nothomb, 1992: 7)

Alors, on comprend mieux le commentaire de Shirley Ann Jordan : « What is quite amazing is that a mature assessment of a writer's dialogue with the media should be the subject of her *first* published work; that she should *begin* her literary career with a clear-sighted satire on the voracity and the hypocrisies of literary journalism.» (Jordan, 2003: 101).

Le premier journaliste à interviewer Prétextat Tach soulève la question du discours médiatique des écrivains. Nous avons mentionné plus haut qu'Amélie Nothomb a souvent attesté que le personnage romanesque Tach était son avatar de papier. En outre, nous avons aussi démontré que la romancière joue le rôle principal dans la promotion de ses livres. Ferait-elle encore exprimer, aujourd'hui, à Prétextat, les mêmes réponses au premier journaliste qui interrogea ce dernier ? En voici un extrait :

- Comme tous les grands écrivains, vous êtes d'une grande pudeur dès qu'il s'agit de vos écrits.
- Pudeur, moi ? Vous devez vous tromper. (...)
- Alors, pourquoi vous répugnez-vous à parler de vos romans ?
- Parce que parler d'un roman n'a aucun sens.

⁹⁵⁰ Plusieurs critiques considèrent le premier roman d'Amélie Nothomb comme un manifeste de son écriture, non seulement par les idées qui y sont transmises, mais aussi par les structures textuelles et narratives qui y sont employées. Un mémoire de Master 2, en Pologne, a d'ailleurs été consacré à ce sujet : DESMURS Aleksandra (2008), *Le roman Hygiène de l'assassin- foyer manifestaire de l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Lublin, UMCS.

- Il est pourtant passionnant d'entendre un écrivain parler de sa création, dire comment, pourquoi et contre quoi il écrit.
- Si un écrivain parvient à être passionnant à ce sujet, alors il n'y a que deux possibilités : soit il répète tout haut ce qu'il a écrit dans son livre, et c'est un perroquet ; soit il explique des choses intéressantes dont il n'a pas parlé dans son livre, auquel cas ledit livre est raté puisqu'il ne se suffit pas. (...)
- Mais on peut parler d'une œuvre en en ménageant le secret. (...)
- Comment voulez-vous qu'un écrivain soit pudique ? C'est le métier le plus impudique du monde : à travers le style, les idées, l'histoire, les recherches, les écrivains ne parlent jamais que d'eux-mêmes, et en plus avec des mots. Les peintres et les musiciens aussi parlent d'eux-mêmes, mais avec un langage tellement moins cru que le nôtre. Non, monsieur, les écrivains sont obscènes. (Nothomb, 1992 : 18-19).

De même, Amélie Nothomb place, dans la bouche du quatrième journaliste, un propos qui conclut l'entretien avec Prétextat Tach : « On ne devrait jamais rencontrer les écrivains. » (Nothomb, 1992 : 101). Une contrevérité ironique de ce qu'a permis la romancière, depuis la publication de son premier roman jusqu'à aujourd'hui. Une seconde lecture peut aussi mener à une autre interprétation de ladite conclusion. En effet, elle est placée juste avant l'entrée en scène de Nina, laquelle mènera avec Tach un duel, le forçant à avouer ses secrets ; une joute qui s'achèvera avec la mort du prix Nobel. Ce qui pourrait être entendu comme une métaphore : la rencontre avec un écrivain ne peut mener qu'à la mort de l'auteur, par la mise à nu de ses secrets, de son intimité, provoquée par le voyeurisme de celui qui veut le connaître et comprendre son œuvre à travers des détails biographiques.

La thématique de la mort de l'auteur revient dans un autre roman d'Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, où l'intrigue se termine de manière comparable. Le personnage principal, Plectrude, devenue la chanteuse qui adopte le pseudonyme Robert, assassine l'écrivain Amélie Nothomb, après en avoir été mise au défi par la romancière :

Plectrude rencontra Amélie Nothomb et vit en elle l'amie, la sœur dont elle avait tant besoin. Plectrude lui raconta sa vie. Amélie écouta avec effarement ce destin d'Atride. Elle lui demanda si tant de tentatives de meurtre sur sa personne ne lui avaient pas donné le désir de tuer (...) :

- Votre père a été assassiné par votre mère quand elle était enceinte de vous (...). Votre mère a vidé le chargeur sur votre père, dans un état de violence extrême : vous avez dû le ressentir, d'une manière ou d'une autre.
 - Où voulez-vous en venir ?
 - Vous êtes imprégnée de ce meurtre. (...) Comment pourriez-vous ne pas devenir meurtrière ?
- Plectrude, qui n'y avait jamais songé, ne put dès lors qu'y penser. Et comme il y a une forme de justice, elle assouvit son désir d'assassinat sur celle qui le lui avait suggéré. Elle prit le fusil qui ne la quittait pas (...) et tira sur la tempe d'Amélie. » (Nothomb, 2002 : 188-190).

Dans les deux cas, la mort métaphorique de l'auteur est, en fait, engendrée par l'écrivain qui pousse son assassin à le tuer, à travers le poids de ses mots. Serait-ce là une tentative, de la part de la romancière belge, de montrer le danger que peuvent courir l'écrivain médiatisé et ses lecteurs avec une trop grande approximation qui provoquerait l'aveu ? La réponse reste ambiguë, étant donné la posture sociale d'Amélie Nothomb et ses prestations médiatiques.

En 1995, Albin Michel fait paraître le roman *Les Catilinaires*. Le narrateur Emile Hazel, ancien professeur de latin et de grec s'installe, pour sa retraite, dans une maison de campagne retirée, avec son épouse Juliette. Il a, pour seuls voisins, le médecin Palamède Bernardin et sa femme Bernadette. Tous les jours, de seize à dix-huit heures, Bernardin rend visite aux Hazel, sans proférer un seul mot, rendant leur vie infernale par sa présence indésirable. Le dénouement de l'intrigue est tragique. Une situation qu'Amélie Nothomb résumera dans un autre texte, « La campagne, moi, je déteste », paru, l'année suivante, dans la revue d'été de *Maison Madame Figaro* : « Quoi de plus compréhensible que le besoin d'être seul ? (...) Si vous êtes asocial, fuyez les déserts ! Car, dans un désert, vous ne croiserez sans doute qu'un seul individu, mais il ne vous lâchera plus. (...) A la campagne, on a un voisin et c'est l'enfer. » (Nothomb, 1996c).

Pourtant, Emile Hazel multiplie les tentatives pour engager la conversation. Lors de la seconde visite de Palamède, l'ancien professeur fait tout pour rompre le silence crispant, en lui posant diverses questions. L'une d'elles a retenu notre attention :

- Avez-vous le téléphone ?
- Oui.
- La radio, la télévision ?
- Non.

- Nous non plus. On vit très bien sans, non ?
- Oui. (Nothomb, 1995 : 27-28).

Un détail dans l'histoire qui prend toute son importance si l'on se souvient qu'Amélie Nothomb a souvent fait mention dans les médias de l'absence de télévision, de portable ou d'ordinateur chez elle. Tous les héros nothombiens possèdent la même caractéristique. La télévision est même totalement bafouée dans *Acide sulfurique* (Nothomb, 2005), comme nous le verrons plus avant dans ce chapitre. Contrairement à la fiction de Michel Houellebecq, qui procède à de multiples références au monde audiovisuel et à la télévision française en particulier, l'écriture nothombienne en fait silence. Il s'agirait, de notre point de vue, d'une extension de l'opinion de l'auteure envers certains programmes médiatiques : le silence et l'absence sont une forme de boycott.

Ce qui nous amène à la question de l'engagement d'Amélie Nothomb dans son écriture. C'est encore une fois dans le discours médiatique de la romancière que le lecteur trouvera une réponse, comme dans une interview accordée à un journaliste, au cours du World Voices, Festival of International Literature, organisé par le Pen American Center, du 25 avril au 1^{er} mai 2011, à New York, auquel Amélie Nothomb a participé :

France-Amérique : Sous couvert d'humour, la critique sociale est très présente dans vos livres. Êtes-vous un écrivain engagé ?

Amélie Nothomb : Je crois que l'absence d'engagement de l'écrivain n'existe pas. La désinvolture de ceux qui évitent ces sujets est encore une forme d'engagement, puisqu'ils sont dans l'approbation du système. Mes romans sont engagés au degré atomique. Prenons *Les Catilinaires* (...). C'est l'histoire dramatique de quatre personnes qui doivent apprendre à vivre ensemble dans un espace exigu. C'est le degré atomique de la politique ! A petite échelle, cela donne une querelle de voisinage. A grande échelle, ça donne la seconde guerre mondiale. (Pellen, 2011).

Publié en 1996, *Péplum* est le cinquième roman d'Amélie Nothomb. L'intrigue, au sens traditionnel, est pratiquement inexistante : il s'agit d'un long affrontement verbal⁹⁵¹ entre la romancière contemporaine A.N. (on aura reconnu l'autodérision) et son kidnapeur du futur, un savant du XXVI^{ème} siècle, nommé Celsius. Certains pourront y voir un roman d'anticipation sociale à travers les détails dévoilés par Celsius sur son

⁹⁵¹ On expliquera ainsi le titre du roman et la tunique revêtue par la protagoniste qui renvoient à la Grèce antique (l'ensevelissement de Pompéi par le Vésuve est à l'origine de l'histoire) et à ses brillants orateurs.

époque. D'un autre côté, ce texte nothombien est aussi un témoignage de notre temps : plusieurs passages portent sur l'analyse de notre société contemporaine.

Ainsi, dans une mise en abîme au ton ironique, faisant un pied de nez à ses détracteurs⁹⁵², Amélie Nothomb nous livre cette réflexion de son avatar de papier sur les règles du champ littéraire et sa position en tant qu'écrivain qui se refuse à jouer la vedette :

- Si je racontais [le secret de l'ensevelissement de Pompéi par les scientifiques du futur] dans un bouquin de 1995, pas un lecteur ne me croirait.
- On ne sait jamais.
- Vous me surestimez. Lisez les critiques de mon temps : on ne me prenait pas au sérieux.
- Et vous, vous nous sous-estimez : (...) nous sommes capables aussi de faire prendre au sérieux une plumitive d'il y a 585 ans. (...)
- On voit bien que vous ne connaissez pas le monde littéraire de mon siècle. Provoquer une éruption volcanique me paraît plus facile que de changer la réputation d'un écrivain. (Nothomb, 1996 : 26).

Dans un autre passage, Nothomb s'amuse à un autoportrait de son écriture : alors que le personnage Celsius accuse A.N. de manque d'imagination quant au futur de l'humanité après la guerre du XXII^{ème} siècle – une faute d'autant plus grave qu'elle est romancière – elle lui rétorque : « J'étais surtout dialoguiste. (...) Et puis, j'ai des scrupules à laisser libre cours à mon imagination sur un sujet aussi sinistre. » (Nothomb, 1996 : 95).

Pareillement, la romancière belge parodie la production littéraire commandée en fonction de l'attente du lectorat. Dans un long passage qui donne à rire, le personnage Celsius explique à son interlocutrice le Zetgeist littéraire de son époque ou comment se déroule, dans le futur, l'histoire du livre :

- Quel est le volume moyen des livres d'aujourd'hui ?
- (...) Vous rappelez-vous cette affaire qui avait tant amusé les Européens de votre siècle ? Un important lectorat américain avait demandé que l'on produise une nouvelle édition de la Bible d'où seraient retranchés les passages tristes. (...) Le client est roi, le texte fut expurgé des passages qualifiés de tristes... (...) L'histoire de Job devenait celle d'un richard qui se

⁹⁵² L'exemple que nous citons n'est pas le seul : « Et dire que, de mon temps, on me traitait de cynique » (Nothomb, 1996 : 38) observe plus loin le personnage A.N. Ou encore, la réplique méprisante de Celsius : « Je commence à comprendre pourquoi vos contemporains vous ont prise pour un écrivain. Vous êtes d'une

réjouissait de ne jamais avoir perdu un sou. Personne ne comprenait pourquoi Judas recevait trente deniers des Romains, puisque le Christ n’était pas crucifié – ce qui rendait sa résurrection délicieusement absurde. Cette Bible, qui ne faisait pas cent pages, avait des allures de happening littéraire : son succès de vente fut phénoménal. (...) La ‘happy Bible’, comme on l’appelait, eut une influence considérable sur la littérature américaine. A la lumière de ce triomphe inattendu, l’édition comprit que le public n’avait besoin ni de logique narrative, ni de profondeur dramatique, ni de volume : on se mit à publier une avalanche de romans de moins de cent pages, dont l’absence d’histoire ne laissait pas place à la moindre mélancolie. Ce fut un raz de marée de best-sellers. (...) Comme d’habitude, après s’être beaucoup moqués des Américains, les Européens les imitèrent. (...) L’Europe fit plus court encore: les romans ne dépassaient pas cinquante pages.

- Je connais des confrères qui ont dû être ruinés. (Nothomb, 1996 : 45-46)⁹⁵³.

Les invectives mordantes de l’auteure contre les plumitifs et les faiseurs de livres ne s’arrêtent pas là. Dans le même roman, le pire est encore envisagé : dans l’avenir, une grande crise énergétique provoque une nouvelle donne, le mot clé étant l’économie. Les éditeurs se voient obligés de publier plusieurs livres sous la même reliure, afin d’épargner les dépenses avec les couvertures. Rien de méchant dans cette prévision, si ce n’était une situation hilarante imaginée par Amélie Nothomb: Celcius raconte que

Dans le cas des œuvres complètes, il n’y eut pas de problème. Les hésitations apparurent pour les auteurs à œuvre réduite. On dut se résoudre à éditer des ouvrages composites, ce qui aboutissait forcément à des incongruités : c’est ainsi que Baudelaire, Radiguet et Rocher furent regroupés en un seul volume et devinrent introuvables l’un sans les autres. Des hordes de cancre ne tardèrent pas à les confondre, parlant des *Fleurs du comte d’Orgel*, du *Spleen de Jules et Jim*... (Nothomb, 1996 : 46)⁹⁵⁴.

fatuité qui dépasse l’entendement. (...) Comme les minables, vous avez une haute idée de votre jugement. » (Nothomb, 1996 : 143).

⁹⁵³ Nous avons choisi de souligner les expressions qui reprennent les arguments utilisés par les détracteurs d’Amélie Nothomb. Lire aussi Nothomb, 1996 : 105-106.

⁹⁵⁴ Pour l’anecdote, nous rappellerons la gaffe littéraire de Frédéric Lefebvre, secrétaire d’Etat au Commerce français. Le 2 avril 2011, à l’occasion de la journée du livre politique, un journaliste du Figaro.fr lui avait demandé quelle était l’œuvre qui l’avait le plus marqué. Frédéric Lefebvre avait alors rétorqué « Zadig et Voltaire ». Alors que cette dernière est, en effet, une marque de vêtements française très connue ! Une simple faute d’étourderie dont se sont tout de même servis les internautes pour s’amuser ensuite à trouver d’autres lapsus littéraires. Les résultats sont tordants: « *Au bonheur d’Etam* », « *Le petit Prince de Lu* », « *Ainsi parlait Zara* » « *L’Elégance du Ericsson* », « *1664 d’Orwell* », « *Le Capital de Marx et Spencer* », « *L’arrosoir*

Le public huant les éditeurs, ces derniers finirent par ne plus publier les auteurs à œuvre réduite. Subséquemment, les écrivains eux-mêmes subirent des pressions dans leur productivité, se voyant poussés à écrire plus en quantité qu'en qualité, afin de ne pas sombrer dans l'oubli : « les écrivains furent victimes de la psychose de la productivité : comme ils n'avaient aucune chance d'être publiés pour moins de cinq titres, ils se mirent à bricoler des bouquins postiches dont le seul but était de servir de livres annexes à celui qu'ils jugeaient important » (Nothomb, 1996 : 47). Curieusement, encore, écrire en quantité, au détriment de la qualité, est une des critiques portées sur la production nothombienne.

Péplum est ainsi un prétexte imaginé par l'auteure pour se jouer de l'institution littéraire. De manière hilarante, Amélie Nothomb s'attaque aussi à l'Académie française – qui ne lui avait pas encore décerné son prix du roman. Le personnage Celsius relate les conséquences de la crise de l'énergie au début du vingt-deuxième siècle, dont des « bouleversements politiques considérables » qui provoquèrent des réactions des plus comiques : « En réaction contre ces mutations, l'Académie française a procédé à un suicide collectif : le 15 janvier 2145, les quarante académiciens en habit vert se sont jetés dans la Seine. Chacun s'est lesté de leur dernière édition du dictionnaire, de sorte qu'ils ont coulé à pic. » (Nothomb, 1996 : 87). Ce passage, très pertinent, illustre la relation ambiguë entre les institutions littéraires et un auteur médiatisé. Quel rôle ont-elles encore à jouer pour la légitimation de l'écrivain ? De même, le travail de l'Académie française est métaphoriquement diminué par le suicide imaginé : le fruit du labeur de ses membres, le dictionnaire, a un poids qui ne les mène qu'à l'oubli.

En 1997, Amélie Nothomb publie son sixième opus, *Attentat*. Nous avons fait remarquer plus haut que l'intrigue de ce roman est centrée sur la problématique de l'apparence physique, la dichotomie entre la laideur et la beauté, l'amour destructeur. Le « paraître »⁹⁵⁵, source de tous les maux, est la force motrice de toute l'histoire. Le roman est un reflet de ce qui se passe dans notre société médiatisée où les normes du beau dictent tout comportement et où l'image, illusion du possible, se confond de plus en plus avec la réalité.

d'Emile Zola », « *En rouge et noir* de Flaubert », « *J'irai cracher sur Nothomb*, d'Amélie Vian », « *Lard de la guerre* de Sun Tzu » ou encore « *Extension du domaine* de la Matmut ».

⁹⁵⁵ « Paraître » est à prendre dans sa polysémie : a) apparaître à la vue du public, b) faire passer une image fictive, fabriquée, mais aussi c) être édité, etc.

Dans ce roman, il est aussi possible de découvrir des passages facilement transposables à l’auteure. Le protagoniste Epiphane Otos, narrateur de l’histoire, raconte son exposition médiatique et ses postures calculées : « Il ne suffisait pas d’apparaître : il fallait aussi se composer un personnage. (...) On me demandait souvent quel était mon parcours. Mes réponses variaient selon l’humeur, l’interlocuteur et ma croissante propension à fabuler » (Nothomb, 1997 : 57). Faut-il y lire un parallèle avec Amélie Nothomb ? Sans doute, ne serait-ce que par tous les détails biographiques qu’elle livre aux médias, créant ainsi sa figure d’écrivain originale qui se détache de ses confrères. Nonobstant, contrairement à son personnage Otos, la romancière belge laisse ses fabulations à son écriture et ce qu’elle raconte à son public est tout à fait vraisemblable, authentique, puisqu’elle transcrit des épisodes de sa vie ou qu’elle nous renvoie à des référents réels. D’un autre côté, Amélie Nothomb répète souvent dans les médias qu’elle aime mentir. Ce qui nous renvoie plutôt à un autre roman nothombien, *Robert des noms propres*, où la jeune Plectrude, danseuse étoile, se produit en public, comme Amélie Nothomb : « on devinait qu’elle avait le sens du spectacle : la présence d’un public augmentait son talent, et plus les regards dont elle était l’objet avaient d’acuité, plus son mouvement était intense. » (Nothomb, 2002 : 75).

D’autre part, l’instrument médiatique qu’est le septième art fait aussi partie de l’intrigue d’*Attentat*. Ethel, belle héroïne dont tombe amoureux Epiphane Otos, joue le premier rôle dans *La condition humaine est un tropisme évanescent*, un film de qualité très médiocre, malgré la renommée du réalisateur. Après la première projection de ce long-métrage, Epiphane dresse une liste accablante de critiques destructrices, jetant la responsabilité du « navet » sur le réalisateur. Et pourtant, les autres spectateurs ne le suivent pas, incapables d’assumer un jugement de valeur, ce qui leur vaut d’être tournés en dérision, tout comme le pouvoir de la critique cinéophile :

Autour de nous, les gens se levaient, fatigués. Le film avait déteint sur eux, ils étaient vides et laids. J’essayai d’analyser leurs réactions ; je m’aperçus que leur air blasé dissimulait une angoisse sans nom : ils ne savaient pas s’ils étaient tenus d’aimer ou de ne pas aimer ce qu’ils venaient de voir car ce réalisateur avait la cote chez les cinéphiles. (Nothomb, 1997 : 107).

C'est ensuite que le personnage semble faire l'écho de l'auteure dans une observation métafictionnelle sur la renommée médiatique et l'adulation du public dont le jugement est contrôlé par les médias :

Dans le doute, il a toujours été plus dangereux d'admirer un artiste que d'avoir des réserves à son sujet. Ce n'est pas seulement une question de courage : il faut en soi beaucoup de substance pour être capable d'estimer un créateur, a fortiori pour déterminer sans 'l'aide' de quiconque s'il est estimable. Or la plupart des gens ne contiennent pas ou peu de substance. C'est pourquoi il y a tant de fans et si peu d'admirateurs, tant de contempteurs et si peu d'interlocuteurs. (*Ibidem*)

La question est posée : dans une société médiatique comme la nôtre, le public a-t-il encore sa liberté totale de jugement, notamment en ce qui concerne la valeur de biens symboliques et artistiques ?

L'exemple le plus paradigmatique des effets de la médiatisation dans l'écriture nothombienne est son roman *Acide Sulfurique* (Nothomb, 2005), une satire de la télé-réalité⁹⁵⁶. Amélie Nothomb s'est souvent expliquée quant à la genèse de ce roman. Par exemple, invitée, le 29 août 2005, à l'émission *Campus* de Guillaume Durand, la romancière atteste que l'idée d'écrire *Acide sulfurique* lui est venue d'une discussion au sujet des émissions de tv-réalité :

Ça m'a mis en colère: si on peut regarder ces émissions au second degré, c'est encore pire car ça veut dire qu'on condescend au mépris de l'humanité, qu'on y prend plaisir (...) Je suis tombée enceinte suite à cette colère. J'ai commencé à écrire le livre le 18 mai 2004 et là je peux dire que je l'ai écrit vraiment comme une gigantesque hémorragie, une fois que ça a commencé, pssshht... ça sortait tout seul. (*apud* David, 2006 :111).

Menant au paroxysme les shows de télé-réalité qui encouragent l'élimination des concurrents (dans le cas du roman nothombien, il s'agit de mise à mort de personnes placées dans des camps de concentration), *Acide sulfurique* est une mise en question de la

⁹⁵⁶ Rappelons ici que le premier *reality show*, en France, fut « Perdu de vue » de Jacques Pradel, sur TF1, le 17 septembre 1990. Deux années plus tard, ce genre d'émission prolifère sur toutes les chaînes (en 1991, deux sur Antenne 2, deux sur la Cinq, une sur TF1; en 1992, trois sur TF1, une sur M6). « Elles se déclinent autour de trois thèmes: l'action héroïque du citoyen ordinaire dans la vie quotidienne, la confession-exhibition de problèmes intimes, conjugaux ou familiaux, l'intervention de la télévision à la demande de citoyens anonymes dans les enquêtes de police ou pour retrouver un être cher. » (Delorme-Montini, 2006 : 29).

société de spectacle actuelle⁹⁵⁷. Amélie Nothomb dénonce l’hypocrisie qui accompagne ce genre de programme barbare et cynique, accusant non seulement les producteurs et les médias, mais surtout les téléspectateurs, incapables d’un boycott aussi simple que celui de changer de chaîne. Citons le passage le plus illustratif, un débat entre les prisonniers :

- Selon vous, demanda EPJ 327, qui sont les plus coupables ?
- Les kapos, répondit l’homme.
- Non : les organisateurs, intervint quelqu’un qui ne parlait jamais.
- Les hommes politiques qui n’interdisent pas une telle monstruosité, dit MDA 802.
- Et vous, Pannonique, qu’en pensez-vous ? interrogea EPJ 327. (...)
- Je pense que les plus coupables sont les spectateurs, répondit-elle. (...)
- Les organisateurs et les politiques sont mille fois plus criminels.
- Leur scélérateuse est autorisée et donc créée par les spectateurs, dit Pannonique. Les politiques sont l’émanation du public. Quant aux organisateurs, ce sont des requins qui se contentent de se glisser là où il y a des failles, c’est-à-dire là où il existe un marché qui leur rapporte. Les spectateurs sont coupables de former un marché qui leur rapporte.
- Ne pensez-vous pas que ce sont les organisateurs qui créent le marché, comme un publicitaire crée un besoin ?
- Non. L’ultime responsabilité revient à celui qui accepte de voir un spectacle aussi facile à refuser. (Nothomb, 2005: 103-105)

L’intrigue tourne autour de l’héroïne Pannonique qui joue les rôles de sainte, martyre et prophète, montrant que les programmes au concept de Big Brother sont aussi ignominieux que l’univers concentrationnaire nazi (les références sont multiples, comme les rafles, les baraquements, les matricules, les « kapos » portant des noms germaniques ou le personnage Pietro Livi, hommage à Primo Levi). Amélie Nothomb nous remue, comme Pannonique interpelle en direct les téléspectateurs, en les enjoignant de cesser de regarder ce type d’émission. Malaise et désarroi : la rébellion du public contre la télé-poubelle est aujourd’hui inconcevable. Les cris d’appel sont impuissants. Le portrait de l’état de fait de notre temps est clair : exhibitionnisme et voyeurisme médiatiques règnent.

⁹⁵⁷ Notons que ce n’est pas la première fois que la télé-réalité et la dictature de l’audimat font l’objet de satires dans la littérature. Déjà, en 1958, l’américain Robert Sheckley publiait sa nouvelle, *The Prize of Peril* (adaptée au cinéma par Yves Boisset, le 26 janvier 1983, avec le film français *Le prix du danger*). En 1982, Stephen King reprit le même thème dans son roman *Running man*.

Dès sa première publication, *Acide sulfurique* rencontra un succès immédiat (il fut classé deuxième des ventes, devancé uniquement par le dernier Harry Potter). Une réussite surtout due au caractère sulfureux et polémique de la métaphore employée par Amélie Nothomb contre la face noire des médias qui, à la manière des camps de concentration nazis, ont contribué à l'humiliation et à la perte de la dignité humaine⁹⁵⁸.

Les invectives lancées dans le roman ont gagné d'ampleur grâce au discours médiatique de son auteure qui surenchérit les critiques lors de ses interviews. De fait, à la question « comment est né ce livre ? » posée par *Femme actuelle* du 22 août 2005, Amélie Nothomb déclare :

A un moment où on ne parlait que du 'Loft' et émissions de ce genre. Je me suis interrogée. Pourquoi ça plaisait tant? Qu'est-ce que ces émissions disaient de l'humain? Je me suis dit que la télévision, sous prétexte de faire de l'audience, pouvait atteindre le néant. Le néant, c'est l'anéantissement des règles, de la civilité. Ces émissions n'offrent, à mon sens que du vide. C'est de l'anti-civilisation. J'ai forcé le trait à l'extrême pour le dire.⁹⁵⁹

Le 1^{er} septembre 2005, la romancière belge renchérit ses propos, en confiant à *Paris Match* :

Les émissions télévisées ne servent plus de 'médiateurs' entre une information brute et la société, mais elles se muent en elles-mêmes en 'événement' par le spectacle qu'elles suscitent. Dès lors elles créent un besoin qui favorise l'abrutissement nécessaire à une certaine société de consommation : c'est une basse technique de marketing.⁹⁶⁰

L'année suivante, Amélie Nothomb publie *Journal d'Hirondelle*, un roman dont l'incongruité d'une intrigue extravagante et saugrenue (il s'agit du témoignage d'un tueur à gages, Urbain, tombé amoureux d'une de ses jeunes victimes, qu'il nomme Hirondelle, en lisant son journal intime ; il dévorera textuellement ce dernier afin de la préserver, mourant

⁹⁵⁸ La même année, Benoît Duteurtre a publié, chez Fayard, *La petite fille et la cigarette*. Dans un tout autre registre, l'humour corrosif, l'auteur imagine un monde proche du notre, où un quadragénaire tente de se révolter contre un univers où la prohibition est poussée à l'extrême. Dérisoirement, à l'instar d'*Acide sulfurique*, le roman de Duteurtre présente un groupe terroriste faisant voter l'élimination de ses otages par le public, après une série de challenges qui rappellent l'émission « Star Ac ».

⁹⁵⁹ <http://amelienothomb.forumactif.com/t13-presse-interview-par-femme-actuelle-220805>, site web consulté le 12/06/2008.

⁹⁶⁰ <http://amelienothomb.forumactif.com/t145-presse-paris-match-belgique-01-septembre-2005> ou

de constipation) et la brièveté de la narration furent sévèrement dénigrées par la critique. Pourtant, il fit partie de la première sélection du prix Goncourt 2006.

L'opus est un tournant dans l'écriture nothombienne. Les dialogues, par exemple, y sont rares, étouffés par la présence pesante de descriptions mélodramatiques intimistes. L'humour nothombien, par contre, est toujours à l'appel, comme le prouve le dénouement de l'intrigue, lorsqu'Urbain décide de manger le journal d'Hirondelle:

Mourir de constipation est une chose difficile à comprendre. L'esprit humain, qui se représente facilement le trépas diarrhéique, est incapable de concevoir l'inverse. Je me console en pensant que je saurai bientôt en quoi cela consiste. J'ai accompli mon acte d'amour : j'ai mangé les écrits d'Hirondelle.

Jamais je n'ai autant louangé sa concision, d'abord parce que cela a abrégé mon repas sacrificiel, ensuite parce que cela m'a laissé des pages vierges pour rédiger ma confession (Nothomb, 2006 : 135).

Chercher des traces de médiatisation dans ce roman est un exercice plutôt infructueux, mis à part le rythme accéléré de l'histoire qui rappelle les brèves annoncées dans les journaux télévisés. Néanmoins, le récit fait mention de la question de la renommée. Dans un des seuls dialogues de la narration, le protagoniste Urbain mène un débat avec l'intermédiaire Youri sur la jouissance qu'il ressent en tuant ses victimes:

J'eus plus de plaisir (...) avec le journaliste qu'avec l'alimentaire. Et j'en eus davantage avec le ministre qui suivit.

- La médiatisation joue un rôle, commenta Youri. Quand tu sais que les journaux vont en parler, c'est plus excitant.

Puriste, je m'indignai :

- La notoriété ne m'impressionne pas, moi ! C'est la personne humaine qui importe. (Nothomb, 2006 : 30).

Difficile de ne pas entendre la voix de l'auteure derrière ses propos. Qui plus est, après la polémique engendrée par son roman précédent, qui fit couler beaucoup d'encre. N'oublions pas que plusieurs détracteurs accusèrent Amélie Nothomb d'avoir profité

<http://img359.imageshack.us/f/parismatch01090550yw.jpg/>, sites web consultés le 12/06/2008.

honteusement de la Shoah afin de s’insurger contre la télé-réalité et la médiatisation en général.

En outre, plusieurs détails de *Journal d’Hirondelle* ont dû se secourir ou se prévaloir des explications de l’auteure dans des tribunes médiatiques, une espèce d’explication de texte qui l’emporte sur le texte lui-même. C’est le cas, par exemple, de la portée des trois derniers albums du groupe Radiohead écoutés en boucle par le personnage Urbain⁹⁶¹. Le lecteur se voit presque obligé de les écouter afin de profiter pleinement de l’intention de l’écrivain, laquelle, on le sait, a déjà été questionnée sur ses préférences musicales par des journalistes. Un sujet qui s’inscrit difficilement dans le monde de la littérature, compte-tenu de la façon dont il est traité : on a l’impression d’un détail d’idole dont raffolent les adolescents dans les revues consacrées à leur âge...

Le culte passionné voué à l’image apparaît aussi, sous une forme déguisée, certes, dans le roman *Le fait du prince*, publié en 2008. Le narrateur Baptiste-Olaf est invité par celle qu’il prénomme Sigrid à visiter l’exposition « Un milliard d’années – une seconde », au Palais de Tokyo. Puisque le protagoniste a refusé l’invitation, Sigrid lui raconte, à son retour, une partie de l’exposition qui l’a sidérée. Dans une des salles, on projetait en boucle un film de plus de deux heures, enregistré par une femme, lors d’une expédition en montgolfière au pôle nord. Le ballon avait chuté mais on retrouva le corps de la femme tenant encore la caméra avec laquelle elle avait filmé jusqu’au bout. Le film ne montre rien que « la blancheur à n’en plus finir » (Nothomb, 2008 : 119) de la banquise virginale. Néanmoins, ce qui est admirable, c’est que ce personnage a voué sa vie (et sa mort tragique) afin d’immortaliser, par l’image, un paysage chargé d’émotion.

En 2009, Amélie Nothomb voit paraître son dix-huitième opus, intitulé *Le Voyage d’hiver*. Au début de notre chapitre, nous nous sommes déjà penchée sur la couverture de ce roman : une photographie de la romancière en noir et blanc, prise et tirée par les studios Harcourt. La quatrième de couverture, elle, est concise : une phrase tirée du livre, « il n’y a pas d’échec amoureux. ». Une évolution notoire du péri-texte se fait sentir : l’effigie d’Amélie Nothomb, dans une posture dramatisée, sur le frontispice de ses livres, a pris le dessus ; le patronyme Nothomb s’impose dans la taille, de sorte que le titre du livre est à peine visible. La quatrième de couverture ne fournit plus d’informations sur l’auteure désormais célèbre, aucune coupure de presse, pas de synopsis : tout est organisé de

manière à accrocher la vue du public et à attiser la curiosité de sa lecture par une espèce d'épigraphe mystérieuse et anonyme (même si les habitués savent qu'il s'agit d'un extrait tiré du roman⁹⁶²). Par conséquent, la médiatisation d'Amélie Nothomb a progressivement eut des effets sur la présentation formelle et paratextuelle de ses livres.

L'intrigue de *Le Voyage d'hiver* est fidèle à l'étrangeté de la fiction romanesque nothombienne, réel décalé proche de l'invraisemblable. Suite à son échec amoureux avec Astrolabe, agent littéraire et protectrice de la romancière autiste Aliénor Malèze, Zoïle, ancien philologue et agent social d'EDF, s'apprête à détourner un avion contre la Tour Eiffel. Une vengeance du fait qu'Astrolabe refuse d'abandonner Aliénor. A l'aéroport, dans l'attente de son acte terroriste, il raconte son histoire. Le roman s'achève avec le narrateur dans l'avion prêt à décoller.

Comme la critique l'a observé, dans ce roman, Amélie Nothomb a renoué avec ses thèmes favoris: l'autodérision concernant sa condition d'écrivain, le suicide amoureux, le paroxysme relationnel. Il pourrait s'agir d'une simple histoire d'amour. Cependant, une seconde lecture nous amène à déceler plusieurs passages portant cyniquement sur l'activité et sur l'image médiatique de l'écrivain. Encore une fois, Amélie Nothomb joue sur l'autodérision, ne serait-ce que par le personnage féminin « neuneu », « débile », « idiote » ou « anormale »⁹⁶³ qu'est la romancière Aliénor Malèze qui partage son existence avec Astrolabe. L'auteure a d'ailleurs expliqué dans plusieurs interviews qu'une grande part du livre était, sinon autobiographique, largement inspirée de faits réels⁹⁶⁴. D'aucuns ont vu dans le couple Aliénor-Astrolabe la relation étroite entretenue entre les deux sœurs Nothomb, Amélie et Juliette. Nous pencherions plutôt pour une autre hypothèse : les deux personnages seraient, en fait, les deux facettes d'Amélie Nothomb : celle de sa vie privée et celle de sa vie publique en tant qu'écrivain. Deux entités inséparables, parfois concomitantes. Quiconque l'aime devra accepter de vivre avec les deux, ce qui exige beaucoup de sacrifice et engendre beaucoup de rage.

⁹⁶¹ Par exemple, Nothomb, 2006 : 50, 109.

⁹⁶² Ce texte court, souvent pris dans le texte, mis en évidence typographiquement, et qui doit attirer l'attention, éveiller la curiosité du lecteur, est à rapprocher de l'« intertitre » du discours journalistique.

⁹⁶³ Ce sont les termes employés par le protagoniste du roman.

⁹⁶⁴ Dans ses débuts littéraires, Amélie Nothomb a effectivement partagé un appartement avec une amie et un agent EDF a réellement confondu les deux personnes.

Une lecture minutieuse du texte nous permet de déceler l'influence de la société mass-médiatisée dans l'écriture. De fait, dans les premières pages du récit, le narrateur Zoïle constate que sa nièce est, comme tous les adolescents de notre époque, « accrochée » aux chaînes musicales comme MTV : « ma nièce Alicia, quatorze ans. Cette gosse est installée devant MTV depuis sa naissance. Je lui ai dit que si elle mourait, elle verrait défiler un vidéo clip qui commencerait par Take That et se terminerait par Cold Play. » (Nothomb, 2009b : 12). Outre le jeu de mots avec le nom des groupes musicaux, en soulignant le cas particulier des enfants totalement soumis, assignés, à la télévision, l'ironie mordante dénonce, encore une fois, l'emprise des médias sur les esprits. Leur pouvoir est tel que le narrateur leur attribue la responsabilité des actes terroristes : « les attentats n'existent que pour le qu'en-dira-t-on et pour les médias, ce commérage à échelle planétaire. On ne détourne pas un avion pour le plaisir, mais pour occuper la une. Supprimez les médias et tous les terroristes se retrouveront au chômage. » (*Ibidem*⁹⁶⁵). La solution, en effet, paraît simple; mais, comme l'affirme Zoïle, « ce n'est pas demain la veille » (*Ibidem*). La révolution des médias est bel et bien irréductible et irréversible.

Par ailleurs, dans un autre passage du roman, les médias sont aussi accusés de mentir et de transmettre des illusions, comme le dénonce le narrateur : « Dans les publicités, les films, on voit des êtres se mouvoir en des lofts somptueux ou des boudoirs délicats. En quinze ans de carrière, je n'ai jamais vu personne emménager dans ces splendeurs d'outre-monde. » (Nothomb, 2009b : 30-31). *Biographie de la faim* parlait déjà de l'histoire dérisoire de deux quotidiens indépendants, le *Bangladesh Times* et le *Bangladesh Observer*, encouragés par le président Zia ur-Rahman qui y voyait ainsi la possibilité d'un débat, essentiel à la démocratie qu'il souhaitait implanter au Bangladesh. Les bonnes intentions présidentielles eurent, selon Amélie Nothomb, un résultat « consternant », puisque « chaque matin, quand paraissaient les deux quotidiens, on s'apercevait que, mot pour mot, virgule pour virgule, photo pour photo, ils étaient la réplique l'un de l'autre. » (Nothomb, 2004 : 176-177).

Les lumières et le charisme (médiatiques), qui font qu'un individu soit reconnu et détaché de ses semblables, sont aussi soumis à réflexion dans le roman *Le voyage d'hiver*. Le narrateur, racontant son adolescence isolée (l'inspiration biographique dans ce passage

⁹⁶⁵ C'est nous qui soulignons cette critique dépréciative qui prouve le sentiment ambigu d'Amélie Nothomb envers les médias.

est claire), philosophe : « à l'adolescence se pose la question cruciale du rayonnement : sera-t-on dans la lumière ou dans l'obscurité ? » (Nothomb, 2009b : 21).

De façon plus dérisoire et cynique, le personnage Astrolabe narre sa première rencontre avec la romancière Aliénor, lors d'une séance de dédicace :

J'ai rencontré Aliénor à la publication de son premier roman (...). Je m'étais rendue au Salon du Livre pour obtenir sa dédicace. (...) Quand je l'ai aperçue, j'ai eu un choc. Une telle innocence crevait les yeux. À son stand, au lieu de prendre le livre qu'on lui tendait ou d'arborer le sourire commercial de qui a quelque chose à vendre, elle se curait le nez avec application sans se soucier des regards désapprobateurs des passants. À ce moment-là, une dame l'a rejointe et je l'ai vue distinctement lui enfoncer le poing dans le bas du dos, tout en l'incitant, de l'autre main, à se saisir du stylo. » (Nothomb, 2009b : 45).

L'image publique de l'écrivain est savamment parodique puisqu'Amélie Nothomb n'a pas caché trouver dans Astrolabe – une aliénée mentale – son être de papier. Une lecture au second degré dévoile une critique bien plus sérieuse : beaucoup d'éditeurs vassalisent leurs auteurs et les soumettent à des situations « esclavagistes », subjuguant leur volonté ou leur dignité, notamment en ce qui concerne les manœuvres de promotion.

D'ailleurs, celles-ci sont habilement dénoncées dans *Le voyage d'hiver*. Nous avons fait référence, au chapitre précédent, à la réflexion de Zoïle sur la photographie de l'auteur, en gros plan, sur la jaquette des livres⁹⁶⁶. Dans un autre passage du roman, l'auteure ironise, par le biais du personnage Astrolabe, sur les manœuvres de marketing qui misent davantage sur la figure de l'écrivain – notamment sur ses traits différentiels – que sur la valeur littéraire de la publication. Dans le premier opus d'Aliénor, l'éditeur avait fait parade de sa différence intellectuelle. Astrolabe, devenue son agent littéraire, se rebelle :

Se servir de son handicap comme argument de vente me choquait, d'autant plus qu'on peut très bien la lire sans savoir ce détail. Quand j'ai obtenu que l'on ne signale plus son problème, l'éditeur a tenté de placer sa photo sur la jaquette. Cela revenait au même, puisque le visage d'Aliénor dit tout. Je me suis battue contre ce projet. (Nothomb, 2009b : 46).

⁹⁶⁶ Cf. Nothomb, 2009b : 39-40.

Nous avons choisi de fermer le parcours balisé d'Amélie Nothomb en nous appuyant sur l'analyse du dernier roman *Une forme de vie*, publié en 2010⁹⁶⁷. Alors que les ouvrages littéraires antérieurs de la romancière s'intégraient, du point de vue de leur typologie, soit dans le genre romanesque, soit dans le genre autobiographique, ce dernier opus est le seul où les deux genres sont harmonieusement dilués. Qui plus est, l'auteure nous livre dans les pages de ce livre sa façon de vivre et de supporter les liens qui la relie à son lectorat, surtout par le moyen très intime qu'est la relation épistolaire entretenue quotidiennement, son « courrier des lecteurs », dont elle a si souvent parlé dans ses discours médiatiques. Elle nous raconte « une forme de vie ». Ce roman autofictionnel nous relate la correspondance fictive entre Melvin Mapple, soldat américain posté en Irak, devenu obèse, et la narratrice, l'auteure elle-même. Entre les deux, naît une certaine amitié, une relation particulière qui amène Amélie Nothomb à se questionner sur ses conceptions de l'échange épistolaire et ses relations avec ses lecteurs, puisque Melvin Mapple ne jouera pas l'honnêteté avec elle, alors qu'elle se préoccupait réellement de lui.

Le roman met aussi en avant les conséquences incontrôlables de la médiatisation d'un écrivain comme Amélie Nothomb, dont la figure « sacralisée » donne lieu à des débordements intimistes de la part de ses admirateurs. Telle une rock-star, on lui écrit comme à une confidente ou une idole à qui demander conseil. Et l'auteure de *Biographie de la faim* l'a déjà assumé : sa nature est celle d'une personne poreuse, attentive à autrui. Mais naïve. De là le risque couru lors d'une relation épistolaire avec son lectorat : le poids de la responsabilité est considérable et la frontière, i.e., la sauvegarde du respect de la vie privée et de la confiance réciproque entre les correspondants est parfois difficile à maîtriser, dans les limites de l'honnêteté⁹⁶⁸. Melvin Apple n'écrit-il pas à l'auteure : « Merci de m'écrire que j'existe pour vous, c'est très important pour moi. Vous voyez, j'ai ici une vie de merde. Si j'existe pour vous, c'est comme si j'avais une autre vie ailleurs : la vie que j'ai dans votre pensée. (...) Ça me console. » (Nothomb, 2010 : 61). D'où la conclusion de la narratrice :

⁹⁶⁷ En conformité avec le terminus a quo de notre corpus pour cette thèse.

⁹⁶⁸ Rappelons, à cet égard, que Melvin cache sa véritable histoire à l'auteure. Quand elle le découvre, Amélie Nothomb lui envoie une missive avec ce passage élocidatif : « Parmi ceux qui m'écrivent, il y a ceux dont les mensonges m'ont sauté aux yeux dès la première lecture, ceux dont j'ai mis quatre ans à repérer les supercheries et ceux dont je n'ai toujours pas remarqué les procédés. » (Nothomb, 2010 : 145).

Pourquoi moi ? Allez savoir. Je vais écrire une chose grave et vraie : je suis cet être poreux à qui les gens font jouer un rôle écrasant dans leur vie. (...) Les gens sentent que je suis le terreau idéal pour leurs plantations secrètes (...), vous n'avez pas idée des nuées de graines que les foules jettent vers mon pré carré. (Nothomb, 2010 : 88).

Nous avons déjà commenté dans ce chapitre la conclusion à laquelle est arrivé un des interviewers de Prétextat Tach, dans *Hygiène de l'assassin*, son premier roman : « On ne devrait jamais rencontrer les écrivains. » (Nothomb, 1992 : 101). Comme s'il s'agissait de clore un cycle, Amélie Nothomb renoue avec cette sentence polémique, presque vingt ans plus tard, dans *Une forme de vie*, approfondissant son opinion personnelle :

Il y a des personnes que je connais uniquement par l'épistolaire. Certes, je serais curieuse de les voir, mais c'est loin d'être indispensable. Et les rencontrer ne serait pas inoffensif. En cela, la correspondance rejoint cette importante question littéraire : faut-il rencontrer les écrivains ?

Il n'existe pas de réponse parce qu'il en existe trop. Il est incontestable que quelques auteurs nuisent gravement à leur œuvre. J'ai discuté avec des gens qui avaient rencontré Montherlant et le regrettaient (...). À côté de cela, on m'a affirmé que la prose de Giono était encore plus belle si on avait eu le bonheur de le côtoyer. Et puis il y a ces auteurs que l'on n'aurait pas songé à lire si on ne les avait pas rencontrés, sans oublier les plus nombreux, ceux dont la présence nous indiffère à proportion de leurs livres. (Nothomb, 2010 : 109).

La condition d'écrivain est, encore une fois, explorée dans *Une forme de vie*, sur le ton ironique auquel nous a habitué Amélie Nothomb⁹⁶⁹. Apprenant que Melvin a lu tous ses livres, la narratrice se laisse entraîner par un sentiment de vanité :

J'étais ce personnage ridiculement ravi : l'auteur qui découvre que quelqu'un a tout lu de lui. Que ce quelqu'un fût un 2^e classe de l'armée américaine me combla encore davantage. Cela me donna l'impression d'être un écrivain universel. J'éprouvai une grotesque bouffée d'orgueil. (Nothomb, 2010 : 15)⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ Un ton qui n'est pas sans rappeler celui de Françoise Mallet-Joris dans *La maison de papier*, notamment dans le chapitre «Auteurs et manuscrits» (Mallet-Joris, 1970 : 210-223).

⁹⁷⁰ Dans ce passage, notons qu'Amélie Nothomb entend qu'être lu aux États-Unis est la démarche à suivre afin d'atteindre le statut d'écrivain universel. Ce qui est en conformité avec la situation de la littérature mondiale contemporaine que d'aucuns admettent graviter autour du centre névralgique anglo-américain.

Ce roman est, effectivement, truffé de témoignages de l’auteure qui nous raconte des anecdotes de sa vie d’écrivain⁹⁷¹ au cours de séances de dédicaces, par exemple. Dans ce dernier opus, Amélie Nothomb mélange si bien les cartes de la fiction et de la réalité qu’elle y inclut des fragments d’autres textes médiatiques de sa composition. C’est le cas de son éditorial sur la visite à la France du Président Obama, publié dans le *New York Times* du 5 avril 2009 (Nothomb, 2009). Se gaussant de la critique, Amélie Nothomb place sous la plume de son personnage Melvin la réaction suivante : « C’est drôle qu’on vous ait choisie pour représenter la France, vous qui êtes belge. (...) J’aime bien votre article. Ce que vous avez écrit sur le président Sarkozy est rigolo. » (Nothomb, 2010 : 62).

La presse est un autre point de mire de l’ironie nothombienne dans ce roman. Perméable à l’actualité, Amélie Nothomb y fait référence à plusieurs évènements qui se déroulèrent en mai 2009, notamment la pandémie de la grippe H1N1, déplorant le rôle joué par les journaux : « Le lendemain eurent lieu plusieurs évènements planétaires dont les journaux ne parlèrent pas. Ils évoquèrent avec raison une pandémie : la presse choisit bien les actions et mal les sujets. Une épidémie sévissait en effet, mais de risques grands et beaux, de succès. » (Nothomb, 2010 : 90).

Nous pouvons donc conclure que la nature et les implications d’une relation épistolaire sont l’objet de l’analyse de la romancière elle-même, tout au long d’*Une forme de vie*. Ce qui devient, dans ce roman, un élément déterminant de son corpus textuel. Amélie Nothomb y décrit aussi la genèse, les rites et les normes qui accompagnent sa correspondance avec ses lecteurs⁹⁷², un courrier dont « l’excès est aussi insupportable que la carence » (Nothomb, 2010 : 74). Notons que ce n’est pas la première fois que la romancière écrit sur ce thème. A cet égard, en 2006, le web a fait circuler une lettre supposée avoir été rédigée par Amélie Nothomb, adressée au « Cher lecteur », qui se terminait par un symptomatique « ‘ni avec toi, ni sans toi’ »⁹⁷³. Elle y faisait part de ce sentiment mitigé entre extase et horreur, amour et haine, qui accompagne la relation épistolaire avec son lectorat.

⁹⁷¹ Voir, à titre illustratif, Nothomb, 2010: 127-128.

⁹⁷² Lire, par exemple, Nothomb, 2010 : 71-77, 88-89 ou 91-93.

⁹⁷³ Cette lettre aurait été diffusée dans un magazine au début de la carrière d’Amélie Nothomb. Nos recherches ne sont pas parvenues à le confirmer. Voir, par exemple, <http://amelie-nothomb.skyrock.com/>, <http://antechrista.info/?p=139> ou <http://fr.groups.yahoo.com/group/peplum/message/34738>, sites web consultés le 26/02/2007. La reproduction intégrale du texte se trouve en appendice Q.

Une correspondance qui, comme elle le déplore dans son roman de 2010, génère des interprétations erronées : marketing, bureau de bonnes œuvres, source d’inspirations pour ses romans, recherche de partenaires sexuels, etc.⁹⁷⁴. Voulant faire taire ces rumeurs, Amélie Nothomb s’explique une fois pour toutes :

La vérité est à la fois plus limpide et plus mystérieuse, y compris pour moi-même. Je ne sais pas pourquoi je réponds à mon courrier. Je ne cherche rien ni personne. Si j’apprécie qu’on me parle de mes livres, c’est très loin d’être le seul sujet qui alimente ces missives. Quand une correspondance évolue de manière agréable – et Dieu merci, cela se produit –, il m’est donné de vivre ce bonheur impondérable qui consiste à connaître un peu quelqu’un, à recevoir des mots humains. Inutile d’être en manque pour aimer ces contacts. (Nothomb, 2010 : 119).

Enfin, nous avons aussi pris le soin de soumettre à notre grille de lecture tous les autres textes – des nouvelles en grande partie – publiés par Amélie Nothomb dans des organes de presse. Certains d’entre eux ont déjà été mentionnés tout au long de ce chapitre dédié à la romancière belge. Rappelons, tout de même, que ces nouvelles sont fidèles à l’écriture de l’auteure : titres accrocheurs, des histoires simples mais extraordinaires, des dénouements abrupts, prédominance du dialogue, absence de description, humour affuté et épurement du style, etc. Néanmoins, la plupart de ces textes sont beaucoup plus engagés : plusieurs questions sociales et existentielles y sont abordées⁹⁷⁵. Dans ces textes d’opinion, on y verra plus de la chronique que de la simple nouvelle. Cette tendance s’explique, de notre point de vue, par le support de diffusion de ces textes : en majorité, ils sont parus dans des tribunes médiatiques telles que des journaux à grand tirage (ex : *Le Monde*, *Charlie Hebdo*), des revues particulièrement destinées à un public féminin (ex : *Elle*) ou des ouvrages à la thématique et à la ligne éditoriale spécifique⁹⁷⁶. En choisissant de publier certains de ses textes dans ce genre de support, Amélie Nothomb vise un lectorat plus élargi, abonné à la société du spectacle, friand de détails sur les stars-people. N’agit-elle pas, de cette manière, en faveur de sa propre médiatisation, sans prendre la peine de recourir à d’autres stratégies précédemment définies ?

⁹⁷⁴ Cf. Nothomb, 2010 : 118.

⁹⁷⁵ Amélie Nothomb y parle même de religion, question polémique sur laquelle elle a souvent affirmé ne pas vouloir diriger son écriture.

⁹⁷⁶ Une liste de ces textes pourra être consultée dans notre bibliographie.

Sans perdre de vue notre grille de lecture initiale qui privilégie la fiction romanesque d'Amélie Nothomb, attardons-nous ici sur ses nouvelles, parmi lesquelles nous avons choisi *Les champignons de Paris*. Il s'agit d'une nouvelle en neuf épisodes, parue dans l'hebdomadaire *Charlie Hebdo*, tous les mercredis, entre le 4 juillet et le 29 août 2007. Sidoine Sedan, un Parisien de souche, survit grâce à un stratagème immoral : il escroque les amis de personnes défuntés. Un jour, un lointain neveu hollandais, Dries Sedan, vient bouleverser sa vie. Il lui offre une autre vision de l'existence, notamment grâce à un trip provoqué par l'ingestion de champignons hallucinogènes (l'importance de la nationalité du neveu est ainsi expliquée). Un « voyage » qui n'est pas sans rappeler celui du roman *Un voyage d'Hiver*, publié deux années plus tard.

L'intrigue s'avèrerait sans importance pour notre étude, ne serait-ce un détail pertinent. La façon dont Sidoine gagne sa vie nous montre le pouvoir de la presse, tout comme le rôle assigné et assuré par le quotidien *Le Figaro*, qui sédentarise le personnage :

De retour chez lui, il retira son costume noir et s'habilla en Parisien d'âge mûr lisant *Le Figaro* par le menu dans son fauteuil. Ce quotidien qui lui fournissait son gagne-pain et ses loisirs couvrait tous ses besoins. Il aimait ça, lire les articles qui lui racontaient les scandales des autres, les désastres qui ne le touchaient pas, les combines dont il ne bénéficiait pas, les spectacles qu'il n'irait pas voir, la vie dont il se protégeait si bien. (Nothomb, 2007b)

C'est aussi dans la page nécrologique de ce quotidien que le protagoniste sait où chasser ses victimes pour leur présenter de fausses factures du décédé à payer, un business que Sidoine appelle « L'escroquerie au cadavre ». L'emprise néfaste des médias sur la société contemporaine et la révolution des mœurs qui les accompagne sont ainsi illustrées dans cette nouvelle.

Un autre texte parodie aussi le pouvoir médiatique. Il s'agit de la nouvelle *Electre* qui met en scène Electre, une Genevoise tombée dans l'admiration pour une chanteuse canadienne, Saskatchewan⁹⁷⁷. A la fin d'un concert, elle rencontra cette dernière et lui « murmura une phrase qui, au sens propre du terme, sidéra l'idole » (Nothomb, 1996b). Et pour cause, on apprend plus loin que la chanteuse se suicidera. La phrase prononcée reste inconnue dans le texte, renforçant la métaphore d'Amélie Nothomb qui dénonce ainsi le

⁹⁷⁷ Le patronyme de la chanteuse n'est pas l'effet du hasard : il s'agit, en effet, du nom d'une des dix provinces qui constituent le Canada.

pouvoir des fans – engendrés par l’exposition publique – sur la vie privée de l’artiste⁹⁷⁸. Il est facile de faire le parallèle avec la relation entretenue entre le lectorat nothombien et la romancière belge. Encore une fois, la mort de l’auteur par la surexposition médiatique est un matériau travaillé dans la fiction d’Amélie Nothomb.

Par conséquent, il nous semble que nous pouvons clore notre analyse comparatiste portée sur la médiatisation d’Amélie Nothomb et les effets qui en résultent sur sa création littéraire. Tout comme nous l’avons fait avec le cas spécifique de Michel Houellebecq, nous avons cherché plusieurs indices et divers facteurs qui expliquent le phénomène en cause.

Amélie Nothomb est issue d’un champ géographique distinct de son congénère. De nationalité belge, il serait logique de penser que la romancière s’intègre au sein du champ littéraire de son pays qui, comme nous l’avons vu, dans les années 1980-2000, a droit à une plus grande reconnaissance grâce aux stratégies commerciales qui sont venues mettre en valeur les lettres belges francophones. Néanmoins, diverses études démontrent qu’il s’agit d’un «marché culturel périphérique, à faible densité institutionnelle» (Paul Aron, 1997: 111). Malgré le désir d’indépendance envers la France, la littérature belge de langue française est impuissante face à la concurrence de l’Hexagone. Paris est un véritable tremplin médiatique et pour une mise en vue de l’écrivain belge, il est important de choisir les instances de consécration les plus efficaces, d’accéder à un réseau de diffusion dont les sources sont françaises. Les frontières nationales s’estompent : il faut monter à Paris. C’est ce qu’a choisi de faire Amélie Nothomb, dès son premier manuscrit.

Une étude du parcours biographique de l’auteur d’*Hygiène de l’assassin* s’est donc imposée, ce qui nous a permis d’établir la genèse de son écriture, de repérer les éléments autobiographiques qui s’y imprègnent, mais surtout d’analyser son médiatisme. Amélie Nothomb, nous l’avons démontré, bénéficie d’une réception mitigée. D’un côté, son succès et sa popularité s’expliquent, non seulement par sa valeur littéraire, mais aussi par sa figure

⁹⁷⁸ Outre le lien avec la thématique de la publication (l’électricité), le prénom mythologique Electre, choisi par Amélie Nothomb pour ce personnage, n’est pas anodin : il souligne que ses mots révélateurs ont un

d'auteur. Son talent d'oratrice, son look, son charisme, son sens de l'humour participent au très grand rapprochement de ses lecteurs, bien plus chaleureux que les liens qui se nouent avec Michel Houellebecq. Mais, tout comme lui, Nothomb profite de plusieurs formes de consécration, dont des prix littéraires nationaux et internationaux ou des adaptations de ses œuvres. La presse l'invite à écrire des nouvelles, des articles d'opinion; la télévision se complait à ses prestations cathodiques ; la radio ne la présente plus ; le web regorge de références à sa personne. Amélie Nothomb est partout. D'où l'autre face de sa réception : le critique dénonce sa surmédiatisation et la régularité de la parution annuelle de ses romans, son style d'écriture, ses thèmes, sa posture d'écrivain surfait. Comme Houellebecq, elle suscite la polémique, bien que le scandale et l'offense soit réservés au romancier français.

Face à ces critiques, nous avons relevé le défi d'analyser la posture et les stratégies socio-littéraires de l'écrivain médiatisé qu'est Amélie Nothomb. En termes de création artistique, nous avons prouvé qu'il s'agit d'un transécrivain, imitant en cela Michel Houellebecq. Quant à sa posture médiatique et les jeux promotionnels qui accompagnent son œuvre, nous pouvons conclure que la romancière belge se soumet à la force centrifugeuse de Paris : ses relations avec les forces médiatiques de l'Hexagone sont très soudées.

Par ailleurs, nous avons vérifié qu'Amélie Nothomb est complice dans la construction de sa propre légende, par le biais des médias : elle applique la «stratégie du succès» tracée par Alain Viala (Viala, 1985 : 184-185). Grâce à l'efficacité de son attachée de presse, il existe bel et bien un plan média qui suit son parcours d'écrivain, auquel viennent s'ajouter d'autres stratégies de fidélisation du client-lecteur, telles que les séances de dédicace ou la considérable correspondance entretenue avec ses admirateurs.

La posture nothombienne face à la médiatisation est, elle-même, ambiguë, tout comme celle de Houellebecq. Amélie Nothomb a un discours qui, si elle ne condamne pas sa médiatisation, la minimise, notamment lorsqu'elle se prononce sur le culte de sa personne. Cependant, ses actes ne sont pas en conformité avec ses dires : elle joue bel et bien le jeu de la médiatisation.

Certes, d'aucuns n'y verront que des manœuvres de pur marketing littéraire, l'objectif étant de faire vendre ses livres. Nous ne partagerons pas cette opinion. Amélie

Nothomb l'a souvent déclaré : elle écrit d'abord pour elle ; être éditée est un accident. Par ailleurs, à l'égard de sa mise en scène, nous retiendrons deux explications hypothétiques formulées dans ce chapitre : si la romancière belge se déclare foncièrement contre le culte de l'image d'un écrivain, sa tactique ne serait-elle pas, justement, de montrer les abus de ce phénomène, en « mettant le paquet » ? Sa posture ne serait-elle pas aussi le désir d'être visible aux yeux d'autrui, d'être reconnue par les autres, ce qui serait un retournement du passé, une revanche envers ce qu'elle vécut dans sa jeunesse, ignorée, invisible au regard d'autrui ? A l'auteure de nous démentir.

Subséquentement, nous nous sommes questionnée sur la part de responsabilité d'Amélie Nothomb en ce qui concerne sa surmédiatisation. Les réponses trouvées ont laissé subsister l'équivoque. Comme nous l'avons annoncé, les rituels mythiques d'Amélie Nothomb, qui contribuent à en faire une légende littéraire, lui incombent totalement: c'est elle-même qui en fait l'étalage dans les médias ! Le discours extraromanesque de Nothomb foisonne à un point tel que Michel David en vient à le considérer comme « une forme d'écriture autobiographique parallèle, liée à la parole, à l'adresse » (David, 2006 : 41). Cependant, d'aucuns pourront porter la responsabilité sur les journalistes qui incitent Amélie Nothomb à se soumettre à des situations en dessous de la sphère strictement littéraire ou qui lui posent des questions saugrenues. On commente son look, on lui demande, par exemple, son avis sur les frites ! Les clichés photographiques d'Amélie Nothomb (mélange de morbidité, d'humour, de glamour des stars hollywoodiennes) illustrent parfaitement la starification de cette femme écrivain. La romancière se défend : « Je suis ce que je peux être. Je ne maîtrise pas ce que je suis et encore moins les regards que les autres posent sur moi » (*apud* Smets, 2003 : 16). Quant à l'effigie de l'écrivain sur le frontispice de ses livres, elle s'est maintes fois prononcée contre cet usage en littérature. Pourtant, plusieurs témoignages répertoriés par Daniel Garcia (Garcia, 2006) laissent le doute s'installer.

Les apparitions médiatiques d'Amélie Nothomb – nous en avons signalées plusieurs – démontrent que nous avons à faire à une médiatisation beaucoup plus forte que celle de Michel Houellebecq : contrairement à ce dernier, la « coqueluche des lettres belges » est *chouchoutée*, starifiée. Nous avons même parlé de « statufaction ». En outre, Amélie Nothomb cultive une relation avec ses lecteurs qui est bien plus proche que celle de Houellebecq, plus privée, plus biographique, beaucoup moins polémique. Mais parle-t-

on encore de littérature ? En effet, ses lecteurs sont comparés à des fans lui vouant une dévotion, une idolâtrie aveugles. Par répercussion, on délaisse la critique de texte, en faveur du culte de la posture médiatique de la romancière.

Il est vrai que la stratégie marketing (le calendrier promotionnel, l'échange épistolier...) qui accompagne Amélie Nothomb a tout pour en faire une vedette qui privilégie le contact et le rapprochement avec ses fidèles admirateurs, à l'appui des médias. Néanmoins, nous avons prouvé que le médiatisme qui accompagne la romancière belge ne cherche pas uniquement la vente de ses livres. Nous l'avons vu, à la différence de Michel Houellebecq, Amélie Nothomb ne cherche pas à s'immiscer dans des réseaux littéraires ; d'ailleurs, elle refuse la mondanité. Bien au contraire, elle met à profit sa renommée médiatique pour des actions civiques et sociales. Et ce sont les autres qui se servent de la romancière comme tremplin médiatique. Car, nous l'avons démontré, l'image médiatique d'Amélie Nothomb est rentabilisée à l'extrême, parfois à son propre insu.

Influence-t-elle la romancière dans ses options d'écriture ? L'œuvre nothombienne porte-t-elle la marque de la médiatisation à outrance de l'auteure ? Pour y répondre, nous avons tout d'abord porté une vision générale sur ses textes littéraires. Nous avons constaté qu'il existe une certaine invariabilité dans le style et la pratique romanesque d'Amélie Nothomb : celle-ci cultive le roman court ; les intrigues se développent autour d'un squelette identique (un personnage apparaît pour tout changer). Les thèmes sont récurrents : une mise en confrontation de personnages au contraste défini ; le harcèlement, la torture de l'autre ; l'amour paroxystique qui crée un champ de violence. Auxquels viennent s'ajouter, surtout dans ses récits autobiographiques, la perte dramatique de l'enfance, l'arrachement, la mort.

Les relations explosives entre les personnages nothombiens font de l'œuvre de l'écrivain belge une pléthore de joutes oratoires, où les mots ont un pouvoir violent. On assiste à de véritables luttes verbales, pleines de répliques polies, laconiques, lapidaires et brillantes. Par coïncidence symptomatique, Amélie Nothomb-auteure adopte la même posture dans les médias. Notamment lorsque les questions des journalistes sont ridicules ou dérangeantes. Ce qui nous permet de conclure que le contenu de son œuvre cadre très bien avec les postures médiatiques et le caractère de l'auteure.

Si les récits d'Amélie Nothomb sont le prolongement de sa personne – de sa figure publique, cela s'entend –, on explique, dès lors, le ton de son écriture, un mélange entre

gravité, rire et attendrissement. L'humour qui s'en dégage est semblable à l'humour belge qui cultive l'insolite, la subversion, la dérision. Nous avons aussi observé que la narration nothombienne, à la lisière du fantastique et du surnaturel, rappelle le réalisme magique et le surréalisme belge.

Quant au style nothombien, nous retiendrons qu'il est vif et concis, ce qui nous a permis de rapprocher Amélie Nothomb du minimalisme. Nous nous sommes aussi arrêtée sur la brièveté de ses récits, souvent reprochée à l'auteure. Nous avons pu présenter plusieurs explications, notamment celles de la propre romancière. Selon celle-ci, son style bref lui provient de sa formation académique, mais aussi de l'évolution, de la maturation de son écriture. D'où une épure qui en découle. Enfin, nous avons pu remarquer que l'humour, l'autodérision, l'utilisation d'aphorismes et du dialogue sont d'autres marques stylistiques nothombiennes qui ont porté à réflexion.

Tout comme nous l'avons fait avec Michel Houellebecq, nous avons ensuite cherché à déceler dans l'œuvre d'Amélie Nothomb les marques de la médiatisation de la romancière et de la société du spectacle dont elle fait partie. Nous avons pu démontrer que l'importance de l'apparence physique, de la visibilité, dans ses récits n'est pas anodine et nous avons fait le rapprochement avec ce que font aujourd'hui les médias. Par ailleurs, nous avons montré que la tendance autobiographique de l'écriture nothombienne (entendue par certains comme de l'exhibitionnisme) répond à la demande du public contemporain qui est poussé au voyeurisme par les médias. Les apports biographiques sont très importants dans l'œuvre nothombienne et la vie médiatique d'Amélie Nothomb s'introduit souvent dans sa fiction romanesque. Il existe beaucoup de passages métatextuels et métafictifs dans ses livres, comme, par exemple, les rituels d'écriture qui font la célébrité et la popularité de l'écrivain belge.

Tout comme le fait Michel Houellebecq, Amélie Nothomb sème le trouble entre auteur/narrateur/personnage. L'identification de la voix narrative est souvent ambiguë. Mais, ce qui est important à nos yeux c'est de constater que le cycle autobiographique d'Amélie Nothomb a besoin du discours médiatique de l'auteure afin d'être pleinement perçu. Tout comme certains détails de son écriture fictionnelle que seuls les commentaires de l'auteure parviendront à expliquer ou à faire noter, grâce aux médias.

En outre, les joutes oratoires qui fusionnent dans l'univers nothombien sont à rapprocher de certains programmes audiovisuels, comme le débat, l'entretien ou le talk-

show. Enfin, les références musicales et cinéphiles dans l'écriture d'Amélie Nothomb prouvent que l'auteure n'est pas exempte du monde audiovisuel et médiatique qui l'entoure.

Par ailleurs, nous avons aussi démontré que le style de l'écriture nothombienne évoque aussi le discours médiatique et que la construction narrative d'Amélie Nothomb est semblable à celle adoptée par le discours journalistique. Tout comme son confrère Houellebecq, la romancière belge apporte un rythme effréné à ses récits, une vitesse de narration qui rappelle l'obligance, l'imposition des médias. La concision de son écriture va droit au but, une caractéristique du discours journalistique. Mais ne serait-elle pas aussi redevable à la régularité de la parution annuelle de ses romans ? Qu'Amélie Nothomb l'ait voulu ou non, la sortie métronomique de ses livres l'a fidélisée à un lectorat avec lequel elle a signé ce contrat virtuel, cet horizon d'attente particulier.

Les effets de la médiatisation d'Amélie Nothomb se font aussi sentir dans les formulations paratextuelles et dans les supports formels de publication. Nous l'avons prouvé en analysant, par exemple, les quatrièmes de couverture de ses romans ou d'autres messages scriptovisuels, tels que les photographies de l'effigie de l'auteure belge qui s'affichent sur la couverture de ses romans. Un matériau promotionnel de chaque livre, où la pose de l'auteure sur le frontispice s'accorde avec l'intrigue. A tel point que le paratexte s'étend parfois, comme nous l'avons vu, à l'image médiatique de l'auteure. Souvent, Amélie Nothomb est le prolongement de ses textes ; le contraire aussi.

Enfin, nous avons démontré que le périphrase nothombien imite certaines formules médiatiques. Rappelons-le : les titres nothombiens, par exemple, courts et expéditifs, agissent comme les gros titres des journaux à sensations. Telle une enseigne racoleuse, ils amorcent le lecteur, aidés d'une illustration qui capte son attention. A cet égard, nous avons observé une évolution notoire du périphrase : l'image s'impose au texte ; tout est organisé de manière à accrocher la vue du public et à attiser la curiosité de sa lecture. Par conséquent, la médiatisation d'Amélie Nothomb a progressivement eut des effets sur la présentation formelle et paratextuelle de ses livres.

Puis, dans un second moment, parmi les textes littéraires d'Amélie Nothomb, nous avons présenté plusieurs cas particuliers qui affichent clairement une transposition du médiatisme de l'auteure et de sa posture face à la société médiatisée. Les extraits que nous avons retenus prouvent aussi que la romancière belge a conscience de la mise à nu de sa

personne sous les feux des projecteurs et du degré d'intimité avec le lecteur-voyeur qui en découle. A tel point que la mort de l'auteur est une problématique sous-jacente dans son écriture, comme nous avons pu le démontrer.

Par conséquent, nous pouvons conclure qu'il existe une évolution dans l'écriture nothombienne, en communion avec son médiatisme croissant. C'est une des raisons qui explique que l'on y retrouve de plus en plus de marques autofictives ou autobiographiques, de passages métafictifs (comme ses rituels d'écriture, sa vie d'écrivain surmédiatisé), de mise en abîme, d'autodérision, de pieds de nez à ses détracteurs. Par ailleurs, nous laisserons cette question en suspens : si, au dire d'Amélie Nothomb, elle ne publie qu'un des multiples manuscrits qu'elle écrit annuellement, son choix de celui qu'elle présente à son éditeur est-il aussi lié à l'horizon d'attente de son lectorat, friand de détails sur cette star médiatique de la littérature ?

En termes comparatifs, Amélie Nothomb bénéficie d'une médiatisation différente de son confrère Michel Houellebecq : elle est beaucoup plus starisée et sa posture médiatique est beaucoup plus sympathique. Alors que Michel Houellebecq apparaît dans les médias pour les critiquer, Amélie Nothomb s'en sert intelligemment (et réciproquement). La création littéraire de ces deux romanciers en subit les effets. Cherchons alors un autre cas comparatif, issu d'un champ littéraire d'expression française effectivement distinct, de part sa plus forte indépendance de l'Hexagone. Tournons-nous vers Jacques Chessex, un écrivain suisse romand qui semblerait absent des plateaux médiatiques, malgré son succès littéraire.

3. Jacques Chessex

3.1. Signes de médiatisation dans le champ littéraire suisse romand contemporain : (les années 1970/1990)

Afin de mieux percevoir le fonctionnement du champ littéraire suisse romand contemporain, et du rôle joué par des instances médiatiques, nous nous sommes instruites auprès de plusieurs études publiées et de diverses recherches en cours. François Valloton, par exemple, professeur de l'Université de Lausanne, dirige ses activités et ses travaux de recherche autour de l'histoire de la littérature, de l'édition et des médias en Suisse romande. Sa bibliographie⁹⁷⁹ a enrichi notre investigation.

Les médias étant les instances qui nous importent le plus, nous reproduisons ici le recensement de la presse suisse, présenté par Alfred Fierro dans son enquête sur l'édition en français hors de France⁹⁸⁰ : « Sur les 11 grands quotidiens suisses, 7 sont de langue allemande et 4 sont de langue française, ces derniers ayant des tirages bien supérieurs à ceux qui correspondraient à leur clientèle locale de Lausanne ou de Genève. » (Fierro, 1986: 96). En 2009, la Société REMP, Recherche et Etude des Médias Publicitaires, affichait, sur son site internet, l'information suivante :

La Suisse est un pays de presse. La banque de données média de l'ASSP (Association des Sociétés Suisses de Publicité) compte à elle seule 436 titres, dans la catégorie presse quotidienne, hebdomadaire régionale et dominicale. 347 titres, respectivement 79.6%, sont publiés en allemand, 74 (17%) le sont en français et 13 (3%) sont écrits en italien. 2 titres (0,5%) sont publiés en romanche. Cette offre unique, en comparaison internationale, est complétée par plus de 2'333 produits de presse grand public, financière, économique, thématique et spécialisée.⁹⁸¹

Quant à l'édition suisse, contrairement à d'autres périphériques comme celle de la Belgique, elle foisonne de publications et de diffusion nationale. Effectuant un survol historique, Alfred Fierro commente :

⁹⁷⁹ Cf. <http://www.chcsc.uvsq.fr/ficheschercheurs/Vallotton/Vallotton.html>, site web consulté le 12/05/2008.

⁹⁸⁰ Lire Fierro, 1986.

⁹⁸¹ http://www.remp.ch/f/media/presse_ecrire.php, page Web visitée le 06/10/2010.

Bâle, Genève et Zurich sont les berceaux de l'édition suisse qui s'est particulièrement développée avec la Réforme. Au XVIII^e siècle, c'est à Genève que Voltaire et Rousseau se font publier. Les deux guerres mondiales ayant épargné la Suisse, ses éditeurs en ont profité pour accroître leur part sur les marchés du livre aussi bien de langue allemande que française. (Fierro, 1986: 96).

Du fait que la communauté francophone est minoritaire, les livres suisses de langue française ont un pourcentage inférieur à la moyenne de la production nationale. Remarquons, tout de même, qu'en 1950, il existait déjà soixante-dix-huit éditeurs en Suisse romande, malgré l'étroitesse du marché national du livre dans ce petit pays de 5 millions d'habitants⁹⁸²...

La projection et la réception de la littérature suisse romande, voire sa médiatisation, ne sont pas sans problèmes, comme le démontrent les paroles de Jean-Pierre Monnier :

L'audience de notre littérature en Suisse romande a toujours été bonne et, malgré les feuilletons télévisés, elle l'est encore. Mais l'intérêt des lecteurs est toujours allé de préférence aux écrivains français de France. D'ailleurs, nos universités (il y en a quatre de langue française) ignorent presque tout des littératures francophones hors de France, et, malgré quelques candidats au doctorat qui s'intéressent à nos auteurs, la littérature de Suisse romande elle-même y est à peine enseignée. (Monnier, 1997: 159).

Pourtant, l'Université de Lausanne prouve le contraire avec son Centre de recherche sur les lettres romandes (CRLR), fondé en 1965 par Gilbert Guisan, pour répondre à son souci d'intégrer à l'enseignement de littérature française des auteurs romands et à son « désir de développer le travail sur archives et la mise en valeur des fonds d'écrivains »⁹⁸³. Mais c'est surtout à partir des années 1980 que cette institution prend tout son poids, contribuant à une plus ample diffusion de la littérature suisse romande, grâce, notamment, au travail de Doris Jakubec qui succéda à Gilbert Guisan, en 1981 :

Sous sa direction, le CRLR a accru son rayonnement international, par l'établissement de nombreux contacts avec des institutions analogues et avec des centres d'enseignement des littératures

⁹⁸² Selon les données d'Alfred Fierro (Fierro, 1986 : 96).

⁹⁸³ Selon le site officiel : <http://www.unil.ch/crlr/page60447.html>. consulté le 12/09/2008.

francophones. En développant la mission de conservation et d'exploitation d'archives, elle a contribué à faire de la vocation patrimoniale une de ses priorités de l'institut.⁹⁸⁴

Depuis 2003, poursuivant ses objectifs patrimoniaux, éditoriaux et académiques, le CRCL est dirigé par Daniel Maggetti. Les activités valorisantes autour de la littérature romande et le travail sur les archives du Centre sont diverses: cours ou séminaires intégrés dans des cursus de formation académique, thèses universitaires, collaborations avec d'autres centres d'études francophones, expositions, colloques, etc. . D'où la très juste conclusion de Daniel Maggetti :

La production romande contemporaine gagnerait à être envisagée en termes d'institution, d'autant plus que les questions d'édition et de diffusion et les disparités entre les centres et les périphéries sont en passe de devenir les seuls critères effectifs dans le processus de consécration des œuvres. (Maggetti, 1995: 503).

Certes, la Suisse romande se voit confrontée à la concurrence des éditeurs français, mais, comme l'indique l'étude de Alfred Fierro,

dans le cas de l'édition française, si la guerre a favorisé l'essor et même la création de maisons d'édition en Suisse romande, la paix rétablie, les éditeurs suisses ont su maintenir leurs positions malgré les variations considérables du taux de change officiel du franc français et la valeur élevée du franc suisse, sérieux obstacles à l'exportation. Ils ont surmonté ces problèmes en confiant d'une part aux sociétés françaises les plus efficaces la vente d'une partie de leur production, en se regroupant d'autre part pour la prospection et la vente en commun sur le marché français. (Fierro, 1986: 100).

D'après Bertil Galland, «il existe une littérature romande autonome parce qu'elle a su, au XXème siècle, se constituer en dehors de Paris et qu'on lui reconnaît 'certaines conditions historiques, certaines habitudes d'édition, une ouverture au monde qui ne sont pas celles de la France' » (Galland, 1986: 149).

Tout de même, le champ littéraire romand de la seconde moitié du XXème siècle est marqué par l'existence d'une presse et de maisons d'édition francophones qui souffrent la concurrence de la France, comme les éditions Bertil Galland (1972-1982), dont les

⁹⁸⁴ Selon le site officiel <http://www.unil.ch/crlr/page60447.html>, consulté le 12/09/2008.

relations avec la presse furent soignées et où Jacques Chessex a collaboré⁹⁸⁵. Bertil Galland marqua fortement la sphère éditoriale romande, appuyé de sa relation/collaboration avec ce dernier. Galland, qui a publié les *Cahiers de la Renaissance vaudoise* ou la revue annuelle *Écriture*, concurrencé par les éditions « l’Age d’Homme », soignait, en effet, ses relations avec les journaux, conscient du pouvoir des médias sur le champ littéraire et de celui de la médiatisation des écrivains⁹⁸⁶.

Ce qui fait aussi la renommée de l’édition suisse est son prestige qui repose sur la haute qualité des maisons d’impression, le «sens commercial aigu [et] une recherche de fabrication et de spécialisation qui a donné au livre suisse une réputation exceptionnelle » (Fierro, 1986: 100). En effet, «le souci de l’élégance, associant un papier de qualité et une typographie parfaite, explique que des auteurs français comme Cocteau, Gide, Giraudoux, Montherlant aient choisi des maisons de Suisse romande pour éditer une partie parfois importante de leurs œuvres. » (*ibidem*).

Selon Simon Roth et François Vallotton, l’édition suisse a connu une « intensification des relations tant culturelles qu’intellectuelles entre centre parisien et périphérie romande. » (Roth et Vallotton, 1998 : 25). Dans les années 1960, la sphère éditoriale suisse romande est marquée par la naissance de plusieurs maisons telles que L’Aire (mai 1978), L’Age d’Homme (laquelle a créé sa collection « *Poche suisse* »⁹⁸⁷, dirigée par Pierre-Olivier Walzer, à partir de 1967), les Cahiers de la Renaissance vaudoise, les éditions Bertil Galland et celles de son « successeur » Bernard Campiche (1986), les Editions Empreintes (1984) dédiées à la poésie, Labor et Fides, etc. En 1975, l’édition Zoé est lancée sur le marché, diffusant une littérature plutôt engagée, communautaire et féministe, d’avant-garde⁹⁸⁸. L’année suivante, les Editions d’en Bas secouent les consciences et pointent le doigt sur les injustices sociales. De leur côté, les éditions Empreintes, qui diffusent la poésie suisse contemporaine d’expression française,

⁹⁸⁵ Galland publia aussi la revue annuelle *Écriture* avec Jacques Chessex, qui avait déjà été rédacteur principal de la revue *Pays du Lac*.

⁹⁸⁶ Un soin qui rappelle les efforts de C.-F. Ramuz dans la diffusion de la revue de littérature et d’art dont il fut le co-auteur, *Cahiers vaudois* (1914-1920), envers laquelle il s’engagea tout entier: il donna à la revue l’ensemble de ses textes de cette période, il participa à une série de conférences initiée par les *Cahiers*, il chercha plusieurs sources de financement et des réseaux de diffusion, etc..

⁹⁸⁷ Cette maison d’édition n’est pas la seule à sortir une collection de *poche*. Ainsi, L’Aire avec « Babel », puis « L’Aire bleue », ou la maison Plaisir de Lire et ses volumes en format de *poche*. (Lire, à ce propos, Maggetti et Meizoz, 1998 : 85-87).

⁹⁸⁸ Aujourd’hui, la maison d’édition Zoé a acquis une grande renommée et elle joue un rôle très important pour la diffusion d’auteurs suisses.

deviennent les plus médiatiques des années 1986-1996⁹⁸⁹. On leur doit la collection « *Poche poésie* » (1995). En 1987, les éditions de Luce Wilquin reprennent des auteurs confirmés, comme Jacques Chessex, et publient les manuscrits à vocation romande, divulgués par le prix George Nicole. Enfin, les dernières années du XX^{ème} siècle ont vu naître les éditions Métropolis (1988), Canevas (1989), L'Hebe (1993) ou l'anarchiste Antipode (1994).

En ce qui concerne l'histoire plus récente, il existe un repérage de la littérature de Suisse romande de 1968 à 1998, sous la direction de Roger Francillon (Francillon, 1998)⁹⁹⁰. Au long de ces trente années, le champ littéraire romand a connu trois phases distinctes: de 1968 à 1978, une refondation et affirmation de la *littérature romande*⁹⁹¹; de 1978 à 1986, une apparition de plusieurs pôles éditoriaux pour aboutir à une spécialisation éditoriale en voie de saturation, mais aussi à une internationalisation de la littérature suisse romande, de 1986 à 1996.

Tout comme *La littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure* de Bertil Galland (Galland, 1986), l'anthologie *Littérature francophone de Belgique et de Suisse* de Paul Gorceix (Gorceix, 2000)⁹⁹² nous permet aussi d'avoir une légère perception historique des Lettres suisses romandes. Rappelons, tout d'abord, qu'à la date de la parution de l'ouvrage de Gorceix, la Suisse était alors composée de 19% de francophones, 70% de germanophones, 10% d'italianophones et de 1 % d'habitants parlant le romanche (une proportion qui est restée la même, aujourd'hui⁹⁹³). Il existait – et existe encore –

⁹⁸⁹ En 2005, suite au retrait de François Rossel, un des fondateurs de la maison, Alain RoCHAT et Olivier Beetschen ont fondé l'Association Editions Empreintes.

⁹⁹⁰ Ce repérage ne se résume pas uniquement à cette période : le premier des quatre volumes de cette collection, intitulée *Histoire de la littérature de la Suisse romande*, remonte au Moyen-âge. Rappelons que pour les auteurs de cet ouvrage, la reconnaissance d'écrivains est le résultat de trois facteurs: les prix littéraires, les anthologies et la mention dans des revues étrangères (Francillon, 1998b: 25). Une étude statistique effectuée par Déborah Keller est contemplée (cf. Francillon, 1998b : 22-25). Roger Francillon conseille aussi la lecture d'une enquête effectuée par Yves Bridel et Adrien Pasquali (1993), synthétisée dans « Portait de l'écrivain suisse français par lui-même. Essai sociologique » in *Théâtre d'écritures* (1993), Berne, Peter Lang, pp.425-443.

⁹⁹¹ Anne-Lise Delacrétaz, Françoise Fornerod et Roger Francillon voient dans les années 1960 l'époque d'une « véritable prise de conscience d'une identité suisse romande » (Delacrétaz, Fornerod et Francillon, 1998 : 43), où vont se multiplier les « manifestations d'un désir de concentrer les efforts des acteurs culturels pour donner corps à cette 'âme romande'. » (*Idem* : 51).

⁹⁹² Les deux ouvrages devront être considérés comme une introduction personnelle des auteurs aux lettres suisses romandes.

⁹⁹³ Selon le recensement fédéral de la population 2000, «Le paysage linguistique en Suisse », la répartition des langues est restée stable : 63,7 % parlent l'allemand, 20,4% le français, 6,5% l'italien, 0,5% le romanche, 9% des langues non nationales

quatre cantons totalement francophones : Genève, le canton du Jura, de Neuchâtel et celui de Vaud ; à ceux-ci s'ajoutent deux cantons semi-francophones: le Valais et le Jura.

Paul Gorceix soulève aussi le fait que la composante religieuse⁹⁹⁴ est un facteur déterminant dans plusieurs domaines, touchant la sphère littéraire, particulièrement au niveau du choix de certains thèmes et de la posture de l'écrivain. C'est le cas du protestantisme et de la Réforme calviniste, avec des examens de conscience, des analyses, des critiques de soi, bref, l'introspection. Selon Gorceix, les traits communs de la littérature suisse romande sont l'authenticité,

le repli sur soi, le regard tourné vers les profondeurs de l'âme (H.F. Amiel), le retour aux traditions authentiques de la région d'où on tire la matière et la tonalité de son écriture (C.-F. Ramuz, Chappaz, Chessex, Haldas) ou, à l'opposé, la fuite hors du pays, l'exil en France (Borgeaud, Jaccottet) ou bien encore le voyage lointain (N. Bouvier). (Gorceix, 2000: 138).

Au XVIIIème siècle, naquit le concept de l'identité suisse, du mythe suisse, de l'*helvétisme* dans la littérature, dont l'initiateur fut Béat-Louis de Muralt⁹⁹⁵, suivi de Philippe-Sirice Bridel. L'année 1914 voit apparaître le premier numéro de la revue *Les cahiers vaudois* avec Ramuz, où il s'agit d'exprimer son pays avec une langue spécifique. Dans l'Entre-deux-guerres, deux écrivains suisses vont se détacher : Blaise Cendrars et Guy de Pourtalès, ce dernier étant couronné par le Prix du roman de l'Académie française en 1937. Puis, dans la seconde moitié du XXème siècle, la littérature suisse romande souffle d'un vent nouveau, comme l'explique Paul Gorceix :

(<http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/themen/01/22/publ.html?publicationID=1738>, page web visitée le 12/03/2009).

⁹⁹⁴ Selon le recensement fédéral de la population 2000, « Le paysage religieux en Suisse », la religion la plus répandue du pays est le catholicisme, avec presque 42 % de la population. La deuxième religion serait l'Église évangélique réformée, avec 33 %. Généralement, les cantons se réclament de l'une des deux confessions. L'islam est la troisième religion avec 4,26 % de la population et 0,25 % de la population appartiennent aux communautés juives. La proportion des habitants se déclarant sans religion serait de 11 % (<http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/themen/01/22/publ.html?publicationID=1615>, page web visitée le 12/03/2009).

⁹⁹⁵ A propos de ce mythe helvétique lancé par Muralt, Roger Francillon précise : « [Muralt] oppose des valeurs intérieures: la simplicité, la droiture, la pureté semblable à la blancheur des neiges éternelles, le refus des plaisirs faciles et le repli sur soi. En recommandant aux jeunes Suisses de ne pas imiter les mœurs françaises, en préconisant l'attitude du hérisson, Muralt est le premier qui dans la littérature française ait forgé un mythe helvétique dont les effets se font encore sentir de nos jours. » (Francillon, 1997: 48).

C'est seulement dans les années 1960 que se manifeste un renouveau dans la création littéraire. Des jeunes écrivains prennent conscience de la spécificité romande dans les différents domaines de la culture et en particulier de la littérature. Les maisons d'éditions - Payot, Bertil Galland - soutiennent cet éveil. (Gorceix, 2000: 117).

De cette époque, retenons, par exemple, Alice Rivaz (féministe et socialiste), Corinna Bille, les Valaisans Maurice Chappaz et Georges Borgeaud – « le cas assez typique de l'écrivain francophone, pour qui la consécration est venue de Paris » (Gorceix, 2000: 125) –, les Vaudois Jacques Chessex et Jacques Mercanton, les Jurassiens Jean-Pierre Monnier, Alexandre Voisard – auteur de l'hymne du Jura – ou Anne-Lise Grobéty, et, pour finir, les Genevois Albert Cohen, Georges Haldas ou Nicolas Bouvier.

C'est à cette époque que Jacques Chessex écrit *Les Saintes Écritures* (Chessex, 1972), une présentation d'une vingtaine d'auteurs romands contemporains, sous une « optique cantonale et enracinée » (Maggetti et Meizoz, 1998b : 34). Présentation déjà anticipée dans son *Carabas* de 1971, où il y écrit une « belle hagiographie vaudoise et romande » (Chessex, 1971 : 204-205). Faisant écho au *Portrait des Valaisans en Légende et en Vérité* de Maurice Chappaz publié en 1965, Jacques Chessex avait aussi édité son *Portrait des Vaudois* en 1969, à la demande de Bertil Galland, éditeur de l'ouvrage de Chappaz et ami intime de l'écrivain vaudois.

Ce sont les années 1978-1986 qui retiendront le plus de notre attention, puisque c'est à cette époque qu'émerge la « starisation », la « popularisation » (Francillon, 1998: 73) de la littérature romande par le biais de monographies, de biographies, d'essais, de volumes « ciblés », de recueils de chroniques comme *L'Arrache-Plume*, de dossiers spéciaux dans les revues, d'entretiens avec les auteurs – dont le plus célèbre est « Ecrivains d'aujourd'hui » –, d'études académiques – tels qu'en 1982, *Six essais sur la littérature romande*, extraits de mémoires de licence –, de sollicitations des auteurs et de critiques dans les journaux ou de la naissance d'associations d'écrivains. Date de ces années la série « Plans fixes » (1977-1997), i.e., des documentaires biographiques de personnalités romandes, dont beaucoup d'écrivains (trente et un, parmi lesquels celui de Jacques Chessex, en 1988). En effet, « en vingt ans d'activité, trente et un portraits d'auteurs littéraires ont été tournés et diffusés par un circuit comptant aussi bien des salles de cinéma que des écoles et des institutions spécialisées. » (Maggetti et Meizoz, 1998 : 72).

« LittéraTour de Suisse » est une autre collection du même type dont nous parlerons plus loin.

La cause de cette plus grande visibilité sociale de l'écrivain suisse romand reposerait, entre autres, sur la sensibilisation d'un plus grand nombre d'étudiants et de chercheurs, grâce, notamment, au travail de fond du Centre de recherche sur les lettres romandes de l'Université de Lausanne⁹⁹⁶, présenté antérieurement. Comme nous l'avons déjà mentionné, le rôle de ce Centre est très important pour la divulgation de la littérature romande, par le biais de plusieurs actions très diverses : traitement des archives de certains auteurs romands; publications; séminaires; post-graduations; thèses; conférences; mobilité des chercheurs, invités à enseigner dans des universités étrangères (France, Canada, Inde, Portugal⁹⁹⁷); organisation, en 2004, d'un séminaire pour chercheurs étrangers (« Pour enseigner la littérature romande dans le monde »), etc.

Nous retiendrons aussi que, dès 1987, le Salon International du Livre et de la Presse de Genève – véritable tribune médiatique pour les écrivains, grâce à l'éditeur Pierre-Marcel Favre – contribue à donner plus de visibilité aux écrivains suisses romands⁹⁹⁸. Quatre ans auparavant, ce sont les « Rencontres poétiques internationales en Suisse romande »⁹⁹⁹ qui diffusent la poésie.

A cela s'ajoute le rôle déterminant des revues littéraires en Suisse romande, tel que l'a démontré Françoise Fornerod (Fornerod, 1997)¹⁰⁰⁰. Déjà, au milieu du XX^e siècle, la revue *Pays du Lac* (1953-1955), par exemple, créée après l'extinction de la revue *Rencontre* (1950-1953), fut une « revue de création, de stimulation, lieu central en Suisse

⁹⁹⁶ Ce centre de recherche est devenu un espace de médiatisation de la littérature suisse romande, de part « la récolte, l'entretien et la publication d'archives littéraires », mais encore « en favorisant la relève universitaire dans ce domaine et en encourageant les étudiants à consacrer leur mémoire de licence ou leur thèse de doctorat à des sujets romands. » (Delacrétaz, Fornerod et Francillon, 1998 :55).

⁹⁹⁷ L'Université d'Aveiro et son Centre de Langues et Cultures ont déjà accueilli Mr. Maggetti, par exemple, pour une *Introduction aux lettres romandes* (discipline d'option de cinquième année de licence en 1998) et pour le Magister en Etudes françaises.

⁹⁹⁸ Rappelons ici que Genève accueille aussi les *Rencontres Internationales de Genève* depuis 1946, lesquelles contribuent aussi à une plus forte médiatisation du champ culturel suisse.

⁹⁹⁹ Cf. Maggetti et Meizoz, 1998 : 105.

¹⁰⁰⁰ Notons, tout de même ici, l'observation d'Anne Pitteloud : « Oui, la place réservée aux livres a globalement diminué dans les médias romands. Rose-Marie Pagnard [écrivain et critique] se souvient de l'époque où l'hebdomadaire *Coopération* consacrait des pages entières à la littérature: alors engagée en rédaction, elle était libre d'écrire une demi-page sur un auteur romand encore inconnu. Plusieurs revues littéraires ont aujourd'hui disparu ([*vwa*], *Ecriture*, *Les Acariens*). Mais la radio et plusieurs quotidiens continuent de s'intéresser à des auteurs de qualité et montrent un intérêt particulier pour la littérature suisse et romande. Les livres y sont présentés par le biais de la critique mais aussi d'autres genres journalistiques. » (Pitteloud, 2008).

romande pour affirmer l'existence d'une littérature (...) à partir des années 60 » (Fornerod, 1997: 146). Rappelons que Jacques Chessex en fut le rédacteur principal et que son côté exclusivement littéraire¹⁰⁰¹ fut contesté par Georges Haldas, apologiste d'une littérature engagée. Jacques Chessex laissa aussi sa contribution dans un autre magazine culturel de poids : *Pour l'Art* (1948-1963) qui agit comme une instance de médiatisation¹⁰⁰², puisque, selon la présentation donnée par Anne-Lise Delacrétaz, Françoise Fornerod et Roger Francillon, il s'agit d'un « organe de liaison entre les membres du mouvement 'Pour l'Art' qui organise conférences, concerts et expositions, (...) animé par la volonté d'une approche interdisciplinaire des arts, attentif aux mouvements de la culture contemporaine » (Delacrétaz, Fornerod et Francillon, 1998 : 47). La *Revue de Belles-Lettres* (1966-), « doyenne des revues » (Delacrétaz, Fornerod et Francillon, 1998 : 53) laisse, quant à elle, l'avantage à la poésie, la diversité étant son mot d'ordre¹⁰⁰³.

Une autre revue a marqué le champ littéraire suisse romand : *Ecriture*, fondée en 1964 par Bertil Galland et Jacques Chessex¹⁰⁰⁴. Depuis 1968, elle fut dirigée par Françoise Fornerod, Sylviane Roche¹⁰⁰⁵ et Daniel Maggetti. Elle a cessé de paraître en 2005. Quant à l'objectif de cette revue, il s'agissait, partant du pays de Vaud, de promouvoir la vie littéraire de la Suisse romande ou, selon les mots de son premier rédacteur Bertil Galland, d'y joindre «les forces littéraires des régions voisines, pour que s'articule dans la diversité coruscante des tempéraments cantonaux, la polyphonie de la poésie suisse française »¹⁰⁰⁶. Et ce, en privilégiant la liberté de création, en tournant le dos à la littérature engagée : « De fait, sans commentaires, cette publication réagissait à la mode, tonitruante à l'époque en Europe, de la littérature engagée et politisée. Elle s'est mise de manière large, avec détermination, au service de la création littéraire en Suisse romande. » (Galland, 1997 : 24).

La vérité est que cette revue est aussi devenue un véhicule de promotion pour plusieurs jeunes auteurs qui se font ainsi connaître auprès du grand public. *Ecriture* (une espèce d' « anthologie à la NRF ») sert aussi à éterniser un écrivain; par voie de conséquence, la revue est montée au rang des instances de légitimation et de consécration

¹⁰⁰¹ A ce propos, lire Graf, 1998: 75.

¹⁰⁰² Fonction partagée par le *Bulletin de la Guilde du Livre* (1936-1976), au penchant plus littéraire.

¹⁰⁰³ Voir, par exemple, *Revue de Belles-Lettres*, décembre 1960, n°6.

¹⁰⁰⁴ Tout comme le fut *Rencontre* (1950-1953), en dépit de sa brièveté.

¹⁰⁰⁵ Sylviane Roche a d'ailleurs élaboré tout un article sur la revue *Ecriture* (cf. Gorceix, 1997: 149-152).

¹⁰⁰⁶ Bertil Galland, *Ecriture*, Lausanne, n° 18, 1982.

qui construisent une histoire littéraire romande, sans qu'il soit nécessaire de « monter à Paris ». Notons, tout de même, qu'elle s'est aussi consacrée à des auteurs francophones du Québec, de la Belgique, du Maghreb. Enfin, depuis 1968, la revue a fait partie de l'organisation du prix triennal *George Nicole*, créé par Bertil Galland et Jacques Chessex, attribué aux Suisses romands n'ayant jamais publié auparavant.

Les revues littéraires des décennies suivantes sont aussi à répertorier, telles que les *Cahiers* de l'Alliance culturelle romande (plus tournés vers la culture romande, comme les *Etudes de Lettres*) ou le *Bulletin de la Guilde du Livre* (plus publicitaire, diffusant des best-sellers). Parmi les revues éphémères, citons *Ravizor* qui critiquait l'emprise du commerce sur le livre. Dans les années 1980, outre la multiplication de revues critiques, des dossiers thématiques sur l'actualité sociale et politique en Suisse romande apparaissent dans le magazine *Repères* (1981-1985), des monographies sont publiées par la collection « cristal », la revue *Intervalles* diffuse le Jura bernois dès 1981 et l'année 1982 marque la naissance de [*vwa*]. En 1987, *PAP* fait ses premiers pas avec la poésie. La fin du siècle assiste à moins de nouveautés mais à plus de changements, car les revues se spécialisent ou changent de direction : *Ecriture* en 1986 (avec, entre autres, Daniel Maggetti) ou *La Revue des Belles-Lettres* en 1989, où la prose apparaît plus fréquemment et où des écrivains débutants sont très rares.

A la même époque, la littérature romande est aussi médiatisée par la presse suisse, notamment par le biais de suppléments littéraires comme l'édition de fin de semaine de *Le Journal de Genève*¹⁰⁰⁷ (le *Samedi littéraire*, inauguré en janvier 1968, sous la direction d'Isabelle Martin, est, selon le bilan de Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz (Maggetti et Meizoz, 1998) le supplément qui s'est le plus consacré à la littérature de Suisse romande) ou la « Gazette Littéraire » du quotidien *Gazette de Lausanne*¹⁰⁰⁸.

Autre instance de médiatisation littéraire en Suisse romande : la radio¹⁰⁰⁹. Jusqu'aux années 1960, une plage, chaque jour, était consacrée à la littérature. Dans la

¹⁰⁰⁷ En 1991, le *Journal de Genève* fusionna avec la *Gazette de Lausanne*, dont il ajouta le nom à son titre, en plus petits caractères. En 1998, il s'agrège au *Nouveau Quotidien* pour donner naissance au quotidien national de langue française, *Le Temps*.

¹⁰⁰⁸ Jacques Chessex écrivit plusieurs chroniques pour ce supplément de Frank Jotterand qui disparaît en 1976 de par la fusion du journal avec le *Journal de Genève*. La première chronique chessexienne, parue en 1956, fut consacrée à Gustave Roud.

¹⁰⁰⁹ Rappelons qu'aujourd'hui, la Suisse a une chaîne radiophonique publique, la Radio Suisse Romande, qui se divise en: La Première (ou RSR1), Espace2 (ou RSR2), Couleur3, Option Musique et World Radio Switzerland.

seconde moitié du XX^{ème} siècle, plusieurs émissions plus particulièrement vouées à la littérature ou à la culture apparaissent sur les ondes. Ainsi, la « Découverte de la littérature française », puis « A la découverte de la littérature et de l'Histoire » de Henri Guillemin ; « Le monde chez vous » de Bernard Falciola ; « La vie littéraire » par Louis-Albert Zbinden et Jean-François Nicod, « La quinzaine littéraire » de Pierre-Olivier Walzer, relayée par « La semaine littéraire » sur la RSR2, sous la responsabilité de Gérard Valbert. Celui-ci a aussi animé « La librairie des ondes » sur la RSR1, programme diffuseur de la littérature romande, tout comme l'a fait l'émission radiophonique « En questions » de Jacques Bofford qui incluait une interview à un écrivain.

Selon le bilan établi par Anne-Lise Delacrétaiz, Françoise Fornerod et Roger Francillon, la figure marquante des ondes hertziennes fut, dans les années 1960, Yvette Z'Graggen, elle-même femme écrivain, avec ses émissions telles que « L'écrivain et la vie du pays » où la présence des auteurs est privilégiée. Elle a aussi réalisé « Au banc d'essai » (créée en 1959) qui invitait des écrivains à choisir des pages destinées à être lues ou, de façon plus « finie », à écrire une pièce radiophonique. Les auditeurs ont ainsi pu écouter des textes radiophoniques de Yvette Z'Graggen, Corinna Bille, Anne Cuneo ou Alice Rivaz. Il existerait, d'ailleurs, trois voies de diffusion radio de la littérature en Suisse romande : le discours de type professoral, l'entretien avec un auteur et la table ronde critique (Maggetti et Meizoz, 1998: 50).

Entre les années 1978-1987, ce fut le tour d'Eliane Vernay de joindre littérature et médias, en dynamisant l'Espace 2 de la Radio Suisse Romande par la production et l'animation de plusieurs émissions littéraires et musicales, comme ses interviews dans « Silhouette ». Dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle, d'autres émissions radiophoniques sont à apponter, selon Maggetti et Meizoz (Maggetti et Meizoz, 1998) : le « Petit-déjeuner » de Patrick Ferla, « Première Lecture » (1991-1994), « Carré d'Arts » (depuis 1993) ou « Plume en Liberté » (depuis 1991), celle-ci étant enregistrée en public. Par ailleurs, la Radio Suisse Romande retransmet aussi diverses manifestations littéraires, telles que le Salon du livre de Genève, les Journées littéraires de Soleure ou « La fureur de lire » à Genève.

La littérature suisse romande et ses écrivains vont occupant un autre espace médiatique: la télévision. Comme nous le rappellent Maggetti et Meizoz, la Télévision Suisse Romande a ses débuts en 1954/5. Alors, la littérature est représentée à travers la

retransmission de représentations théâtrales de pièces romandes. Plus tard, dès le début des années 1960, des pièces sont spécialement écrites pour la télévision.

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la Suisse romande avait plusieurs émissions littéraires télévisées : « Lecture à vue » (1950), où les écrivains parlaient de leur livre, « A livre ouvert » de Maurice Huelin, « Préfaces », puis « La Tribune des Livres » dans les années 1960, « En toutes lettres » (1966) de Claude Mossé qui parlait d'auteurs romands ou « Livre à vous ». A partir de 1970, et ce, pendant une dizaine d'années, Catherine Charbon a animé l'émission « La voix au chapitre ». En 1976, la télévision (dont la « vedette des émissions » est, selon Maggetti et Meizoz, « A la découverte de la littérature française » de Henri Guillemin¹⁰¹⁰, décalquée des programmes diffusés par les ondes hertziennes) devance la radio, comme le prouve la fin du programme radiophonique « La grande pièce du mardi ».

Dans les années 1980, d'autres émissions littéraires passent à la télévision, dont « Noir sur blanc » (dirigé, encore une fois, par Maurice Huelin), « Les visiteurs du soir », dont les invités sont des écrivains romands, « Miroirs » ou « Dis-moi ce que tu lis » (1984-1986) de Valérie Bierens de Haan, ce programme étant le reflet du nouveau cheminement pris par les émissions littéraires qui laissent de plus en plus la place à des problèmes sociaux qu'aux livres proprement dits¹⁰¹¹. Les émissions littéraires télévisuelles romandes, comme les plus récentes « Livre à vous » d'Ersan Assever et Yves Lassueur, « Hôtel » de Pierre-Pascal Rossi ou « Fac Culture » de Florence Heiniger – concurrencées, en outre, par la France –, sont en proie à des difficultés causées par le manque de budget, la diminution de la durée des programmes et des horaires tardifs qui font reculer l'audimat. Constat déposé par Maggetti et Meizoz : la littérature suisse romande a tendance à disparaître des programmes télévisés (*sic*, Maggetti et Meizoz, 1998 : 99).

Néanmoins, plusieurs œuvres romandes se voient adaptées à la télévision et au cinéma, telles que des romans de Ramuz (grâce, notamment, à la commémoration du centenaire de sa naissance en 1978) et de Guy de Pourtalès (dont le centenaire de sa naissance fut aussi fêté en 1981). D'autres romans font l'objet d'adaptation cinématographique, comme *l'Allègement* de Jean-Pierre Monnier en 1983 ou, en 1986,

¹⁰¹⁰ Selon les mêmes critiques, la méthode de Guillemin était controversée, comme le témoigne d'ailleurs Jacques Chessex dans son « Je voudrais rappeler à M. Guillemin », issu de *Carabas*. (Chessex, 1971 : 71-74).

¹⁰¹¹ Cf., à ce propos, Maggetti et Meizoz, 1998 : 72.

L'Ogre de Jacques Chessex (sous la réalisation de Simon Edelstein). De même, il existe plusieurs portraits filmés, comme « LiteraTour de Suisse » qui date de 1998. Nous reviendrons là-dessus dans le chapitre suivant.

Quant aux prix littéraires, il est vrai, aussi, qu'il en existe (proportionnellement, étant donné la dimension géographique) 1.4 fois plus en Suisse romande qu'en France¹⁰¹², comme le Grand Prix Ramuz ou le Prix Schiller¹⁰¹³, le plus médiatique étant le Prix Rambert (l'« ancêtre absolu »¹⁰¹⁴, contemporain du Goncourt (1898 / 1903)) – même si, à l'inverse de ce qui se passe en France, l'impact sur les ventes est quasiment nul, exception faite au Grand Prix de la Fondation Vaudoise¹⁰¹⁵. En 1969, fut créé le Prix George Nicole, véritable « dispositif de reconnaissance et de consécration » (Maggetti et Meizoz, 1998 : 44) avec Jacques Chessex comme son principal promoteur ou même *caricatureur*¹⁰¹⁶. Dans les années 1980, naquirent le Prix de la Bibliothèque pour Tous (1980)¹⁰¹⁷, le Prix de la Commission de littérature française du canton de Berne (1980), le Prix Ramuz de Poésie (1983) qui consacre un auteur qui n'a pas ou très peu publié et le Prix Michel Dentan (1984) qui distingue des ouvrages en prose.

Bien-sûr, tout comme son homologue française, l'institution des prix littéraires suisses romands a soulevé ses polémiques et le surnombre, ajouté à l'exiguïté du champ littéraire, pourrait, comme le présente Jérôme Meizoz¹⁰¹⁸, dévaluer l'idée de prix :

¹⁰¹² Données tirées de l'enquête de Déborah Keller sur le champ littéraire romand de 1970 à 1996. Elle dénombre 46 prix littéraires (en France, plus de 1500). (cf. Francillon, 1998b : 22-25).

¹⁰¹³ Prix donné par la Fondation Schiller à Zurich et qui couronne chaque année un certain nombre d'ouvrages publiés dans les quatre langues nationales suisses. Rappelons, à ce propos, que Jacques Chessex en fut le lauréat en 1963.

¹⁰¹⁴ Nous empruntons ici l'expression de Jérôme Meizoz (Meizoz, 2004 : 221).

¹⁰¹⁵ La Fondation vaudoise pour la culture (voir <http://www.fvpca.ch/web/index.asp>, consulté le 14/02/2009) attribue ses prix (quatre différents) depuis 1987. La valeur du prix (100 000 francs suisses pour le Grand prix) est très importante, tout comme son prestige (<http://www.fvpca.ch/web/index.asp> ou <http://www.24heures.ch/actu/culture/servent-prix-culturels-2009-12-01>, pages web consultées le 14/02/2009). En 1992, le Grand Prix de la Fondation Vaudoise fut décerné à Jacques Chessex. A notre connaissance, il n'existe pas encore d'études sur l'impact réel de ce prix. Nous nous sommes alors appuyée sur l'analyse de Maggetti et Meizoz. Pour avoir une idée plus approfondie des prix littéraires suisses romands, lire Maggetti et Meizoz, 1998 : 54, 102 et 104. Une hiérarchie des prix français et suisses romands pourra aussi être consultée (Meizoz, 1998 : 104 ou dans Meizoz, 2004 : 223).

¹⁰¹⁶ Cf. Chessex, 1971 : 73-74.

¹⁰¹⁷ Aujourd'hui appelé Prix Bibliomedia.

¹⁰¹⁸ Lire, à ce propos, Meizoz (1998), où le sociologue littéraire donne son opinion sur les prix littéraires en Suisse romande, idées qu'il reprendra aussi dans son *L'œil sociologique et la littérature* (Meizoz, 2004). Il y propose, entre autres, une division en prix de découverte, d'encouragement et de consécration.

Le nombre de prix attribués en Suisse romande, et la diversité de leurs profils (...) est surprenant. L'étonnante densité du champ littéraire romand (...) semble se confirmer. Y a-t-il une dévaluation de l'idée même de prix lorsque ceux-ci sont en surnombre? (...) L'abondance de prix cherche-t-elle à récompenser, et donc panser, sur place, la souffrance des auteurs qui, de toute façon, n'accèdent que rarement au marché français? (Meizoz, 1998).

Par ailleurs, « la compromission des jurys occasionne un éternel commérage » (Meizoz, 1998), tout comme en France. Jacques Chessex, auteur de notre corpus, s'en est même inspiré pour écrire son « Je voudrais rappeler à M. Guillemin » dans *Carabas* (Chessex, 1971: 73-74).

Plus important encore pour notre investigation est le fait que « les transformations du monde des médias ont également eu un impact dans ce secteur, comme le révèle l'apparition de prix de type plébiscitaire (prix des Auditeurs de la Première, prix de la Bibliothèque pour tous). » (Maggetti et Meizoz, 1998 : 103). Rappelons, à cet effet, l'essor, en France, du moins, des prix littéraires créés par les médias eux-mêmes et qui laissent la place aux lecteurs/auditeurs, comme le Grand Prix des lectrices de *Elle*, le Prix du Livre Inter (de la radio France-Inter)¹⁰¹⁹, le Prix RTL-*Lire*, ou, plus récemment, le Prix des lecteurs de l'*Express*. Selon Rémy Rieffel, « ces prix décernés à l'aide du public permettent aux journalistes d'apparaître comme des arbitres impartiaux et aux médias comme de nouvelles instances de consécration des talents littéraires. » (Rieffel, 2005 : 330)¹⁰²⁰. Nous questionnons, toutefois, l'impartialité supposée de ces « arbitres »...

Cependant, seuls les écrivains publiant en France, comme Jacques Chessex, sont reconnus par l'Hexagone, situation déjà déplorée par Jean-Pierre Monnier¹⁰²¹. La relation que nouent les écrivains suisses romands avec Paris est donc ambiguë. En effet, tout comme d'autres auteurs de littératures francophones de périphéries, certains écrivains suisses romands voient dans la capitale parisienne une reconnaissance d'un autre niveau, une internationalisation que permettent des instances médiatiques d'un autre poids. Les

¹⁰¹⁹ A cet égard, il existe une enquête très intéressante menée en 2003 par Sylvie Ducas-Spaës sur ces deux prix littéraires créés par les médias, le prix du Livre Inter et le Grand Prix des lectrices de *Elle* (Ducas-Spaës, 2003). Nous en avons transcrit plusieurs extraits dans notre appendice R.

¹⁰²⁰ « années 1970: face aux jurys littéraires traditionnels, émergent alors des formes concurrentes et nouvelles de consécration, des prix lancés par des journaux et des stations radiophoniques qui prétendent assainir le système en le démocratisant. La parole est ainsi donnée aux lecteurs et aux lectrices, l'indépendance de jurys non professionnels saluée, le plaisir de lire unanimement revendiqué. » (Ducas-Spaës, 2003: 49).

¹⁰²¹ Cf. Monnier, 1997 : 159.

années 1970 sont d'ailleurs qualifiées par Maggetti et Meizoz comme celles de la « consécration parisienne des écrivains qui ont bénéficié du travail de promotion de Bertil Galland » (Maggetti et Meizoz, 1998 :55). Jacques Chessex en est bien la preuve. La décennie 1986-1996, où le pourcentage de femmes écrivains suisses romandes a augmenté, assiste au grand succès de celles qui sont publiées en France (Agota Kristof, Pascale Kramer, etc.) avec le retentissement médiatique qui lui est attaché. Les *petits* éditeurs suisses se battent contre leurs concurrents français plus médiatisés.

Subséquemment, l'enjeu des écrivains suisses est de continuer à porter dans leur écriture les marques de leur *romandisme*, que d'aucuns associent – à tort – à la notion de régionalisme. A ce propos, Paul Gorceix souligne le « paradoxe romand », « ce double mouvement d'ouverture vers le dehors et de repli sur soi-même et sur sa propre culture [qui] a constitué et constitue une des spécificités de ce que l'on appelle l' 'Écriture romande' » (Gorceix, 2000: 80).

Pourtant, à l'inverse de ce que l'on pourrait noter chez des auteurs belges, par exemple, il semble que l'écrivain suisse romand refuse de s'exiler en France, préférant marquer de sa présence sur leur sol national/régional son intention de liberté et d'autonomie face à l'Hexagone et à sa capitale culturelle. Outre l'exemple de Jacques Chessex, auteur de notre corpus, d'autres affichent ouvertement leur intention, comme Rodolphe Töpffer, déjà à la fin du XIX^{ème} siècle: « Si j'étais artiste de talent, je m'efforcerais de chercher et de trouver une réputation, ici à Genève, et au besoin, j'aimerais mieux y marcher parmi les premiers à l'endroit, que là-bas à la queue des seconds ou des troisièmes » (*apud* Gorceix, 2000: 93). Nous pourrions citer aussi le cas de C.-F. Ramuz dont la posture est illustrée, par exemple, par son « Raison d'être », publié dans le premier numéro des *Cahiers vaudois* (1914) ou dans sa *Lettre à Bernard Grasset* (1929) où il exploite le rapport à la langue française, opposant, entre autre chose, la « langue geste » et la « langue signe »¹⁰²².

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, l'édition romande, dans un nouvel élan, va transformer les habitudes ; de fait, « les auteurs, habitués à présenter leurs manuscrits d'abord à Paris, vont s'adresser désormais aux maisons suisses, s'y sentant mieux soutenus

¹⁰²² Lire, à ce propos, l'article « Les écrivains et la langue, le cas de Charles-Ferdinand Ramuz » de Maria Hermínia Laurel (Laurel, 2006 : 281ss) qui nous parle de ce « sentiment de l'identité littéraire romande fondée sur un usage particulier du français » (*idem* : 283).

et plus efficacement promus qu'en France. » (Roth et Vallotton, 1998 : 42). En effet, paradoxalement, les écrivains suisses édités en France tendent à toucher moins de lecteurs que leurs confrères publiés en Suisse. Revers de la médaille : la reconnaissance littéraire n'atteindra pas le niveau international que permet l'édition française...¹⁰²³

Et pourtant, un grand effort a été entrepris dans les dernières années du XX^{ème} siècle afin de rendre possible l'internationalisation de la littérature suisse romande¹⁰²⁴. C'est dans ce sens que travaille la fondation suisse pour la culture « Pro Helvetia », instituée en 1939, ou d'autres organisations de promotion de la création littéraire suisse, comme le Service de Presse Suisse (SPS), créé en 1945, et le site *culturactif.ch*. Sont dynamisés plusieurs colloques, des programmes d'enseignement, l'offre de livres pour des bibliothèques universitaires, en France, en Italie, au Portugal, en Hongrie, en Roumanie, en Amérique, en Inde, au Canada. On recense alors plusieurs contributions universitaires, l'édition de dictionnaires et d'ouvrages critiques¹⁰²⁵, des commentaires dans de nouvelles rééditions et des contributions dans des revues à portée internationale. Des anthologies de littérature suisse romande apparaissent sur le marché : GALLAND, Bertil (1986), *La Littérature de la Suisse romande expliqué en un quart d'heure*; GORCEIX, Paul (2000), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*; BOULANGER, Mousse et CORBAT, Henri (1988), *Littératures de Suisse romande et aspects des littératures suisses non francophones*; CALAME, Christophe (1991), *Sept cent ans de littérature en Suisse romande*; DORET, Michel R (1990), *Anthologie de la poésie féminine suisse romande*; BEAUSOLEIL, Claude (1993), *La poésie en Suisse romande*; FROIDEVAUX, Gérald

¹⁰²³ Une autre conséquence, relevée par Maggetti et Meizoz (Maggetti et Meizoz, 1998 : 116), est le fait que l'augmentation du nombre de publications suisses romandes va blaser le lecteur suisse qui ne trouve plus de nouveautés : « Au tournant des années septante, quand un Bertil Galland donnait un goûter au fond de son jardin pour une poignée d'auteurs, c'était l'évènement littéraire qu'on saluait dans les gazettes avec des vivats. Vingt ans après, dans l'indifférence gavée des médias, les seules Editions l'Age d'Homme publient une vingtaine d'auteurs romands d'un coup. Et l'Aire, Bernard Campiche, Zoé, Empreintes, Eliane Vernay notamment, en éditent vingt autres de leur côté. (...) L'abondance signalée ne va pas sans malaise, liée à l'isolement des auteurs, au vide critique, au manque de débat. » (KUFFER, Jean-Louis (1993), « De la rentrée romande », in *Le Passe-muraille*, n°10, décembre 1993, p.1). Selon les mêmes critiques, « l'ampleur de l'offre éditoriale actuelle (...) fait qu'il est de nos jours relativement facile, pour un auteur, fût-il débutant, de trouver une maison où ses textes seront accueillis. », comme le prouve le «taux élevé de manuscrits qui ont concouru aux derniers prix George Nicole (...) ensuite (...) édités. » (Maggetti et Meizoz, 1998 : 89). Faisons aussi mention de l'existence de luttes internes dans le champ littéraire suisse romand, notamment en ce qui concerne les réseaux d'influence sur lesquels s'est penché Michel Audétat dans son article « Scène de famille chez les écrivains romands » (Audétat, 1996). Nous avons transcrit l'intégralité du document dans notre appendice S.

¹⁰²⁴ Cf. Maggetti et Meizoz, 1998: 109.

¹⁰²⁵ Cf. Maggetti et Meizoz, 1998 : 112.

(1990), *Ecrivains de Suisse romande*; « Littérature romande à l'étranger » in *Ecriture*, n°37, printemps 1991¹⁰²⁶. En outre, de plus en plus d'auteurs suisses sont mentionnés dans des dictionnaires littéraires français plus récents ou font l'objet d'articles dans des revues étrangères¹⁰²⁷.

C'est dans ce contexte particulier que Jacques Chessex a tracé son parcours d'écrivain suisse romand. Il partage avec les deux autres auteurs de notre corpus une forte notoriété du succès, comme le prouvent la diffusion internationale de son œuvre, la consécration par la critique littéraire suisse et étrangère et l'intérêt des médias autour de sa figure singulière. C'était, pourtant, un écrivain peu porté à s'attarder dans les mondanités. Comme nous l'avons fait avec Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, selon la même perspective comparatiste, nous nous proposons d'explorer la médiatisation de Jacques Chessex et les éventuelles conséquences sur sa création littéraire.

3.2. Conditions d'émergence, de circulation et de consommation de ses œuvres

3.2. 1. Parcours d'écrivain

Jacques Chessex est né le 1^{er} mars 1934 à Payerne, dans le canton de Vaud et il s'est éteint le 9 octobre 2009. Les conditions de son décès furent d'ailleurs largement amplifiées par les médias : un médecin, choqué de lire que Jacques Chessex qualifiait d'affaire «minime» le viol d'une mineure par Roman Polanski¹⁰²⁸, l'a interpellé à Yverdon quelques secondes avant qu'il ne s'effondre, foudroyé par un arrêt cardiaque. Professeur de lettres¹⁰²⁹, romancier, poète et peintre – entre autres¹⁰³⁰ –, grand admirateur de Flaubert¹⁰³¹

¹⁰²⁶ A l'exception des deux premiers ouvrages, nous reproduisons une liste fournie par Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz (Maggetti et Meizoz, 1998 : 108-113).

¹⁰²⁷ Lire, à ce propos, Maggetti et Meizoz, 1998 : 109, note 34.

¹⁰²⁸ Ironiquement, dans son roman autobiographique *Carabas*, Jacques Chessex fit aussi référence au drame du meurtre de Sharon Tate, en parallèle avec le travail de cinéaste de Polanski, notamment à propos du film *Répulsion* qui traite de la schizophrénie, avec Catherine Deneuve comme premier rôle (cf. Chessex, 1971 : 161-162).

¹⁰²⁹ Au Collège Secondaire de Béthusy (1961-1969) et au Gymnase de la Cité (1969-1996). Contrairement à Michel Houellebecq et à Amélie Nothomb, Jacques Chessex n'a jamais vécu uniquement de sa plume, refusant d'abandonner son poste de professeur, malgré les carcans de sa célébrité. Néanmoins, nous sommes

et de Maupassant¹⁰³², Jacques Chessex a débuté, tout comme Michel Houellebecq, avec des poèmes, puis des récits.

Ses romans étaient des succès dès leur publication et ont souvent fait grincer des dents les plus puritains, de par leur contenu immoral ou scandaleux¹⁰³³. Chessex en était conscient et y prenait plaisir : « J'ai longtemps dérangé, moi aussi, la société romande. J'ai été en butte à toutes sortes de suspicions. On me reprochait de me gargariser de mes turpitudes. Mais vous l'avez vu : le coin est accueillant aux pestiférés, je ne suis pas à plaindre. » (*apud* Ezine, 1996: 52). Néanmoins, comme l'a si bien écrit son ami Jérôme Garcin, « Il n'est de grands livres que dérangeants et de vraies lectures que troublées. » (Garcin, 2003 : 49)¹⁰³⁴. Le pouvoir d'ahurir et de troubler est l'une des marques de Jacques Chessex par tous reconnue.

Le parcours de cet écrivain vaudois est étroitement lié au monde éditorial suisse, mais aussi français¹⁰³⁵. En 1952 (il a 18 ans), il publie son premier poème dans le numéro 6 de la revue suisse *Perspectives*. En 1954, surgit la publication de sa première plaquette de poèmes, *Le Jour proche*, dans une collection créée par lui-même, qu'il intitule « Aux miroirs partagés ». L'année suivante, Chessex publie sa seconde plaquette, *Chant de printemps*, chez « Jeune Poésie »¹⁰³⁶. De 1957 à 1959, d'autres maisons éditoriales diffusent plusieurs de ses textes, notamment les deux recueils poétiques *Une voix la nuit*

en droit de nous poser la question : issus d'un autre champ littéraire qui leur octroie un (sur) médiatisme parfois oppressant, Houellebecq et Nothomb pourraient-ils user de la même liberté ?

¹⁰³⁰ Il fut, par exemple, l'auteur de plusieurs essais, notamment *Flaubert ou le désert en abîme*, publié, en 1991, chez Grasset.

¹⁰³¹ Dans *L'interrogatoire*, publié en édition posthume, Jacques Chessex écrivait devoir deux choses essentielles à Flaubert : « 1. Je dois à Flaubert une attention au texte toujours plus précise et aimante. Et une analyse devenue intuitive et naturelle du même texte. 2. Je dois à Flaubert d'avoir été guéri par lui, tant il s'en plaint et vitupère dans sa *Correspondance*, du poids et du dégoût du chantier. » (Chessex, 2011 : 113-114).

¹⁰³² François Nourissier l'appelait le « Maupassant de Ropraz » (Nourissier, 1980).

¹⁰³³ Il sera curieux de lire, dans la nouvelle « La fosse » du recueil *Où vont mourir les oiseaux*, un auto-portrait dissimulé de Jacques Chessex-écrivain, à travers la figure de l'éboueur, incriminé d'un crime d'assassinat. Celui-ci confesse: « J'avais le goût du déchu, de l'ordure (...) J'en arrivai à ramasser de plus en plus de saletés, arpentant et fouillant des lieux de plus en plus vils, grattant dans l'infâme, l'innommable. L'homme est le seul animal qui salit. » (Chessex, 1980: 231).

¹⁰³⁴ Jérôme Garcin, nous le rappelons, fut un des grands amis de Chessex, sur lequel il publia quelques documents, notamment des entretiens (Garcin, 1979), une biographie avec Gilbert Salem (Salem et Garcin, 1985) et, plus récemment, sa correspondance avec l'écrivain suisse (Garcin et Chessex, 2012)

¹⁰³⁵ Dès ses débuts, en 1960, Jacques Chessex a fait de nombreux séjours à Paris, ce qui lui permit de côtoyer le milieu littéraire français.

¹⁰³⁶ Ce recueil représente sa courte période d'engagement politique à l'extrême-gauche.

(1957) et *Batailles dans l'air* (1959)¹⁰³⁷, qui ont paru par les soins de Henry-Louis Mermod¹⁰³⁸, ou *Le jeûne de huit nuits* (Payot, 1966)¹⁰³⁹ et *L'Ouvert obscur* (l'Age d'Homme, 1967)¹⁰⁴⁰.

Depuis 1961, et ce, pendant plus de vingt ans, il a aussi prêté sa collaboration à la *NRF* (chroniques, poèmes, notes de lectures) dont les portes lui furent ouvertes par Jean Paulhan et Marcel Arland.

L'année 1962 fut le virage de sa carrière littéraire, dans le sens où ses œuvres ont commencé à être publiées hors-frontières, ce qui permet à Jacques Chessex d'accéder, peu à peu, à une reconnaissance internationale : Gallimard édite son récit *La Tête ouverte* (Chessex, 1962)¹⁰⁴¹. En 1967, l'éditeur Christian Bourgois publie à Paris son scandaleux *La Confession du pasteur Burg*. Quatre ans plus tard, Jacques Chessex commence ses coéditions chez Grasset avec son autoportrait baroque, *Carabas* (Chessex, 1971). Une longue liaison éditoriale qui s'est prolongée au-delà de la mort de l'écrivain vaudois.

Chessex fut lauréat de maintes distinctions, dont le prix Schiller (1963), le Grand Prix de la Fondation Vaudoise pour la promotion et la création artistiques (1992), le Grand Prix de la Langue française (1999), le Prix Goncourt de la poésie pour *Allegria* (2004) et le Prix Sade (2010). En France, il fut aussi nommé Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (1985) et élevé au grade de Chevalier de la Légion d'honneur (2002). En outre, il fut membre du jury du Prix Médicis depuis 1996, siégeant comme le premier non-Français. Il s'est vu décerner le Prix Goncourt, en 1973, pour son roman *L'Ogre* et, en 2007, le Grand Prix Jean Giono (dont il fut membre du jury depuis 2009), pour l'ensemble de son

¹⁰³⁷ Dans ces deux recueils, le poète « encore tremblant, médite et interroge l'absence » de l'être aimé (Garcin, 1978 : 71).

¹⁰³⁸ Mermod, nous le rappelons, fut aussi l'éditeur de Charles-Ferdinand Ramuz, de Charles-Albert Cingria, de Gustave Roud, d'Henri Michaux, de Francis Ponge et de Philippe Jaccottet.

¹⁰³⁹ Ces poèmes exposent la peur, nourricière et féconde.

¹⁰⁴⁰ Un recueil où « les thèmes précédents se relient les uns aux autres dans le froid de l'hiver et les sentiers de campagne » (Garcin, 1978 : 72).

¹⁰⁴¹ *La tête ouverte*, première œuvre en prose de Chessex, fut d'abord publiée dans la *NRF* (1^{er} décembre 1961, n° 107, pp. 846-867). Ce premier récit est déjà sulfureux. Il a pour narrateur un jeune alter ego de l'auteur qui prend pension chez Mme Lequatre et vit paresseusement, sans suivre les horaires et les règles de la pension, notamment en fainéant, avec Cécile, serveuse au Deux-Arènes. Le texte est virulent, puisque le narrateur répète ce qu'il suppose les commentaires et les pensées de la propriétaire et des pensionnaires qui doivent bien désapprouver sa conduite. Il partira d'ailleurs sans payer deux mois de loyer. Le texte laisse aussi la place à la description des sentiments cachés de M. Jean envers M. Antoine, pensionnaires et fonctionnaires d'une banque.

œuvre, laquelle évoque des thèmes tels que la sensualité et la métaphysique, l'amour, la mort, l'érotisme, la violence, la transgression, la faiblesse et la transcendance.

Une œuvre impressionnante, traduite en une quinzaine de langues, formée de plus de quatre-vingt ouvrages (plus de vingt en format de *poche*), tous genres confondus – y compris la littérature pour enfants –, la nouvelle et le récit bref étant en majorité. Il est vrai qu'il griffonnait tout le temps dans les cafés de Lausanne et qu'à Ropraz, tous les jours, de cinq à neuf heures du matin, Chessex écrivait dans le bureau de sa maison, les fenêtres ouvertes à tout temps; c'était, disait-il, un « moment serein », sa « plage de la journée »¹⁰⁴² dont il avait besoin. Dans son semi-autobiographique *Monsieur*, par exemple, Chessex explique ce rituel d'écriture d'un poème, à chaque aube, dans le chapitre « Poème rapide Grésil » (Chessex, 2001 : 119ss). Dans un autre chapitre, intitulé « La part idéale », l'écrivain nous fait part de ses réflexions sur la création d'un poème (Chessex, 2001 : 194-195)¹⁰⁴³.

En plus de son statut de chroniqueur à la *NRF*, les liaisons personnelles avec des autorités des champs éditorial et littéraire ont eu un poids important dans la renommée de cet écrivain. Outre ses premiers contacts à Paris avec la *Nouvelle Revue Française* (Marcel Arland¹⁰⁴⁴ – qui lui confia la chronique du roman en 1964 –, Jean Paulhan – dont l'influence stylistique est reconnue par Chessex¹⁰⁴⁵), Jacques Chessex doit aussi son succès à Jacques Mercanton¹⁰⁴⁶, Gustave Roud¹⁰⁴⁷, François Nourissier (rencontré, en août 1962, à

¹⁰⁴² Cf. l'émission « Vu à la télé » du 20 septembre 2009, présenté par Pascal Rebetez (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/emissionatele-200909>, consulté le 12/10/2009). Remarquons aussi que ce rituel et ce rythme matinaux de l'écriture vitale le rapprochent d'Amélie Nothomb.

¹⁰⁴³ Dans *Carabas*, Jacques Chessex parle aussi de ses rituels d'écriture, tels que la préférence pour de petits cahiers avec des onglets collés (Chessex, 1971 : 44). Il se livre, à cet égard, à une réflexion sur sa manie du collage (Chessex, 1971 : 81).

¹⁰⁴⁴ Lire, à ce propos, le souvenir de Jacques Chessex, intitulé « Avec Marcel Arland », disponible sur http://www.hebdo.ch/avec_marcel_arland_jacques_chessex_10556.html, page web visitée le 05/11/2010.

¹⁰⁴⁵ « L'influence de Paulhan se faisait sentir : j'étais fasciné par les petits livres, les minces traités, les petits contes paradoxaux (...) En 1964, j'écrivis en deux mois *La Confession du Pasteur Burg*, qui demeura à mes yeux le point extrême de ces tentatives étriquées. J'y ai contraint mon tempérament, j'ai gommé, tendu, resserré, et le récit ressemble à une épure. Ce n'est que cinq ans plus tard, en écrivant le *Portrait des Vaudois*, que j'ai compris que ma vraie nature était de tout jeter dans la pâte en défiant la mesure et le goût, pourvu que j'y circule à mon aise. » (Chessex, 1971 : 37-38). En outre, Paulhan partageait avec Chessex une certaine aversion pour l'exposition médiatique : « Comme le hibou se méfie des projecteurs, Jean Paulhan ne reconnaissait pas trop les écrivains illustres, leur bruit, l'éclat qui aveugle. Il aimait repérer dans l'ombre, ou encore dans l'indistinct, la proie tapie, peu visible, encore secrète. » (Chessex, 2003 : 107).

¹⁰⁴⁶ Jacques Mercanton fut professeur de Chessex au collège et il fut le premier à l'encourager à publier ses poèmes. Jacques Chessex a souvent démontré sa reconnaissance envers cet écrivain, comme dans sa chronique *L'Imparfait* (Chessex, 1996: 21-22, 24-25).

Montreux¹⁰⁴⁸ et dont l'amitié, précieuse et durable, le fit entrer chez Grasset), Yves Berger (directeur littéraire des éditions Grasset de 1960 à 2000), Bernard Campiche, Jérôme Garcin (après leur première rencontre en février 1976¹⁰⁴⁹, le journaliste littéraire français publia des poèmes de Chessex dans *Voix*, la revue qu'il fonde en 1976) ou son éditeur Bertil Galland¹⁰⁵⁰, entre autres. Jacques Chessex s'est entouré de ces soutiens indispensables de personnalités du monde littéraire à l'aura et à la légitimité précieuses.

Néanmoins, alors que Michel Houellebecq et Amélie Nothomb jouissent d'un succès commercial qui les a transformés en écrivains d'expression française les plus exportables d'aujourd'hui, des best-sellers par excellence, Jacques Chessex n'a jamais pu profiter de cette réussite, même s'il est considéré comme l'un des écrivains suisses romands les plus célèbres et légitimes, avec une domination médiatique indéniable. Comme le souligne son ami Jérôme Garcin, sa consécration littéraire ne fait nul doute, légitimée et renforcée qu'elle est par la reconnaissance – voire même l'intégration – dont il jouit dans le champ littéraire français. En effet, Jacques Chessex

a désormais sa place dans tous les dictionnaires et anthologies de la littérature française (Je dis bien: française). Et (...) [on] ne compte déjà plus les essais qu'on lui consacre, les thèses dont il est l'objet, voire les libelles que, par un effet biologique, son statut et sa réputation appellent. (...) Chessex a réussi la prouesse d'être un grand écrivain français sans avoir jamais quitté son terrier ni renié ses origines romandes. (...) [Il s'agit d'un] écrivain classique, c'est-à-dire digne d'être tenu pour modèle, enseigné, imité et qui résiste formidablement aux oukases du milieu, aux branchitudes du moment. (Garcin, 2003: 47).

La consécration de Chessex est aussi démontrée par le fait qu'il a aussi préfacé de nombreuses éditions d'œuvres classiques, telles que les *Œuvres complètes* de Jacques

¹⁰⁴⁷ En guise d'illustration, lire la correspondance entretenue entre Chessex et Roud, entre 1953 et 1976 (jusqu'au décès du poète de Carrouge), éditée sous l'organisation de Stéphane Pétermann (Chessex et Roud, 2011).

¹⁰⁴⁸ Lire, à ce propos, « Quand j'ai rencontré François Nourissier » (Chessex, 2003 : 25-33), où Jacques Chessex raconte leur première entrevue et l'impression causée par l'écrivain français.

¹⁰⁴⁹ Jacques Chessex a dressé un portrait chaleureux de son ami dans *Les têtes*, reportant les circonstances de leur première rencontre (cf. Chessex, 2003 : 55-59).

¹⁰⁵⁰ A l'époque, en 1971, Chessex ne tarissait pas d'éloges envers son éditeur qui l'accompagnait dans ses actions de promotion et ses séances d'autographes : « Et Bertil pendant ce temps qui faisait circuler les livres, qui répondait, qui renseignait, qui témoignait, qui défendait et commentait. Bertil l'infatigable. Le compagnon sans peur. (...) Il lit tout, il récite les poèmes de ses amis, il nous fait écrire, nous surveille, nous rassure et publie nos livres. Ensuite il se bat pour les faire lire, (...) il rabat les ogres sur ma table ! Contre vents et marées je suis Orion, je tituberais s'il n'était pas dressé sur mon épaule. » (Chessex, 1971 : 233).

Mercanton (Editions de l'Aire, 1980), plusieurs textes de Ramuz, dont *La Grande Peur dans la montagne* (Grasset, 1999), plusieurs récits de Guy de Maupassant, édités par la Librairie générale française, *Nana* d'Emile Zola (Librairie générale française, 1992), etc.¹⁰⁵¹. Ces préfaces de Jacques Chessex n'ont pas opéré comme celles d'Amélie Nothomb¹⁰⁵², lesquelles, nous l'avons vu, transfèrent le capital symbolique de la romancière vers le préfacé. Avec l'écrivain romand, c'est tout le contraire. La préface chessexienne est une forme de sociabilité en littérature et une forte marque de l'existence de Chessex dans le champ littéraire. C'est la notoriété du préfacé qui élève à la reconnaissance le préfacier.

D'un autre côté, contrairement à l'œuvre nothombienne, par exemple, celle de Chessex a bénéficié de peu d'adaptations et de mises en image. Retenons tout de même qu'en 1986, le réalisateur genevois Simon Edelstein adapte *L'Ogre*, (le film fut sélectionné au Festival de Cannes 1987, Perspectives du cinéma français). En 1992, Jean-Jacques Lagrange tourne pour la chaîne de télévision TSR *La confession du pasteur Burg*, tiré du roman homonyme, lequel fit aussi l'objet d'adaptations théâtrales : mise en scène de Bernard Meister, en 1995, au théâtre du Grütli, à Genève et la pièce intitulée *Geneviève*, mise en scène par Didier Nkebereza au théâtre de la Parfumerie, à Genève, en 2006¹⁰⁵³. D'autres projets de films sont cependant en cours: le réalisateur suisse Francis Reusser voudrait porter à l'écran *La Trinité*, roman paru en 1992¹⁰⁵⁴. Quant à Lionel Baier, il devrait réaliser le film *Un Juif pour l'exemple*, projet dont prit part Jacques Chessex de son vivant, puisqu'Arthur Bloch, victime d'un crime nazi¹⁰⁵⁵, on le sait, lui tenait tant à cœur.

¹⁰⁵¹ Il avait donc gagné une autorité. Nous n'oublions pas, néanmoins, que le fait que Chessex soit un écrivain édité par Grasset favorise le choix de cet auteur pour ces préfaces...

¹⁰⁵² Ou de Houellebecq, d'ailleurs.

¹⁰⁵³ A ce propos, l'actualité de ce roman est indéniable (nous pensons, notamment, aux événements du 11 septembre), puisqu'il dénonce aussi l'extrémisme et l'usage de la religion, des croyances, dans le but d'asservir l'homme. D'autre part, dans l'émission télévisée « Racines », diffusée le 26 mars 2006, sur TSR, Chessex tenait à rappeler que *La confession du pasteur Burg* n'est pas un blasphème ni une quelconque attaque contre la religion. C'est un hymne à Dieu, par des chemins différents (il cite, d'ailleurs, le proverbe portugais « Dieu écrit droit par des lignes courbes »). Il y a, tout de même, il en convient, une folie dans le personnage de Burg : « C'est un croyant brûlé à sa propre foi » [sic].

¹⁰⁵⁴ Même ayant pour scénariste le prestigieux Jean-Claude Carrière, après plus de quatre ans de travail, le projet de Reusser a échoué en 2010, par un refus définitif d'aide à la réalisation de la part de l'Office Fédéral de la Culture. Voir, à ce propos http://www.hebdo.ch/ainsi_meurt_le_cinema_98092.html, page web visitée le 15/04/2010.

¹⁰⁵⁵ En 1942, des nazis payernois ont tué ce juif marchand de bétail et l'ont caché dans une grotte. La cachette signalée par des gosses, ils ont dépecé le corps et l'ont immergé, dans des boilles, dans le lac de Neuchâtel. Le choc est encore plus grand si l'on pense que les bourreaux étaient des connaissances de Chessex et que le père de celui-ci faisait partie d'une liste de prochaines victimes.

Du reste, écrire pour le cinéma n'a jamais tenté l'écrivain vaudois qui, même s'il aimait le septième art, affirmait : « Je suis un écrivain de papier »¹⁰⁵⁶. Notons, tout de même, qu'il s'essaya au métier d'acteur : en 2004, Chessex a tourné, avec Pietro Sarto et quelques amis, la scène du premier moyen-métrage de son fils Jean, réalisateur, à Puidoux, lieu dit La Vulpillère. De même, il se plia à jouer le rôle de critique de cinéma, en se laissant filmer en train de commenter le film *Le signe de onze heures*, réalisé par Philippe Nicolet, peu après sa sortie en 2000. « De tous les films que je vois et j'en vois beaucoup, c'est un des films qui restera dans ma mémoire et dans mes projets »¹⁰⁵⁷ conclut-il, après avoir détaillé ce qui l'avait frappé, notamment au niveau esthétique.

La critique est unanime dans la reconnaissance des forts retentissements que provoquent, auprès du lectorat suisse, les poèmes, romans, récits, contes ou chroniques, de même que les essais de Chessex. Phénomène récurrent lors de la publication de *La confession du pasteur Burg* (1967), *Portrait des Vaudois* (1969), *Carabas*¹⁰⁵⁸ (1971), *L'Ogre* (1973, prix Goncourt), *Le vampire de Ropraz* (2007), *Un juif pour l'exemple* (2009) ou, en édition posthume, *Le dernier crâne de M. de Sade* (2010). De telle façon que la critique se complaisait à appuyer sur son x patronymique (Chessex).

Grâce aux coéditions avec Grasset¹⁰⁵⁹, Jacques Chessex a aussi touché le public français, ayant ainsi le mérite d'avoir obtenu une reconnaissance en France sans devoir quitter sa Suisse natale et son Pays de Vaud, où s'enracine toute son œuvre.

Certes, nombre des romans chessexiens prennent source dans le Pays de Vaud, soit par le choix des lieux, des caractères des personnages ou des trames choisies. C'est un écrivain qui privilégie l'évocation de sa région. Comme le souligne Joël Schmidt,

Jacques Chessex (...) dit parfois durement, mais avec un amour secret, son pays de Vaud, à travers des romans qui cachent sous une forme proche de la nature et du naturalisme (Chessex est un grand admirateur de Maupassant) de nombreuses images allégoriques dont *L'Ogre*. (Schmidt, 1997 : 154).

¹⁰⁵⁶ Cf. l'émission « Spécial cinéma » du 2 novembre 1986, sur TSR, qui eut pour thème l'adaptation cinématographique de son roman *L'Ogre*.

¹⁰⁵⁷ [http://www.nvp.ch/main.php?lang=fr#afficher_video.php\\$Id_film=8](http://www.nvp.ch/main.php?lang=fr#afficher_video.php$Id_film=8), page web visitée le 14/02/2009.

¹⁰⁵⁸ L'explication du titre est donnée dans le corps du texte : lire Chessex, 1971: 195.

¹⁰⁵⁹ Il est important de noter que, généralement, ses livres sortaient en Suisse un jour après leur publication en France. En outre, ses nouvelles, romans et récits, destinés à un large public, étaient publiés à Paris. Ses œuvres plus secrètes ou intimes étaient plutôt éditées en Suisse, notamment chez Bernard Campiche.

L'enracinement de l'action de ses romans dans des espaces qui lui sont familiers est de norme : il en est ainsi pour *Reste avec Nous et Autres Récits* ou *La Mort d'un Juste* qui évoquent Payerne; pour *Jonas*, dont le héros évolue dans Fribourg, ou *Le Vampire de Ropraz* dont les crimes narrés gravitent autour de ce village vaudois. Des écrivains que Chessex admire, dont Ramuz (*Incarnata*) ou Benjamin Constant (*L'Imitation*) figurent dans ses romans, tout comme d'autres artistes, tels que Roland Amstutz (*Monsieur*¹⁰⁶⁰), protagoniste du film *L'Ogre* de Simon Edelstein. De même, la poésie chessexienne, comme on le sait, plonge dans la nature vaudoise, soit-elle humaine, florale ou animale...

Cependant, d'aucuns pourront se demander si le régionalisme de Chessex se maintient par le simple fait que l'espace de ses romans est toujours lié au Pays vaudois et que l'essence calviniste se fait sentir dans toute sa création. Ses deux marques (espace et religion) sont-elles suffisantes pour faire de Jacques Chessex un écrivain régionaliste? Car, en effet, l'œuvre chessexienne n'abonde pas en *vaudoiseries*, du moins en ce qui concerne le champ lexical. Pour un lecteur moins informé, les récits de Chessex pourraient être, tout bonnement, des histoires à portée universelle qui se passent en Suisse. Certes, cet écrivain peut se réclamer de son helvétisme¹⁰⁶¹, ou, de son *romandisme*, si nous voulons être plus correcte, comme il le confirme dans une interview donnée au *Magazine Littéraire* en avril 2007:

Le Mag. Lit.: Vous sentez-vous écrivain français ou suisse?

J. Chessex: Je suis un écrivain de langue française mais élevé dans un terreau lémanique et calviniste. Par mon père et par ma mère, j'ai dans le sang près de cinq siècles d'esprit de réforme, de non-alignement sur les idées reçues, de réaction à l'endroit de toute autorité autre que celle indiquée par ma conscience. Cette indépendance est extrêmement enrichissante. J'ai également été nourri par l'imagerie helvétique. (...) C'est ce que j'appellerais ma Suisse, à laquelle je suis lié non par un sentiment patriotique mais par une sorte d'atavisme religieux, esthétique et moral. (*apud* Armel, 2007: 90).

Toutefois, en ce qui concerne le culte de sa *patrie vaudoise*, il peut manquer de *militantisme*, de profondeur, si l'on excepte son *Portrait des Vaudois*. Ceci n'étant pas une

¹⁰⁶⁰ Plus précisément dans le chapitre « *L'écart d'Amstutz* » (Chessex, 2001 : 231ss), où Chessex s'est livré à une réflexion sur le travail de cet acteur lié à ses œuvres.

¹⁰⁶¹ Dans le sens défendu par P.-S. Bridel, qui postulait la nature et l'histoire comme fondements de la littérature suisse. (*cf. Le Conservateur suisse*, paru en 13 volumes de 1813 à 1831).

critique, si l'on pense que Chessex visait l'universalité. En effet, l'œuvre de Jacques Chessex n'est pas uniquement tournée vers les Vaudois, puisque, grâce à sa maison d'édition à Paris, la portée de ses livres est internationale. Selon Anne-Marie Jatton, on a reproché à Chessex d'écrire « 'comme à Paris'. Il est vrai qu'il ne multiplie pas les helvétismes faciles qui font couleur locale et qu'il n'utilise les régionalismes que lorsque c'est nécessaire. » (Jatton, 2001: 162).

Sous une perspective plus élargie, il nous semble pertinent de poser cette autre question: Jacques Chessex défendait-il le Pays de Vaud en dehors de ses écrits? Tout indique que oui, puisqu'il multiplia les initiatives de promotion d'instances littéraires vaudoises. Avec d'autres écrivains, dont Olivier Bonard, il a lancé la revue *Pays du Lac* (1953-1955), «dont le titre régionaliste et conservateur résonne comme une provocation» et qui réhabilite, entre autre chose, «dans l'esprit des *Cahiers vaudois*, l'attachement à une terre» (Delacrétaz, Fornerod et Francillon, 1998: 49)¹⁰⁶². Avec Bertil Galland, il créa, en 1964, la revue *Ecriture*, «ouverte aux poètes de toute la Suisse romande». Après avoir fondé quelques maisons d'édition, hélas, éphémères, il a ensuite collaboré à la maison d'édition de ce même Bertil Galland (1972-1982), et à d'autres revues comme *Pour l'Art*. Jacques Chessex fut aussi le fondateur des prix George Nicole (1969) et Edouard Rod (1996)¹⁰⁶³, tout comme il écrivit, en 1972, *Les Saintes Écritures*, la présentation d'une vingtaine d'auteurs romands contemporains, sous une «optique cantonale et enracinée», (Maggetti et Meizoz, 1998: 34). Présentation déjà anticipée dans son *Carabas* de 1971, où

¹⁰⁶² *Pays du Lac*, il est vrai, défendait l'autonomie de l'art, au contraire de *Rencontre*, par exemple, bien plus idéologique. Si Chessex fut partisan du «courant lyrique», c'est surtout, à notre avis, parce qu'il détestait toute contrainte sociale et/ou politique. Par contre, *Pays du Lac* partageait avec les *Cahiers vaudois* le culte de l'enracinement, de cet «attachement à la terre» vaudoise ou romande. Enfin, le titre de la revue qui fait référence au *lac* nous ramène aussi à cette citation pertinente d'Alfred Berchtold: «Il faut revenir en un pays [la Suisse] dont on ne supporte plus la hantise (le beau mirage d'un lac inventé). Mais que de mensonges, de désordre en profondeur on retrouve chez soi» (Berchtold, 1963: 733). Le lac – tout comme Chessex – offre le mirage d'une surface stable et lumineuse, mais qui cache en profondeur ses eaux troubles et agitées. D'aucuns pourront lire dans le choix du titre de la revue l'intention de parler de l'invisible et des voix profondes où descend l'écriture, mais aussi un tourbillon caché, un désir de renouveau ou de révolution dans les lettres romandes...

¹⁰⁶³ En réponse à l'accusation de manipulation de ces prix, Chessex emploie le sarcasme dans son autobiographique *Carabas*, prenant la parole de ses détracteurs: «Appréciez, la manœuvre est claire: on fonde un prix à grand fracas, on se juche publicitairement au jury, on repasse la palme à deux poulains ambigus, qu'on édite ensuite en famille. Le tour est joué. Je vous le disais: intrigue, combinaisons, bas calculs au service des pires ambitions, Chessex a conspiré, il est dans son élément. (...) Il fait ses comptes et il pavoise.» (Chessex, 1971: 74).

il y proposa une «belle hagiographie vaudoise et romande » (cf. Chessex, 1971: 204-205)¹⁰⁶⁴.

Toutes ces démarches ne sont que quelques exemples d'une multitude de projets auxquels cet écrivain a donné sa contribution. Ce qui amène Gérard Froidevaux à conclure que Jacques Chessex «a ainsi apporté une contribution notable à la défense et à l'illustration de la littérature romande, dont l'existence, l'unité et l'originalité ne font pour lui pas de doute » (Froidevaux, 1998: 406)¹⁰⁶⁵.

Il est ainsi difficile de conclure que Jacques Chessex est un écrivain régionaliste, car cet adjectif, s'il n'est pas faux, tend à restreindre le caractère universel de sa production littéraire. Serait-il plutôt un écrivain régional? Nous nous verrions même tentée à l'appeler un écrivain *régionaliste universel*¹⁰⁶⁶, vu la portée de ses témoignages.

En outre, bien plus qu'une attache à son Pays de Vaud, Jacques Chessex éprouve une nostalgie d'un passé quasi-biblique, comme il l'avoue lui-même: «J'ai la nostalgie des campagnes pures, la nostalgie de l'origine et de l'innocence » (Chessex, 1982: 211). Car Chessex «discerne les traces du passé, mais reconnaît aussi les signes de la fin imminente » (Froidevaux, 1998: 408). En effet, le ton lyrique de son style, de la description des paysages et des évocations de ses personnages laissent transpercer le triste sentiment de la perte d'une plateforme où Chessex aimait vivre, de ce «lieu où prendre pied » qu'il appelait *centre et socle* (Chessex, 1982: 204).

¹⁰⁶⁴ L' « hagiographie » de Chessex est en fait une longue liste d'écrivains romands (G. Nicole, G. Roud, C. Colomb, C. Bille, N. Bouvier, etc.) présentés comme des damnés, des martyres, souffre-douleurs de maux causés par leur âme ou par l'espace socio-temporel où ils vécurent... Cette idée de sacralisation métaphorique se rattache aux *leitmotiv* chessexiens que sont le sacré, la transcendance, le «désir de Dieu», en parallèle avec la transgression. On espère qu'une étude sur la présentation métaphorique de la sacralisation/désacralisation chez Chessex pourra bientôt voir le jour...

¹⁰⁶⁵ Néanmoins, politiquement parlant, s'il n'est pas absent, le régionalisme de Chessex est, tout au moins, muet, car rares furent les occasions où l'écrivain prit une position politique vis-à-vis du pouvoir cantonal ou confédéral. Sans parler de son timide rattachement au Parti Ouvrier Populaire, section du Parti Suisse du Travail (la ligue communiste de la Suisse) entre 1955 et 1957, sur lequel il écrivit le satirique chapitre « La politique de pantalon » dans son autobiographique *Carabas* (Chessex, 1971 : 97-103) : « la sottise fate y régnait. (...) Jamais je n'ai rencontré personnages plus sclérosés, plus prisonniers de leurs théories, plus gourmés et plus contents d'eux que ces petits flics [i.e., les dirigeants et la plupart des membres du parti]. » (Chessex, 1971 : 97,98); alors que, de façon dérangeante, il avoua son admiration pour Staline (Bridel, 2002 : 142ss). Toutefois, nous ne pouvons oublier que, souvent, les armes d'un écrivain sont surtout sa plume et que son engagement peut se lire dans ses livres, par la médiatisation de ses personnages et des situations engendrées par les romans.

¹⁰⁶⁶ Une expression qui pourrait reprendre la pensée de Ramuz, lequel, en posant les « paysans » comme des héros, voulait leur donner un statut universel.

Existe-t-il un ancrage dans le terroir, malgré le désir d'une littérature universaliste? Le doute persiste, tout comme le laisse poindre Anne-Marie Jaton dans son essai sur l'œuvre de Jacques Chessex, où nous pouvons lire que, fidèle à ses origines paysannes, «Chessex est sensible à son appartenance à une 'race' et à une terre » (Jaton, 2001: 19), mais aussi que l'intention de cet écrivain vaudois est « à partir d'un lieu précis, [d'] exprimer l'univers tout entier» (Jaton, 2001: 9).

Prenant comme un paradoxe l'isolement de l'écrivain vaudois face à la France¹⁰⁶⁷, Chessex a toujours défendu l'idée d'être publié à Paris, sans avoir à s'y installer. Il n'a ainsi jamais quitté sa Suisse natale – lui qui, d'autre part, a souvent répété avoir le voyage en horreur¹⁰⁶⁸. Il est toujours resté fidèle à son pays vaudois, même si ce dernier ne lui a pas pardonné d'avoir vendu ses archives personnelles aux Archives littéraires suisses à Berne, le 24 avril 1996.

Jacques Chessex, en vérité, visait la double reconnaissance, romande et parisienne, celle-ci faisant office de tremplin pour une consécration internationale. Dans son entretien avec Geneviève Bridel, l'écrivain démontre que son choix de publier aussi à Paris fut tactique (cf. Bridel, 2002: 155-166) et qu'il manipulait très bien sa stratégie éditoriale¹⁰⁶⁹ :

Ecrire le livre c'est déjà une aventure, mais (...) le publier, c'en est une autre. Pour qu'un livre soit lu, il faut déployer certaines stratégies, organiser avec précision son propre temps et celui du livre, sa mise en place, son arrivée dans la critique, chez les libraires, chez les lecteurs, dans les bibliothèques, chez les traducteurs. (...) Toute cette aventure m'intéresse au plus haut point. (*apud* Bridel, 2002 : 122).

Chacun sait que Chessex resta fidèle à sa région. Avec l'argent de son Prix Goncourt, il s'installa, en 1978, à Ropraz – qu'il décrit comme « un pays plus vif, où les saisons sont mieux marquées, et où l'austérité de la campagne pousse au labeur régulier » (*apud* Argand, 2003)¹⁰⁷⁰ –, dans une maison-atelier face à un cimetière (d'où son surnom

¹⁰⁶⁷ Cf. Chessex, 1971: 135-137.

¹⁰⁶⁸ Lire, par exemple, Chessex, 1971 : 54 et le chapitre « Je déteste voyager » de *Carabas* (Chessex, 1971 : 115-118).

¹⁰⁶⁹ Cf. à ce propos, le chapitre «Lettre sur les faits du jour » dans *Carabas*, où il décrit, entre autres, ses séances d'autographes avec son éditeur Bertil Galland, mais où il avoue: « je déteste les milieux littéraires et les salamalecs des écrivains. Quelle emmerdée, un cocktail! » (Chessex, 1971: 229-237).

¹⁰⁷⁰ D'après son biographe Gilbert Salem, Chessex aimait particulièrement la colonne de montagnes qu'il voyait de sa maison : c'était pour lui « la colonne vertébrale de l'Europe » (cette information nous a été donnée par Gilbert Salem, lors d'un entretien privé, le 17 mars 2011, à l'université de Porto. Nous l'en

« ermite de Ropraz »), où il vécut jusqu'à sa mort. Pourtant, il décrivait ainsi sa relation avec Paris:

J'apprécie le côté pratique de la situation qui est la mienne sur le plan géographique. J'habite un village au-dessus de Lausanne, préservé de toute laideur, de tout bruit et assez loin de la ville pour que je ne reçoive pas de visites intempestives. J'y peux travailler à mon aise. (...) Si je veux me rendre à Paris, je prends le train à Lausanne. Je garde une certaine distance à laquelle je tiens, mais je ne suis pas isolé¹⁰⁷¹. (*apud* Armel, 2007: 92).

Un commentaire que nous retrouvons dans une interview menée par Nathalie Crom pour le magazine *Télérama* :

Je ne suis pas un campagnard, un ermite, je sais manger le caviar et l'huître (...). J'ai même été parfois tenté de m'installer plus durablement à Paris. Mais non. Je me cogne l'œil à des parois, des façades, des rues souvent très belles, et très vite vient le besoin irréprensible de retourner à l'immensité du ciel. (*apud* Crom, 2009).

Remis de ses anciens excès alcooliques¹⁰⁷², Jacques Chessex disait, selon Pierre Assouline, «se sentir désormais nulle part mieux qu'au Café de la Poste, dans son village de Ropraz, dans le Jorat, non loin de sa maison natale de Payerne. » (Assouline, 2009).

On comprend mieux pourquoi Chessex se comparait à la chouette effraie¹⁰⁷³: elle vit dans l'ombre des clochers, des hauts arbres solitaires, et elle a la sagesse de ne jamais s'épuiser à changer de territoire :

C'est un oiseau discret, il vit dans l'ombre, il regarde dans l'ombre: leçon pour un écrivain. (...)
L'effraie est une apparition, un cadeau mobile de la nuit. Elle n'éclaire pas. Elle a sa propre lumière,

remercions). De surcroît, il disait se sentir à Lausanne comme dans un village, alors qu'à Ropraz, il se sentait en Europe. Son fidèle ami Jérôme Garcin déclara en 1978 que « Chessex a choisi d'être célèbre mais préservé, lu partout mais nulle part importuné » (Garcin, 1978 : 73): une manière très juste de résumer la posture de l'auteur de *L'Ogre*.

¹⁰⁷¹ Dans *Carabas*, Jacques Chessex reviendra sur le thème de l'isolement paradoxal de l'écrivain vaudois, face à la France (*cf.* Chessex, 1971: 135-137).

¹⁰⁷² Des excès qui durèrent jusqu'au 31 décembre 1987, où il fit la promesse à sa marraine, sœur cadette de son père, de se « désencombrer » et qu'il tint officiellement jusqu'à sa mort.

¹⁰⁷³ Selon une définition retirée de Wikipédia, le cri de la chouette effraie est un «khrû» ou «khraikh» rauque, strident et répétitif qu'on compare souvent au ronflement d'un dormeur, ponctué de sonorités aigües. Il y a aussi un deuxième cri, plus long qui fait un « chhhhhh » très impressionnant. Elle chuinte. Elle claque également très fort du bec lorsqu'elle se sent menacée! De plus, c'est un oiseau sédentaire qui ne migre qu'après disette ou nidification. Des détails qui s'adaptent très bien à Jacques Chessex.

qui est absence de lumière ; mais elle diffuse, entrevue, surprise entre les pierres et les haies, la lueur grise d'un autre monde (...). L'effraie n'émigre pas, ne change pas de territoire. (Chessex, 2005: 292-295).

Dans son *Carabas*, Chessex avoua aussi sa difficulté à sortir de son pays: «Il y a surtout la racine: difficilement arrachable. Enracinement, 'retour au pays natal' (...). Il ne s'agit d'aucune mystique paysanne (...). Simplement, (...) j'ai besoin de ce pays comme Baudelaire avait besoin de Paris. Je déteste en sortir parce que je perds ma foule et mes paysages. » (Chessex, 1971: 116).

3.2.2. Sur les traces de sa vie

Tous les détails biographiques retenus dans le chapitre antérieur prouvent que le lecteur averti se doit de connaître le parcours de vie de cet écrivain suisse, afin de profiter pleinement du contenu de son monde fictionnel et de comprendre l'origine de plusieurs polémiques. Tel que nous l'avons fait avec les deux autres auteurs de notre corpus, procédons à ce type de lecture.

L'enfance, par exemple, a fortement marqué l'écriture de Jacques Chessex. Il partage avec Houellebecq l'influence transcendante d'une grand-mère (maternelle dans son cas¹⁰⁷⁴). Comme Amélie Nothomb, il fut choyé au sein de sa famille¹⁰⁷⁵ (complétée par sa sœur Marianne avec laquelle il se sentit très proche), nonobstant le drame vécu par le suicide de son père¹⁰⁷⁶ qui s'est tiré une balle dans la tête le 14 avril 1956, un an après la séparation de son épouse. Chessex avait vingt-deux ans et vivait avec lui depuis le divorce de ses parents, proclamé six mois auparavant.

Ce fut une mort qui a toujours hanté sa vie et son œuvre¹⁰⁷⁷. En guise d'illustration, l'écrivain termine son *Portrait des Vaudois* (qu'il aimait décrire comme un essai

¹⁰⁷⁴ Cf. Bridel, 2002 : 16-19.

¹⁰⁷⁵ Jacques Chessex est né au sein d'une famille protestante et intellectuelle très marquée, ce qui l'a aussi influencé. L'enfance de Jacques Chessex rejoint aussi celle d'Amélie Nothomb par le traumatisme de la perte de l'innocence, lorsqu'il vécut le drame du crime d'Artur Bloch, sur lequel nous reviendrons au cours de ce chapitre.

¹⁰⁷⁶ Son père, Pierre Chessex, fut lui-même enseignant, conférencier, directeur du collège de Lausanne et il publia des récits légendaires et historiques, tout comme plusieurs traités d'étymologie.

¹⁰⁷⁷ Lors de l'émission religieuse « Racines » du 27 mai 1990, (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>, visité le 06/11/2009), le présentateur Jean-Pierre Moulin fait remarquer à

mimétique) avec un hommage à son père, dont le suicide l’a véritablement rendu vaudois, comme il l’avoue: « Cette mort m’a fait ce que je suis. C’est elle qui m’a révélé le pays, qui a fait de moi un Vaudois » (Chessex, 1982: 204). Jacques Chessex nous confie, dans le dernier tableau, de manière cathartique, que c’est le suicide de son père qui l’a rattaché à cette terre et qui l’a fait vaudois¹⁰⁷⁸, puisqu’avant, sans centre et sans racine, il était « d’un peu partout, d’ici, d’ailleurs, de plus loin encore » (Chessex, 1982: 204).

De même, la relation avec sa mère Lucienne, née Vallotton, fut marquée par le remords: face à elle, Chessex avait honte de ses livres immoraux et de sa vie décadente qui heurtaient la pudeur naturelle et la rigueur protestante de sa mère. Il ne se sentait pas digne de l’amour qu’elle lui vouait. D’où la résipiscence poignante de son acte de contrition: *Pardon mère* (Chessex, 2008), sept ans après le décès de celle-ci, en 2001. Cette année-là, Chessex écrivait dans son *Monsieur* le chapitre « Saint Augustin et ma mère » qui raconte l’épisode qui lui fit comprendre l’amour et la fierté de sa mère envers lui : lors du déménagement de sa mère, déjà aveugle, pour la maison de repos La Pensée, Chessex et sa sœur ont retrouvé dans son appartement des cartons chargés de documentation sur lui, découpée dans la presse¹⁰⁷⁹. Un épisode chargé d’émotion, comme le résume la journaliste Isabelle Falconnier :

Les photos sont un peu floues, en noir et blanc, tremblées, mais il veut qu'on les regarde, 'regardez, c'est ma mère, avec moi, l'hiver dernier'. La preuve qu'ils s'aimaient, à la fin. La preuve qu'elle l'aimait. Elle est morte en février dernier, à 91 ans, après six années passés à La Pensée, une maison de repos près d'Ouchy. Quasi aveugle depuis sept ans. 'Monsieur' était fini depuis le 23 décembre. Il n'a rien retouché. Rien enlevé des cris, des pleurs, des frustrations qui sourdent des derniers chapitres de 'Monsieur'. 'Quand te retrouverai-je, mère aimée, moi perdu, moi éperdu de tout le ratage de notre histoire?' Toute sa vie il aura souhaité vivre avec sa mère la passion de saint Augustin et de sa mère Monique. Toute sa vie il souffre d'être mal aimé de sa mère, mal compris. 'Une méfiance profonde de l'art. De lourdes paroles pour contester presque tout ce que j'ai écrit en

Chessex « *L’Ogre*, un titre terrible, on le sait, c’est votre père et c’est une image assez dure. » [sic]. A quoi répond l’écrivain : « L’ogre, au sens propre du terme, n’est pas mon père (...) il n’avait rien d’un père écraseur. (...) Le mythe du père m’a toujours fasciné, que ce soit le Père biblique, Dieu, ou le père familial (pater familias) ou le père profond que nous sentons en nous. (...) La mère, c’est la terre, elle se confond avec le tellurique (une force douce et tenace, qui ne cède pas) et l’eau élémentaire, fondamentale (au contraire, le père, c’est le feu). » [sic].

¹⁰⁷⁸ Rappelons que la Suisse est, avec la Biélorussie, le pays européen qui a le taux le plus élevé de suicides, selon les données de l’OMS de 2009 (World Health Organisation, 2009). Sans le vouloir, le suicide du père de Chessex pourrait même être une marque de régionalisme...

¹⁰⁷⁹ Cf. Chessex, 2001: 219.

prose. Jusqu'à l'injure et l'insulte.' A la fin, encore: ' 'Tu portes de vilains habits' me dit-elle. Sa voix est éraillée, je la voudrais tellement chaude et douce.' A la fin les choses changeaient, elle s'ouvre, lui parle de lui, veut savoir ce qu'il fait, ce qu'il mange. 'Et Sandrine? Est-ce qu'elle s'occupe bien de toi?'. Sur les photos en noir et blanc, elle appuie sa tête sur lui, lui cherche sa joue. Elle récitait les 'Fables' de La Fontaine, celles qui berçaient l'enfance de Jacques. (Falconnier, 2001).

L'éducation de Jacques Chessex a aussi grandement influencé son parcours. Il fut élève de Jacques Mercanton¹⁰⁸⁰ au Collège Classique Cantonal de Lausanne qu'il fréquenta jusqu'à seize ans, comme brillant élève de cette école protestante. Devenu pourtant turbulent au Gymnase, sa mère insista pour qu'il aille préparer son baccalauréat au Collège Saint-Michel de Fribourg : une école catholique qui le marqua profondément, tout comme son professeur de philosophie, le père Pierre-Marie Emonet¹⁰⁸¹. Il a ainsi reçu deux éducations : protestante¹⁰⁸² et catholique, comme il le démontre: « A Fribourg on pardonnait et on chantait, on célébrait la Gloire, on aimait tendrement et doucement. Chez moi on s'accablait de remords, on mentait, on se tordait de désir derrière sa façade, on dénonçait, on se suicidait. » (Chessex, 1971 : 197)¹⁰⁸³.

Puis, il se tourna vers une formation littéraire (licence ès lettres – français, philosophie, histoire de l'art, avec un mémoire de licence sur Francis Ponge – à l'Université de Lausanne, en 1962¹⁰⁸⁴), qui résonne dans son œuvre. Métaphysicien amoureux de la nature, l'auteur de *L'Ogre* a manié avec virtuosité une prose lyrique¹⁰⁸⁵ afin d'exprimer des passions ardentes (car la prose chessexienne « se fait hymne lyrique à

¹⁰⁸⁰ Lire, à ce propos, Bridel, 2002 : 25 et 66-67.

¹⁰⁸¹ Jacques Chessex témoigne : « Je salue le Père Emonet, vrai saint, intelligence exquise et intransigeante, bonté irradiante (...). Je suis né calviniste (...) et forcené, et acharné à la salive des petites gueuses, et violemment partagé entre le bas et le haut, et réunissant violemment dans mon cœur et dans ma chair la boue céleste et les rayons de la pourriture. Mais si dans les culs-de-sac et les ravins et les souleries je n'ai pas cédé à la pente noire, si j'ai voulu la force, si j'ai voulu le lendemain d'un insatiable appétit de foi et de gourmandise, c'est grâce au Dieu d'Emonet et à ses anges et à ses corps glorieux. » (Chessex, 1971 : 194).

¹⁰⁸² Dans sa chronique *L'Imparfait*, Jacques Chessex témoigne aussi de l'influence du pasteur Charles Bergier avec lequel il se prépara, pendant deux ans, à sa confirmation en 1949 : « un homme intelligent, austère, grand orateur, surtout, et lecteur des textes bibliques en vraie profondeur. J'ai admiré ce pasteur (...). Je suis sûr aujourd'hui que sa belle lecture des textes (...) a nourri ma curiosité religieuse et conforté en moi le rythme syntaxique de la citation biblique auquel je fais appel dans mes propres textes. » (Chessex, 1996 : 23-24).

¹⁰⁸³ Lire aussi Chessex, 2011 : 135.

¹⁰⁸⁴ Il y retrouva Jacques Mercanton et y fit la connaissance marquante de Jean Leymarie, professeur français de l'histoire de l'art.

¹⁰⁸⁵ Flaubert, que Chessex admirait, disait que le vrai roman doit tendre au poème.

la nature »¹⁰⁸⁶, selon la formule d'Anne-Marie Jaton (Jaton, 2001: 157). Chessex domina un style élaboré, baroque, avec des adjectifs parfois rares et une langue intense, des phrases brèves et vives avec très peu de dialogues ; des récits mariant le baroque (un mélange d'éclat et de « goût du spectacle de l'anéantissement » (Jaton, 2001 : 9)), le gothique, le monstrueux, le bizarre. C'est alors en toute cohérence, dès l'entrée de son chapitre « Portrait de l'artiste en baroque », dans son autobiographique *Carabas*, que Jacques Chessex se présente: « J'aime ce qui tourne et tournoie, le chahut, le tohu-bohu, la foire pleine d'éclats, l'agglutination, la surcharge, le foisonnement, l'irrégularité et la dissymétrie, l'ornement, le bizarre, les curiosités qui coupent le souffle. J'aime tous les spectacles baroques.» (Chessex, 1971 : 53).

Mais c'est surtout son origine calviniste qui dicte le ton de ses histoires romanesques. La Suisse romande est marquée par la religion protestante et calviniste, qui oblige à l'introspection, au recueillement, à la discrétion et à l'effacement¹⁰⁸⁷. Si l'un des traits de l'écrivain suisse est la « relation à la nature » (Monnier, 1997 : 157), il est vrai aussi qu'il se débat aussi avec l'âme inquiète, le cœur insatiable et la fascination de l'absolu¹⁰⁸⁸. L'influence du protestantisme est indéniable: sobriété, pudeur, retenue, discrétion, solitude morale, passions rentrées, introspection, repli de soi¹⁰⁸⁹. Tant de marques répressives et pressantes qui agissent comme un carcan chez Jacques Chessex et dans son œuvre. C'est un écrivain qui a ressenti l'angoisse calviniste, laquelle résonne dans ses textes. Pourtant, comme il le souligna, la marque du protestantisme de Calvin est tempérée : « On a beaucoup parlé de ma nature calviniste et dit que j'étais un écrivain du remords. C'est faux. J'ai montré des personnages en proie au remords, mais je n'ai pas dit qu'ils avaient raison. J'ai montré qu'ils allaient à la faillite. Je sais trop bien qu'on peut utiliser un certain calvinisme pour culpabiliser les êtres. » (*apud* Bridel, 2002 : 21). *La confession du pasteur Burg* (Chessex, 1967) en est la preuve. Quoi qu'il en soit, la composante religieuse est un facteur déterminant chez Chessex. Tous ses personnages, en

¹⁰⁸⁶ En guise d'illustration, voici un extrait tiré de *L'Imparfait* : « Cette lumière sur le jardin. Un étincellement, comme si d'invisibles miroirs sous l'herbe et les feuilles renvoyaient sans fin son pouvoir, et qu'elle se fût mise à bruire sans bruit, à murmurer, à parler à voix douce et basse entre le sol et le ciel. Boucles, aplats, sursauts de la lumière à la surface et dans l'air. (...) Une musique, peut-être, un chant brillant au pré, aux tiges, aux frondaisons, j'écoute le fourmillement lumineux qui monte des arbres, s'accroît, s'étend, vibre, tourne comme un vol et s'endort aux sucres et aux cimes. » (Chessex, 1996 : 39).

¹⁰⁸⁷ Cf. Monnier, 1997: 157.

¹⁰⁸⁸ Cf. Monnier, 1997: 158.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*.

tant que Vaudois calvinistes, se sentent coupables de leur souillure originelle, tous sont dévorés par le péché, la faute, le remords, la solitude et la macération du désir qu'il leur faut constamment travailler en soi.

Tout comme Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, Jacques Chessex ne cacha pas qu'il était redevable aux lectures de son adolescence : il partageait avec Houellebecq une admiration pour Aragon : « Non, le plus grand c'est Aragon avec son matamorisme et ses humeurs et ses injustices et ses coquetteries » (Chessex, 1971 : 94)¹⁰⁹⁰, écrit-il dans son autobiographique *Carabas*. Ou encore, dans une lettre du 15 août 1981, adressée à son ami Jérôme Garcin : « si la maladie qui l' [i.e. Aragon] occupe devait tôt ou tard avoir gain de cause, je serais triste de n'avoir pu dire publiquement, id est à Paris (...), ma formidable admiration amour-haine pour le menteur vrai » (Garcin et Chessex, 2012 : 570). Il fut surtout un fervent admirateur de La Fontaine¹⁰⁹¹, Flaubert¹⁰⁹² ou Maupassant¹⁰⁹³. Comme il l'expliqua à la journaliste Catherine Charbon, lors de l'émission « La voix au chapitre » du 11 août 1975¹⁰⁹⁴,

l'écrivain est celui qui prend la littérature au sérieux et qui s'en sert à la fois comme d'une arme contre la bêtise, d'une dénonciation contre toutes les formes possibles de sauvagerie et des esclavagismes contemporains. (...) Mais c'est aussi quelqu'un qui magnifie la littérature en donnant au langage, au style, aux mots, un pouvoir, une vertu sacrée absolument décisive¹⁰⁹⁵. C'est le choix que j'ai fait en direction de Flaubert, contre la lâcheté, contre la mollesse, contre la facilité ambiante. (Chessex, *sic*)

Saint Augustin et Aristote, « – les piliers, la fondation intellectuelle véritable de Chessex – côtoient Flaubert et Bossuet, (...) Rousseau tient la main de Francis Ponge, (...) on croise

¹⁰⁹⁰ Notons, au passage, qu'Amélie Nothomb rend aussi hommage à Aragon dans *Biographie de la faim* (Nothomb, 2004 : 148).

¹⁰⁹¹ En guise d'illustration, lire le chapitre XV de *L'Imparfait* (Chessex, 1996 : 53ss), où Chessex exprime sa dette envers La Fontaine (ex : « Je ne m'habitue pas à La Fontaine. Je crois le connaître, le relire, je ne m'attendais pas que cela fût aussi simplement parfait. » (*idem* : 53).

¹⁰⁹² Le naturalisme et le réalisme de Jacques Chessex, notamment, le rapprochent de Flaubert.

¹⁰⁹³ Lire, à ce propos, Bridel, 2002 : 34-35 et 173. Flaubert et Maupassant résonnent indéniablement dans l'écriture de Jacques Chessex. Même le port de la moustache les rapproche, comme le suggère l'écrivain romand dans le chapitre « La moustache » de son *Carabas* (Chessex, 1971 : 127-132). François Nourissier comparait Chessex à Maupassant, non seulement en ce qui concerne les apparences (« fortes moustaches, carrures à demi paysannes »), mais aussi en profondeur : une obsession commune pour les dérèglements, la folie et la mort (Nourissier, 1977 : 160).

¹⁰⁹⁴ Une émission dédiée à la parution de son roman *L'ardent royaume* (Chessex, 1975).

¹⁰⁹⁵ Tout comme Flaubert, Jacques Chessex était en quête d'une langue à la fois intense et démesurée.

aussi Benjamin Constant, Goya, Loyola, Jean de la Croix, Nicolas de Staël, Dickens, Georges Bataille, Jean Genet, René Char, Beckett... » (Crom, 2009).

Par ailleurs, son amour singulier de l'art l'a poussé à devenir, tout comme Houellebecq ou Nothomb, un transécrivain¹⁰⁹⁶ : Jacques Chessex s'est aussi tourné vers le jazz¹⁰⁹⁷ et la peinture. En effet, depuis son enfance, cet auteur s'est livré au dessin et à la peinture :

J'ai toujours peint. Et dessiné. Si je regarde loin dans l'enfance, et plus tard, ce sont souvent mes peintures que je vois, je les vois dans le détail, précis, très fiable, les couleurs et les formes exactement distribuées. Bien sûr elles ont été détruites, ou perdues depuis longtemps. J'ai peint parce que j'aimais les images convulsives, rapides, désirables, j'avais envie de les imiter.¹⁰⁹⁸

Ce n'est pourtant qu'à soixante-six ans, en l'an 2000, qu'il se décide enfin à exposer



publiquement ses tableaux¹⁰⁹⁹ où la figure du minotaure est omniprésente, entourée de femmes érotiques, d'animaux et de mort. Il choisit tout d'abord la Fondation Antonio Pérez, à Cuenca¹¹⁰⁰ (du 30 septembre au 29 octobre 2000), en Espagne, suivie, en novembre de la même année, de la galerie Planques¹¹⁰¹ (du 15 novembre 2000 au 15 janvier 2001), à Lausanne. Dès lors, ses peintures et dessins furent

Chessex, *Le minotaure galant IX* régulièrement exposés : Bibliothèque nationale suisse (2002, encre et gouache, 32x23 cm) (2003), Bibliothèque cantonale et universitaire de

¹⁰⁹⁶ Nous empruntons, encore, l'expression de Jean-François Patricola (Patricola, 2005: 88).

¹⁰⁹⁷ Lire, à ce propos, son article « Strange fruit » dans *L'Hebdo* du 9 novembre 2000 (Chessex, 2000 et transcrit en appendice T) et Bridel, 2002 :137-139. Il y explique, entre autre chose, que sa passion du jazz est liée à sa nature anti-conformiste. Dans sa chronique *L'Imparfait*, Chessex a aussi écrit de très belles pages sur son amour du blues (Chessex, 1996 : 99-101).

¹⁰⁹⁸ *Apud* Chessex, *Hebdo* du 26/10/2000.

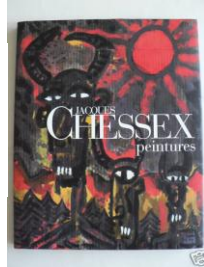
¹⁰⁹⁹ Voir les tableaux sur <http://www.sandrine-fontaine.com/index.php/artistes/jacques-chessex>, page web consultée le 14/02/2008. Lire, aussi, l'ouvrage *Jacques Chessex, peintures*, dont les textes sont de Christophe Bataille, François Nourissier et Jacques Chessex (Chessex et al, 2008), l'interview menée par Jean-Louis Kuffer « Peindre fait le bonheur de Jacques Chessex » (Kuffer, 2008) et l'article de Robert Kopp, « Jacques Chessex, une voix dans la nuit » (Kopp, 2009).

¹¹⁰⁰ Cf. le catalogue de cette exposition intitulée *Minotauro* (texte de François Nourissier, Fondation Perez, Cuenca, 2000), composée de 31 petits tableaux mettant en scène le minotaure.

¹¹⁰¹ Il s'agit d'une reprise de l'exposition de Cuenca, sous une forme élargie (une vingtaine d'œuvres viennent s'y ajouter).

Fribourg (2004), Fondation L'Estrée à Ropraz (2008)¹¹⁰², Galerie ArteSol à Soleure (octobre 2009), Galerie Fallet et Musée Rath à Genève (novembre 2009). Jacques Chessex dessina également l'affiche de l'opéra *Barbe-Bleue* d'Offenbach, monté à Fribourg, en décembre 2009. Deux ouvrages de peinture de Jacques Chessex ont été publiés : *La*

CHESEX et al
(2008),
*Jacques Chessex,
peintures*



Chattemite, recueil de poésies, dessins et peintures de Jacques Chessex (Chessex, 2008b) et *Jacques Chessex, peintures* dont les textes sont de Christophe Bataille, François Nourissier et Jacques Chessex (Chessex et al, 2008)¹¹⁰³.

En outre, Jacques Chessex a publié plusieurs écrits sur l'art, notamment des textes critiques sur des peintres (Pablo Picasso, Jacques Berger, Pietro Sarto¹¹⁰⁴, Antonio Saura¹¹⁰⁵), des sculpteurs (André Gigon), ainsi que plusieurs récits illustrés de gravures ou d'aquarelles d'autres artistes¹¹⁰⁶. Plusieurs de ses livres – du roman à la chronique – ont quelques passages sur l'art, la peinture en particulier, comme dans *L'Imparfait*, qui rend hommage à Jean Bazaine et à Pierre Tal Coat (Chessex, 1996 : 107ss), ou dans son recueil *Les Têtes* (Chessex, 2003) qui regorge de portraits d'artistes renommés.

Enfin, son amour de la peinture déteint aussi sur les récits romanesques de Jacques Chessex : on y retrouve le goût pour l'esthétique, la palette de couleurs des descriptions, des ambiances, la sensibilité du regard de l'observateur/peintre qui veut tout raconter/montrer. Chessex a une vision et une visée d'artiste. Il s'expliqua lui-même dans *L'interrogatoire* : « Avec le noir, le jaune, le blanc, je me retrouve en profond accord. Le rouge me provoque. Ou je l'appelle, je m'en sers, je le jette ; ou je le glisse, parfois l'impose au texte que j'écris, à ce que je peins, à ce que je dessine, comme une sublimation lyrique » (Chessex, 2011 : 83).

¹¹⁰² Voir http://www.estree.ch/exposition_081115/exposition.htm, page consultée le 04/11/2010.

¹¹⁰³ Il s'agit d'une monographie de 136 pages : une soixantaine de reproductions de toiles et de pages de carnets ; trois photos pleine page de Jacques Chessex ; des textes de l'écrivain (« Peindre » et « Pourquoi je peins ») et de ses amis (Christophe Bataille – « Minotaure attend » et François Nourissier – « Bon appétit Monsieur l'Ogre »).

¹¹⁰⁴ Jacques Chessex fut l'auteur de *Figures de la métamorphose*, suivi d'un *Essai sur Pietro Sarto* (1999, La Bibliothèque des Arts) et il le cite, avec d'autres artistes, dans son livre *Le Désir de Dieu* (Chessex, 2005).

¹¹⁰⁵ Tout comme avec le peintre-graveur Pietro Sarto, une grande amitié liait Chessex à Antonio Saura (cf. Froidevaux et Michaux, 2003 : 95). En 1990, l'écrivain vaudois rédigea le texte du livre d'art *La Muerte y la Nada, œuvres d'Antonio Saura* (1990, Pierre Canova). Chessex rédigea aussi un portrait du peintre dans son recueil *Les Têtes* (Chessex, 2003 : 131-134).

¹¹⁰⁶ Lire, à ce propos, Michaud, 2003 : 153-154 ou Bridel, 2002 : 212.

Ceci dit, reprenons le parcours biographique de Jacques Chessex. Après son adolescence, la vie adulte de l'écrivain vaudois fut marquée par des comportements d'inadaptation sociale. En effet, il a longtemps vécu tourmenté par ses fantômes et sa recherche de la transcendance, de l'oubli, l'a fait se perdre dans l'alcool (« Je suis aussi gourmand d'alcool » confie-t-il dans *Carabas* (Chessex, 1971 : 28))¹¹⁰⁷ et dans des rixes violentes dans les cafés. Jusqu'au 31 décembre 1987, jour où il fit le serment de se « désencombrer », comme il aimait à le dire, de ces vices. Dans l'interview menée par Geneviève Bridel, l'écrivain suisse romand s'explique sur la longue relation qu'il noua avec l'alcool, de 1957 à 1987 (cf. Bridel, 2002 : 133-135). Il est revenu sur le même thème avant de mourir : dans *L'interrogatoire*, lancé en édition posthume, on peut lire :

J'ai usé de l'alcool jusqu'au défi extrême. Je croyais le fixer moi-même ce défi, en fait je me détruisais. Suicide différé. J'écrivais de sang-froid, le matin, c'était du travail sauvé, ensuite je buvais toute la journée et une partie de la nuit. Il y a vingt ans j'ai tout arrêté. La sobriété m'a nettoyé le corps et l'âme. (Chessex, 2011 : 76).

3.2.3. Jacques Chessex et les médias : présentation de soi, posture et prises de position

Comme nous venons de le voir, Jacques Chessex a partagé avec Michel Houellebecq une réputation d'auteurs polémiques qu'il cultiva à sa manière – une rumeur de scandale a accompagné la vie de Chessex d'un bout à l'autre – et qui agit aussi sur sa réception, provoquant des réactions les plus vives et souvent très opposées, oscillant entre haine méprisante et adulation.

Tout comme son homologue français, Jacques Chessex a cultivé une posture médiatique *sui generis*, laquelle est clivée en deux phases : avant et après ses excès alcooliques. Il suffit de voir ces deux interviews télévisées, afin de noter la différence :

- **Émission « Livre à vous » du 8 février 1987**¹¹⁰⁸, sur TSR, présenté par Yves Lassueur, à propos de la parution de *Jonas* (Chessex, 1987).

¹¹⁰⁷ C'est nous qui soulignons la valeur emphatique de l'adjectif employé par Chessex.

¹¹⁰⁸ <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex2>, page web visitée le 15/03/2009.

Jacques Chessex est très visiblement ivre. Le journaliste lui apprend qu'il fut récemment plébiscité par le sondage « Quels écrivains suisses aimeriez-vous connaître ? », en y occupant la première place avec San-Antonio. Tâchant de répondre à cette reconnaissance, Chessex difficilement en vient à bout, sans aller droit au but. Au lieu de cela, il reconnaît plutôt être « un sauvage » [sic]. Lorsque Yves Lassueur l'interroge sur le parallèle entre l'auteur et son Jonas Carex, protagoniste de *Jonas*, qui se perd dans l'alcool et les femmes (tout comme l'était Jean Calmet, héros de *L'Ogre* (Chessex, 1973)), Chessex, grave, avoue « J'aime les cafés... J'aime l'alcool... J'aime l'alcool parce qu'il me met en communication totale avec l'endroit où j'aimerais habiter » [sic]. Quant au thème de la religion, l'écrivain se dit croyant mais non dogmatique¹¹⁰⁹ et contrit, il souffle cette plainte : « La vie est dure sans Dieu. Eux [mes amis prêtres] ils ont Dieu. Moi pas. » [sic].

➤ **Émission « Pardonnez-moi » du 17 février 2008¹¹¹⁰** sur TSR, présentée par Darius Rochebin, à propos de l'édition de *Pardon mère*.

Une interview chargée de sincérité et d'émotion, où chaque mot de Chessex, plus serein, est pesé¹¹¹¹. L'authenticité de son émoi face au repentir de ne pas avoir été digne de l'amour de sa mère est déchirante.

Pourtant, même ivre, Chessex a toujours eu un discours recherché, un débit mélodieux et une voix caressante qui ont inspiré du respect. Il a d'ailleurs toujours démontré une télégenie conforme à sa figure d'écrivain baroque. Il nous a habitué à ses lunettes à grosse monture noire, aux signes de son alcoolisme (ses « rougeurs foncées et mobiles couperaient son teint blanc », pour reprendre l'expression de Balzac¹¹¹²) et à sa moustache flaubertienne. Celle-ci est aussi une provocation et la preuve de la force de son caractère; Jacques Chessex l'admet lui-même:

¹¹⁰⁹ Au cours de l'émission religieuse « Racines » du 27 mai 1990, (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>, visité le 09/11/2008) présentée par Jean-Pierre Moulin, Jacques Chessex affirmait : « Je ne suis pas croyant mais religieux. » [sic]. Selon Gilbert Salem, Chessex se sentait agnostique. Cette information nous a été donnée par Gilbert Salem, lors d'un entretien privé, le 17 mars 2011, à l'université de Porto. Nous l'en remercions, encore une fois.

¹¹¹⁰ <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=500000#tab=search;vid=8749568>, page web visitée le 15/03/2009.

¹¹¹¹ Voir aussi, l'émission « Dans quelle étagère » du 12 février 2008 sur Fr2, présentée par Monique Atlan, à propos de l'édition de *Pardon mère*.

¹¹¹² Balzac, Honoré de (1832), *La grenadière*, version e-book : 1 <http://www.scribd.com/doc/7364299/honore-de-balzac-scenes-de-la-vie-privee-5-la-grenadiere>, p.11.

Si je porte une moustache depuis plus de dix ans c'est d'abord pour sentir vivre cet animal très exigeant, pour l'associer à mes nourritures et à mes entreprises. C'est de la pure sensualité. (...) La moustache n'est pas très facile à porter dans la société. (...) Le caractère singulier d'une grosse moustache choque comme une provocation, une faute de goût, un matamorisme. (...) La moustache est un choix, un calcul, une affirmation raisonnée de soi-même, un défi au plus grand nombre, une sorte de méchanceté. (...) Mais c'est aussitôt le monde animal qui me bouleverse quand je pense à des moustaches (...). A des chats, à un lynx (...) Et c'est peut-être cette primitivité qui reste tout au fond dans la moustache : une sauvagerie de tous les instants. Et c'est bien cette sauvagerie que je voudrais faire passer dans mes livres (...), parce que je ne peux plus supporter la littérature exsangue qu'on nous impose comme le fin du fin. (Chessex, 1971 : 128-131).

L'aspect de Chessex n'était pas de moindre importance pour cet écrivain, comme le prouve l'auto-portrait auquel il s'est exercé dans *Carabas* (Chessex, 1971 : 53-62), dont voici un extrait:

J'ai assurément une tête baroque. La forme est ronde. Les joues grosses. L'œil vert bridé, le front haut et large, le nez solide à la base allant en s'effilant sous les lunettes à monture sombre, la moustache longue, abondante, mordorée, les cheveux longs, fournis, blond châtain (...), le cou large (...). Les joues trop rondes donnent quelque chose d'enfantin à la physionomie (...). L'œil est doux (...) et la colère lui donne un éclat particulièrement agressif. Il lui arrive d'être cruel. La rondeur de l'ensemble soutenue par la moustache aux crocs hérissés prend alors un aspect félin, chat cracheur, qui estomaque l'adversaire ou le contradicteur. (...) L'usage de l'alcool n'a pas provoqué de couperose. A peine quelques rougeurs aux joues (...). Le visage passe à la seconde de l'entrain à la rage verrouillée. Elle jaillira ! Le rire l'éclaire, la bouche s'amuse de sa gourmandise, la cruauté soudaine aiguise la sensualité, les démons éructent dans chaque mot. Habituellement la parole est lente, la voix bien timbrée, les mots se détachent, savent se charger de sens friand ou sévère. (Chessex, 1971 : 61-62).

Cet auto-portrait, très juste, prouve que Chessex travaillait à son image, indépendamment de sa propre nature, car il n'a jamais faussé sa personnalité, tout au plus l'a-t-il grossie d'un trait¹¹¹³. L'auteur se savait être observable et observé. En outre, la référence au chat, avec toutes les symbolologies et métaphores inhérentes, n'est pas innocente. Chessex aimait à se comparer, non seulement au chat (ex : Chessex, 1971 : 60,151 ou, plus récemment,

¹¹¹³ Dans son recueil *Les têtes*, Jacques Chessex a dressé un autre auto-portrait intitulé « Tête à tête » (Chessex, 2003 : 161-169), avant-texte de son récit confessionnel posthume, *L'interrogatoire* (Chessex, 2011).

Chessex, 2011 : 102), au furet, mais aussi au renard, notamment dans ses épisodes d'infidélité conjugale: « Renard au poulailler. Renard sera pris! En attendant renard court, renard se gobergera cette nuit. » (Chessex, 1971 : 35). De même, dans *Reste avec nous et autres récits*, plus précisément dans le chapitre « Eloge du renard » (Chessex, 1995b : 58-61), le narrateur fait part de son admiration pour cet animal rusé; pourtant, ce qui le fascine est qu'il est « détesté, piégé, traqué », il est « drôle et douloureux ». Comme le souligne Bertil Galland, le renard est le « représentant de la nature primitive, indépendante », tout comme il peut être aussi « l'animal malade de la rage »¹¹¹⁴ (Galland, 1970 : 50). Le rapprochement avec Jacques Chessex est inévitable et indubitable.

Plus tard, l'écrivain vaudois s'abonna à sa barbe de vieux sage biblique, mais jamais il ne quitta son port vestimentaire qui frisait le provincial. Tout ceci enrobé d'une voix posée et d'un regard franc et brillant. Enfin, ses prestations médiatiques étaient sans cesse accompagnées par «ses gestes grandiloquents, ses expressions plutôt dramatiques et son discours aux accents bibliques [qui] n'ont jamais laissé indifférents les médias» : une posture ainsi résumée par une internaute (posté le 21 mars 2009 par Palmonlive dans l'espace dédié aux réactions à l'article déjà cité de Michel Danthe (Danthe, 2009)). Un comportement que l'on peut rapprocher du professeur qu'il n'a jamais laissé d'être, au fond. Dans ses interviews télévisées, il affichait souvent sa nature : calme, clair, naturel, expliquant et s'expliquant.

Détail curieux, Jacques Chessex a endossé le portrait qu'il dessina de son maître – dans les deux sens du terme – Jacques Mercanton, tel qu'il se souvient de lui lors de son premier cours, à la rentrée de Pâques 1949 : « Jacques Mercanton entre. La maîtrise du costume et du geste, l'autorité de la parole, certaine désinvolture étudiée, la cambrure du torse, la vigueur contenue de la posture... » (Chessex, 1996 : 21).

Il est indéniable que Jacques Chessex, tout comme les deux autres auteurs de notre corpus, travaillait sa pose d'écrivain notoire qui se détache de ses semblables. Il créa lui-même sa stature d'écrivain et il contribua à son édification de « légende vivante »¹¹¹⁵. Il

¹¹¹⁴ La « rage » qui se lit comme la maladie contagieuse et mortelle, cela s'entend, mais aussi, au second degré, comme une fureur de vie.

¹¹¹⁵ Comme le témoigne cette observation des journalistes Catherine Pont-Humbert et Marie-Ange Garrandeau de *France Culture*, « Jacques Chessex était une figure quasi légendaire du monde des lettres suisses romandes, presque un héros national. Et pourtant, ce personnage très populaire était en même temps bien mal connu. » (<http://www.franceculture.com/emission-jacques-chessex-1934-2009-2010-04-20.html>, page web consultée le 20/01/2010).

est facile de reconnaître son plaisir à multiplier des conduites scandaleuses et des commentaires dérangeants, tout comme, par-delà, le soin qu'il prenait dans ses poses audiovisuelles, tel que le démontrent ses photographies dont il commandait lui-même le cadrage, l'illumination, la profondeur et sa pose¹¹¹⁶. A propos de ces photographies, retenons la juste observation de la journaliste Isabelle Falconnier :

Sur les photographies, Chessex arbore toujours la même expression. Lointaine, figée. Pourtant Chessex rit, ricane, sourit, grimace. Mais la seule présence d'un objectif, au grand dam des photographes, lui fait reprendre la pose, de peur sans doute que les photos ne disent de lui ce qu'il ne sait pas lui-même. 'Tombez le masque, Jacques!' C'est qu'il est passé maître dans cet art. 'J'ai dix-huit ans, raconte 'Monsieur', mais je sais déjà porter le masque niais, paisible, que je perfectionnerai plus tard.' Il a 67 ans, il a bien perfectionné le masque docte, sombre et habité qu'il veut laisser à la postérité. (Falconnier, 2001).

Dans un autre registre, Charles-Edouard Racine, un des détracteurs chessexiens, commente l'article « Les aveux de Chessex » publié par Jean-Louis Ezine, dans *Le Nouvel Observateur* du 1er février 1996: « Une photo occupe la moitié de la page : paysage forestier hivernal, givre mortel, et l'auteur portant blouson de cuir (jeune, non-conformiste), barbe de prophète, regard profond: le mythe est incarné, l'écrivain peut poser à la fois en martyr d'une terre calviniste et en autorité célébrée » (Racine, 1996: 86).

Quant à la relation entretenue entre Jacques Chessex et les médias, même si moins fréquente que celle des deux autres auteurs de notre corpus, elle est tout de même digne d'être soulignée pour un écrivain suisse (né dans un pays où la discrétion est une valeur morale), car elle s'est aussi développée hors-frontières. Sa gloire littéraire était liée, certes, à une « aura » médiatique que Chessex comparait pourtant aux moustiques : « Je la connais, je vis avec elle comme on peut vivre avec des moustiques. Vous savez, les moustiques, il y a quand même des choses électriques ou alors acides à employer, ça marche très bien, on peut avoir une chambre sans moustiques ! » (*apud* Heinich, 1999 : 173)

¹¹¹⁶ En guise d'illustration, consulter le site <http://www.corbis.co.in/searchresults.php?s=Jacques+Chessex&rm=&rf=&mr=&loc=&col=&listRF=&orient=&view=&people=&pht=&max=&p=1>, visité le 13/05/2007. Des clichés photographiques pourront être observés en appendice U.

Cohérent, à la veille de sa mort, Chessex avouait encore jouir d'un succès médiatique parfois bien malgré lui :

Je ne suis pas exhibitionniste; je sais que je dois aussi accompagner mes livres lorsqu'ils paraissent : c'est aussi un plaisir, un honneur, je le fais. Mais parfois, je voudrais que la place de l'écrit, du mot, se substitue à la figure de son auteur. (...) La télévision, c'est une perspective de la figure. Je sais que le visage de l'écrivain se doit d'être vu, que sa voix soit entendue, je le sais.¹¹¹⁷

Déjà, en 1968, dans ses débuts, Chessex affirmait qu'un écrivain qui vit exclusivement de sa plume est

quelqu'un qui ne peut pas écrire suffisamment de bonnes œuvres littéraires pour que leur qualité s'impose au premier chef. Le malheureux se voit très tôt convié à faire du journalisme alimentaire, à faire de la publicité, à faire des émissions de radio peut-être un peu rapides, à écrire des scénarios (...). Cette immense part de travaux alimentaires occupe bien plus sa vie que l'enseignement n'occupe la mienne. Elle finit par grever son horaire de manière à le paralyser.¹¹¹⁸

Néanmoins, la célébrité dont il jouit n'avait pas que des aspects négatifs. Sa fonction d'enseignant, par exemple, en fut grandement favorisée. Ses élèves voyaient en lui beaucoup plus qu'un professeur : il s'agissait d'un écrivain connu qui les impressionnait, qu'ils admiraient, éblouis par les feux de sa renommée médiatique, comme il l'explique lui-même :

Les élèves (...) adorent être en contact avec la célébrité. (...) Les élèves aiment que le maître auquel ils font face tous les jours ait sa photo dans le journal ou passe à la télévision. Ils sont même contents quand un journaliste l'insulte, parce qu'ils peuvent réagir ; ils apportent l'article en classe et projettent une expédition punitive contre l'imprudent critique. Cela m'amuse mais bien entendu, je calme le jeu et je leur explique que cela fait partie du métier d'écrivain et que ce serait à moi de répondre si je le jugeais nécessaire. (...) Le lundi matin qui suivait la remise du prix [Schiller] à Zurich, plusieurs classes étaient pavoisées des articles avec ma photographie, relatant la cérémonie. (*apud* Bridel, 2002 : 147-148).

¹¹¹⁷ Émission du 20 septembre 2009 « Vu à la télé », présenté par Pascal Rebetez: <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/emissionatele-200909>, page web visitée le 25/09/2010.

¹¹¹⁸ Émission « Champ libre » du 25 juin 1968, sur les difficultés d'écrire en Suisse. (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/ecoles-ecrivainsromands>, page web visitée le 25/09/2010). Néanmoins,

De façon plus vicieuse et sarcastique, dans son *Carabas*, Chessex prétendait, sur son ton vantard, devoir beaucoup à sa renommée médiatique pour son succès auprès de la gent féminine¹¹¹⁹: « que de filles j’ai séduites en leur disant que je publiais mes petits livres ! Certaines d’entre elles – les étudiantes, les enseignantes – avaient vu ma binette à la TV ou dans leur canard du dimanche sous la rubrique ‘Une heure avec’, ou ‘Majuscules’, que signent des saucisses littéraires à me faire lâcher ma plume d’ennui. » (Chessex, 1971 : 177)¹¹²⁰.

Intéressante aussi est la posture de cet écrivain à part, si l’on pense à toutes ses présences médiatiques et ses petits scandales, contraire à la circonspection et discrétion dictées par le renfermement du caractère que l’on attend d’un Vaudois, de cet «homme du milieu » (Chessex, 1969:52). D’ailleurs, Anne-Marie Jaton lit dans Chessex «le goût de la fulmination, de l’invective qui ne dédaigne pas l’usage du cri, contre la discrétion et le chuchotement vaudois » (Jaton, 2001: 160), contre une Suisse avec sa tradition calviniste, « son aspiration à la neutralité, sa propension à l’ordre et au secret » (Garcin, 2003: 48).

Cependant, par comparaison avec Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, Jacques Chessex, qui assume ses racines vaudoises, est un écrivain introverti qui vécut «à l’écart des agitations de la vie sociale » (Armel, 2007: 90); ce fut un homme peu porté à s’attarder dans les mondanités et qui, par conséquent, tourna le dos à la médiatisation. L’auteur le confesse lui-même : «Je me méfie des évidences, de ce qui est donné sans discussions, de ce qui est trop vite lumière, des écrivains illustres: cela veut dire qu’ils sont trop clairs. » (*apud* Armel, *op.cit.* : 93). Une attitude qui rejoint la discrétion de certains écrivains, pointée par Nathalie Heinich : « cette discrétion de l’écrivain à l’égard du renom et de la mondanité, ce refus de l’ ‘histrionisme’ ou de la ‘vaine gloire’ peuvent même aller jusqu’au renoncement – réel ou imaginaire – à la publication. » (Heinich, 2000: 161).

En dépit de cette inimitié, cette aversion ou cette suspicion, défiance, ressentie envers les lumières médiatiques, Jacques Chessex n’a jamais renoncé à travailler avec les médias. Naturellement, la plupart de ses apparitions médiatiques correspondent à l’édition

comme nous le verrons un peu plus loin, Chessex subit le même sort : ses collaborations littéraires dans la presse, par exemple, agissent aussi comme des contraintes.

¹¹¹⁹ Notre interprétation du ton sous-entendu de ce passage de *Carabas* s’éloigne ainsi de celle de Charles-Edouard Racine qui y voit, de la part de Chessex, l’affirmation de ce que «l’écriture sert à ouvrir les jambes des femmes. » (Racine, 1997: 73).

¹¹²⁰ Il existe, par exemple, la rubrique « Majuscules » dans le journal *Le Point*.

et au lancement promotionnel d'un de ses livres. Néanmoins, à l'inverse de Michel Houellebecq ou d'Amélie Nothomb, qui interviennent aussi bien dans des médias dits sérieux et/ou à tendance littéraire que dans la presse people et des revues comme *Elle* – parfois à propos de sujets qui n'ont rien à voir avec la littérature –, Jacques Chessex, de son côté, a choisi de se prêter uniquement aux médias moins populistes et généralistes. Il est de fait qu'il a prêté sa collaboration à des journaux, des revues et autres périodiques, que ce soit en Suisse ou hors-frontières¹¹²¹. On le retrouve, par exemple, dans *La revue de Belles-Lettres* ou *La Gazette de Lausanne*. De 1975 à 1990, sa chronique « humorales » est parue régulièrement dans le journal *24 Heures* de Lausanne. La *Chronique de Jacques Chessex* apparut tous les jeudis, de 1992 à 1993 dans *Le Nouveau Quotidien* de Lausanne. Hors-frontières, outre des textes édités dans *La Nouvelle Revue Française*, Jacques Chessex marqua aussi de sa présence des journaux tels que *Le Monde*, *L'Express*, *Le Figaro littéraire*, *L'Évènement du Jeudi* ou des magazines littéraires comme *Lire*, *Les Nouvelles littéraires* ou *La revue des Deux Mondes*.

Néanmoins, Chessex se plaignait aussi de la contrainte dégagee par ces collaborations littéraires qui l'empêchaient, surtout au niveau du temps, de se dédier totalement à son écriture romanesque :

Je n'écrivais pas de livres. Je travaillais à la commande : trop d'articles, trop de chroniques et de notes de lecture pour la *N.R.F.*, trop de papiers pour la *Gazette littéraire*. Il m'a toujours été difficile de faire à la fois des articles et un livre. Prenons la note : dans la revue de Paulhan, elle était brève, nette, ramassée, rien n'est plus difficile à enlever. (...) Je travaillais beaucoup ces notes, je les voulais denses à souhait, j'en écrivis des dizaines et des dizaines. Les chroniques m'occupaient des mois. Je me rappelle certaine d'entre elles, sur Henri Calet, que je n'envoyai qu'après l'avoir réécrite et recopiée au moins cinq fois. Un exercice qui affine la patte, mais saigne à blanc le livre en train. » (Chessex, 1971 : 37).

Par ailleurs, il existe une multitude d'enregistrements d'interviews, de portraits (dont un film biographique tourné en 1988 pour la série « Plans Fixes »¹¹²², avec, pour

¹¹²¹ Lire, à ce propos, Michaud, 2003 : 155ss.

¹¹²² Film n°1051 de 50', daté du 26/03/1988, dans lequel « Jacques Chessex retrace (...) les étapes de sa création, sa découverte de la poésie, ses premiers contacts à Paris avec la *Nouvelle Revue Française*, Arland, Ponge. Il dresse aussi les portraits des écrivains qu'il aime, Gustave Roud, Maurice Chappaz, Flaubert, Hemingway et bien d'autres. Le film s'achève sur une profession de foi entrée comme telle, de vive voix, dans la liste de ses œuvres. »

interlocuteur, Bertil Galland), de tables rondes auxquels Jacques Chessex a participé, de bon gré, au cours de sa vie, dans des émissions de grande écoute (il fut interviewé au journal de treize heures de la RSR, le 14 mars 1983, par exemple). Les sujets discutés varient entre le métier d'écrivain, les thèmes chessexiens, la Suisse romande, l'édition parisienne, etc. D'autres documents se penchent sur les parutions de livres de Chessex et sur la biographie de l'auteur. Il est important de noter qu'au cours de plusieurs émissions radiophoniques ou télévisées, l'écrivain a plusieurs fois accepté d'affronter son public, que ce soit en direct, par téléphone, ou en différé, répondant aux lettres envoyées par des auditeurs. En outre, Chessex partageait avec Houellebecq son amour des lectures publiques, comme le prouve nombre d'extraits de ses œuvres lus par l'auteur au cours de plusieurs émissions.

Enfin, Jacques Chessex fut une présence assidue dans les plateaux télévisés (l'émission « Un livre, un jour » de Fr3, présentée par Olivier Barrot, a présenté, régulièrement, les romans de l'écrivain vaudois, avec, parfois, des interviews de l'auteur), optant tout de même, comme nous l'avons déjà affirmé, pour des émissions plus élitistes que celles où ont participé Michel Houellebecq (ex : *Tout le monde en parle*) ou Amélie Nothomb (ex : *On a tout essayé*). Le public français put d'ailleurs écouter Chessex commenter son roman *Un juif pour l'exemple* dans des émissions telles que *La grande librairie* (émission du 16 février 2009, présentée par François Busnel, sur France5¹¹²³), *Café littéraire* (le 23 janvier 2009, sur France2), *Vol de nuit* (le 25 février 2009) ou *Au Field de la nuit* (24 février 2009). Le format de cette dernière a permis que Chessex soit interrogé par des lycéens qui assistaient à l'émission sur le plateau. C'est ainsi qu'ils apprirent que l'auteur de *L'Ogre* aimait le contact du public et qu'il avait fait plusieurs lectures de ses textes. D'autre part, son anti-conformisme fut, encore une fois, ironiquement révélé : « Je me fous de l'opinion publique depuis un certain temps » dit-il, « il paraît que je dérange. » [*sic*]. Enfin, revenant au sujet de son roman *Un juif pour l'exemple*, l'écrivain reprit tout son sérieux et déclara d'un ton grave : « Il y a des choses

(<http://www.plans-fixes.ch/index.php?sid=8dfea61aece56846b492c54c38c08909#plafno?id=369>, page web visitée le 30/09/2009).

¹¹²³ http://www.france5.fr/la-grande-librairie/index.php?page=article&numsite=1403&id_article=7658&id_rubrique=1406, page web visitée le 25/03/2009.

que l'on ne pardonne pas¹¹²⁴ et qu'il faut dénoncer : [quant à la victime juive Arthur Bosch], il y a un devoir de mémoire, comme on aime à le dire aujourd'hui, mais aussi pour que l'on mérite d'être en vie, alors qu'eux [les Juifs] sont morts à notre place. » [*sic*].

Les documents médiatiques portant sur Jacques Chessex qui circulent sur Internet sont, pour la plupart, des reproductions d'émissions radiophoniques ou télévisées auxquelles il participa. Nous avons choisi les plus emblématiques et pertinents pour le propos de notre étude de l'auteur. Par conséquent, nous avons sélectionné ceux qui laissent la place à des réflexions de l'auteur sur sa vie ou son œuvre et sur la figure médiatique travaillée par cet écrivain. Dans la plupart de ces documents, Chessex utilise les instruments médiatiques afin d'expliquer sa fiction romanesque et ses options d'écriture. Alors que dans le cas houellebecquien, ce sont les critiques qui interprètent l'homme et son œuvre, avec Jacques Chessex, c'est l'auteur lui-même qui dirige les esprits, donnant lieu à ce qu'Anne-Marie Jaton a appelé une héroïsation de l'écrivain et du critique:

Nous assistons, dans la littérature d'aujourd'hui, à une double 'héroïsation': celle de l'écrivain qui revendique et exalte à la fois sa fonction de créateur et la lumière critique qu'il jette sur ses propres ouvrages, et celle du critique qui se donne pour créateur. Jacques Chessex, qui refuse l'hégémonie du discours interprétatif, nous offre souvent les clés de son œuvre, parce qu'il tient à ce que ses intentions et le sens de ses écrits soient compris. (Jaton, 2001: 12).

La première archive que nous retiendrons est celle de l'émission « Littérature », diffusée le 14 décembre 1962, sur TSR, où Jacques Chessex est interviewé par Pierrette Blanc. Il y est question, entre autres, du débat roman *versus* poésie. L'écrivain explique alors son option plus tardive du roman: s'il a choisi ce genre littéraire, c'est parce que le poème est « un exercice parfois trop bref, trop court, trop dense. Comme un cri. Le roman permet au poème de se dérouler, de trouver sa propre dynamique dans une durée. » (*sic*).

L'émission « Champ libre » du 25 juin 1968¹¹²⁵ est pertinente du fait qu'elle analyse les difficultés d'écrire en Suisse, associées aux clivages imaginaires entre la France et la Suisse. Jacques Chessex expose son opinion inébranlable : il faut éditer en France, « il faut y aller » (*sic*), comme l'ont fait Philippe Jaccottet et Maurice Chappaz. Pour lui, il est

¹¹²⁴ Jacques Chessex rappelle ainsi la notion de « l'imprescriptible » de Vladimir Jankelevitch (Jankelevitch, 1986), selon laquelle les crimes nazis, qui ne peuvent pas s'éteindre par prescription, ne doivent ni disparaître ni être supprimés : la mémoire de l'horreur constitue une obligation morale.

¹¹²⁵ <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/ecoles-ecrivainsromands>, page web visitée le 25/03/2009.

absurde d'ériger ce « Jura imaginaire » (*sic*) entre la France et la Suisse. C'est aussi au cours de cette interview que Jacques Chessex avoue sa répugnance des exercices de promotion médiatiques, ces « travaux alimentaires » comme il les appelle et dont nous avons déjà fait référence¹¹²⁶.

En novembre 1973, Jacques Chessex reçoit le Prix Goncourt, ce qui fait exploser les ventes de son roman *L'Ogre*, mais ce qui sollicite surtout l'auteur dans plusieurs scènes médiatiques : interviews télévisées¹¹²⁷ ou radiophoniques, commentaires dans la presse : Chessex prend son envol, porté par les ondes.

3.2.4. Le Prix Goncourt de Jacques Chessex

Jacques Chessex, lauréat du Prix Goncourt 1973 sollicité, requis, mobilisé, par tous les médias de l'époque, a pourtant toujours joué sur l'humilité, même lorsque la remise de ce prix fut considérée comme le résultat de manigances éditoriales. Le fait, déjà, qu'il ne lui soit discerné qu'au cinquième tour de scrutin, par six voix sur dix, qui plus est, déclencha chez son pays natal l'« animosité d'autres auteurs romands et [la] méfiance d'un grand nombre de Vaudois » (Michaud, 2003 : 126).

Il est vrai qu'à partir des années soixante-dix, l'impartialité des jurés Goncourt est de plus en plus mise en cause, comme le témoigne la presse étrangère :

En 1972, on remarque assez cyniquement que 'de temps en temps le Paris littéraire se souvient des provinces' (« Rock Drill », *T.L.S.*, 6 avril 1973). Puis, on désapprouve le choix de 1973: *L'Ogre* est un roman profondément déplaisant. Qu'il ait reçu le prix Goncourt est absolument incroyable.' (« A Voice From the Urn », *T.L.S.*, 8 février 1973) (Ashley, 2005 : 406).

En France, la critique n'est pas dupe. En témoigne le cynisme d'Olivier Boura :

¹¹²⁶ Se reporter *supra*.

¹¹²⁷ L'émission « Un jour une heure » du 19 novembre 1973 lui est réservée (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/litterature-chessexgoncourt>, visité le 25/03/2009). Avant de prendre son avion pour Paris, Chessex est interviewé en direct par Catherine Charbon qui ne cache pas son admiration pour l'auteur. Ce dernier est amené à s'exprimer sur son roman *L'Ogre* et il démontre être très ému d'être le premier écrivain suisse à recevoir le Goncourt.

Une petite dizaine de ressortissants étrangers, tous publiés à Paris, a été distinguée par l'académie. Leur nombre augmente sensiblement depuis quinze ou vingt ans (...). Cette entreprise d'ouverture au monde – ou, si l'on préfère, cet effort pour maintenir sur l'ensemble de la francophonie l'*imperium* des milieux littéraires parisiens, qui par là se donnent encore l'illusion de l'universalité – commença donc par la Belgique [avec Charles Plisnier, lauréat en 1937] et la Suisse. (...) François Nourissier a dit ses relations anciennes d'amitié avec Jacques Chessex. Le goût qu'il avait depuis longtemps pour son style, ses livres, son regard. Le désir qu'il eut de voir triompher *L'Ogre* au Goncourt semble logique de la part de l'auteur d'*Un petit bourgeois*, de *La Fête des pères*... Il y a une vraie parenté entre son œuvre et cette histoire terrible d'un fils empêché de vivre par le fantôme étouffant d'un père. (Boura, 2003 : 251-252)¹¹²⁸.

Ou encore, une observation de Nathalie Heinich qui s'adapte très bien au cas de Jacques Chessex, étant donné les attaques de jalousie et les doutes qui accompagnèrent son attribution du prix Goncourt :

Un Goncourt est forcément perçu comme un concours, où toute surestimation d'un candidat implique automatiquement l'injuste sous-estimation d'un autre. Il a pu arriver ainsi que les critiques se déchaînent contre un ouvrage réputé avoir été primé pour de 'mauvaises' raisons (des arrangements entre éditeurs), contribuant ainsi à limiter son succès commercial. (Heinich, 1999 : 242)

Par ailleurs, comme le rapportent Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz,

L'année même où Grasset prend l'avantage parmi les jurés du prix Goncourt, au printemps 1971, Bertil Galland signe un contrat de coédition avec la maison parisienne. Armand Lanoux, secrétaire de l'Académie Goncourt, et Hervé Bazin, tenant du neuvième couvert, tous deux édités par Grasset, assurent à Jacques Chessex leur soutien, à condition qu'il leur donne un roman : les statuts du prix empêchent que l'on récompense une œuvre de la veine de *Carabas*¹¹²⁹. En 1973, *L'Ogre* paraît chez Grasset : Galland a en quelque sorte renoncé à son auteur, sachant bien que, sous sa couverture, nul ne peut obtenir le Goncourt qui, conformément à la promesse des deux jurés parisiens, est décerné à Chessex. Honneur à la Suisse littéraire, certes ; mais sans la récente révolution du jury Goncourt,

¹¹²⁸ Notons, tout de même, que, lors de l'attribution du prix à Jacques Chessex, François Nourissier ne faisait pas encore partie du jury Goncourt, présidé par Hervé Bazin. En effet, il ne fut élu à l'Académie Goncourt qu'en 1977 (secrétaire général en 1983 et président en 1996).

¹¹²⁹ Ces informations ont été données par Bertil Galland lors d'un entretien non publié accordé par l'ancien éditeur à François Vallotton et Anne-Lise Delacrétaç, le 26 mars 1996.

sans une politique éditoriale ingénieuse et amicale, les événements n'auraient probablement pas suivi un cours aussi heureux. (Maggetti et Meizoz, 1998 : 56-57)¹¹³⁰.

Toutefois, comme le témoigne Jacques Chessex lui-même (lors de son entretien¹¹³¹ avec Nathalie Heinich, en octobre 1998), le prix Goncourt – « qui fonctionne à ses yeux comme une preuve d'excellence qui ne peut que disqualifier, inversement, tout jugement négatif » (Heinich, 1999 : 160) – fut pour lui un bon souvenir et ses effets ont été heureux¹¹³² (à l'inverse d'un Jean Carrière¹¹³³, lauréat l'année précédente). En effet, c'est un « contentement sans réserves qu'il retire de son expérience du Goncourt, dont même les contrecoups sont (...) reversés à son bénéfice. » (Heinich, 1999 : 156).

Les contrecoups dont nous parle Nathalie Heinich sont, l'on s'en doute, les manœuvres de dénigrement dont fut victime Jacques Chessex, au détriment de l'admiration qu'il put soulever. Des attaques issues essentiellement du milieu intellectuel et éditorial suisse et qui accusèrent surtout Chessex d'avoir intrigué pour obtenir le prix¹¹³⁴, comme le raconte l'auteur lui-même :

Il y a eu (...) toutes sortes de tentatives d'intimidation, de la part des libraires et de la presse : les jaloux ou les mal embouchés faisant courir le bruit que c'était un tout petit Goncourt, ou bien encore que les jurés avaient été flattés, enrôlés, payés, de telle façon qu'ils devaient me le donner. (*apud* Heinich, 1999 : 159).

¹¹³⁰ Jacques Chessex nous livre une version bien différente des faits : « Il est vrai que les Goncourt avaient lu *Carabas* deux ans plus tôt, et qu'ils m'avaient écrit, certains d'entre eux, en me disant : c'est un livre formidable, pourquoi ne faites-vous pas un roman ? Alors on en a induit, parce que j'ai dit naïvement ça à la radio et à la télévision : il a écrit un roman pour... alors que j'avais déjà publié des romans, dont un roman [*La confession du pasteur Burg*] qui avait fait très bien son chemin chez Christian Bourgois, par exemple. » (*apud* Heinich, 1999 : 159).

¹¹³¹ Cf. (Heinich, 1999 : 155-174).

¹¹³² « Jacques Chessex demeure, décidément, un Goncourt enchanté de son expérience. » (Heinich, 1999 : 163).

¹¹³³ Nous l'avons vu (dans la I^{ère} partie de notre thèse, chapitre 2.3. e- Les prix littéraires), avec le Goncourt, Jean Carrière est passé du statut d'inconnu à une projection météorique qui mit le feu à sa vie privée, ce dont il ne se remit jamais, comme le racontent Olivier Boura (Boura, 2003 : 53-56) ou Nathalie Heinich (Heinich, 1999, chap. « La souffrance de Jean Carrière »). Cette dernière confirme la pression à laquelle l'écrivain primé est soumis, en rapportant ce témoignage de Jean Carrière : « les académiciens Goncourt me poursuivaient jusque dans mes rêves, réclamant des comptes à mon impérite, me sommant de prouver par une œuvre majeure que j'étais bien celui qu'ils avaient couronné. » (Heinich, 1999 : 19).

¹¹³⁴ A cet égard, rappelons que les jurés du Goncourt étaient, déjà à l'époque, tous français ; comment Chessex, un Suisse, aurait-il pu intriguer ?

Une jalousie que Chessex explique par le fait que « dans un petit pays, quelqu'un qui sort de sa réserve, qui n'a plus la taille qu'il devrait avoir, ça dérange ! » (*apud* Heinich, 1999 : 161)¹¹³⁵. Gilbert Salem l'écrivait déjà dans l'esquisse biographique de Jacques Chessex : « Dans le canton de Vaud, on n'aime ni la gloire individuelle ni l'emprunt romanesque à la réalité » (Garcin et Salem, 1985 : 31).

L'auteur de *L'Ogre* dénonçait souvent cette réaction de la Suisse, comme il le fit au cours de ses entretiens avec Geneviève Bridel (Bridel, 2002 : 152-153). Dans le portrait filmé de quinze minutes « Jacques Chessex, le buisson ardent », réalisé par Marcel Schüpbach, dans le cadre du programme « LittéraTour de Suisse »¹¹³⁶ de 1998, Jacques Chessex parlait déjà de cette contrainte agaçante :

Ce qui m'a toujours irrité c'est que cette notion de neutralité helvétique a détrempe les âmes, a détrempe les cœurs, a sali les courages, a sali la morale, pour finir. Et que, dans ce pays, toute apparition, tout surgissement d'un être un peu fort, tout surgissement d'une figure, d'une stature, est insupportable à nos contemporains. Il est tout de même remarquable que dans un pays qui passe son temps à célébrer l'alpinisme, les Alpes, les cimes, les glaciers sublimes, on contraint tellement tout ce qui dépasse. (*sic*)

Interviewé le 1^{er} février 1996 par Jean-Louis Ezine, journaliste de *Le Nouvel Observateur*, l'écrivain suisse avouait : « Je ne me sens pas d'une province rurale, confinée ou bouseuse. Je vis sur un balcon qui n'est pas orgueilleusement surélevé, mais qui serait placé assez haut pour me permettre de voir loin et de respirer un air bénéfique. » (Ezine, 1996 : 53). Comme l'observe Heinich, Chessex est entre deux mondes:

primé en tant que Suisse mais Français par sa culture¹¹³⁷ et ses liens éditoriaux, Jacques Chessex est particulièrement sensible à cette ambivalence, qui l'expose à être, en permanence, à la fois fêté par

¹¹³⁵ Il ajoute encore: « J'étais devenu celui qui a eu le seul prix Goncourt suisse, que Ramuz n'avait pas eu (...). Et voilà qu'un écrivain, très contesté dans son pays pour différentes raisons, l'avait ! » (*apud* Heinich, 1999 : 169).

¹¹³⁶ Selon le site officiel (<http://www.ccsparis.com/V1/old/ltrtour.html>, visité le 25/03/2009), pour les 150 ans de l'État fédéral, la télévision suisse a commandité une série de films sur un peloton d'écrivains des quatre langues nationales, qui parlent de leur travail et de leur pays, dans de brefs portraits de 15 mn chacun. Ce programme, baptisé «LittéraTour de Suisse», fut diffusé sur les chaînes suisses et présenté en octobre 1998 à la Foire du Livre de Francfort, où la Confédération helvétique fut hôte d'honneur.

¹¹³⁷ Pourtant, Jacques Chessex se disait aussi de « culture helvétique », comme nous l'avons vu au début de ce chapitre. Par ailleurs, l'image projetée de cet auteur est bel et bien celle d'un Suisse, comme le prouve la présentation de Dominique Fernandez dans sa préface de *L'interrogatoire* : « Sous son air calme,

ses compatriotes et dénigré par eux (...). ‘Pour les Suisses, je suis un Suisse qui a réussi malgré eux. Je suis à la fois dans leur pays un professeur fêté, un bourgeois d’honneur (...). Mais je suis aussi chez Grasset. Je suis aussi membre du jury Médicis. C’est insupportable pour eux, vous comprenez !’ (...) Et lorsqu’on lui fait remarquer que cela illustre parfaitement le proverbe ‘Nul n’est prophète en son pays’, il acquiesce. (Heinich, 1999 : 162-163).

Un vieil adage déjà évoqué par son homologue Michel Houellebecq¹¹³⁸. La relation de Chessex, écrivain issu d’une *province*, avec le *centre* (Paris) fut analysée par Daniel Maggetti :

La réception de Jacques Chessex après l’obtention du prix Goncourt en 1973 est révélatrice de la dépendance de la Suisse française à l’égard des sanctions du centre : d’une part parce que ce prix, insuffisant en France pour imposer un auteur dans la sphère de production restreinte, lui a conféré une aura incomparable à Lausanne, où ‘le Goncourt suisse’ est périodiquement à l’honneur *en souvenir* de ce succès ; d’autre part, parce que l’écrivain vaudois a très bien su gérer la ‘valeur ajoutée’ à son œuvre par cette distinction et par sa gravitation dans la sphère de l’édition française. (Maggetti, 1995 : 497- 498).

Les accusations de manigance éditoriale furent sans doute dédaignées par Jacques Chessex, fidèle à son caractère, mais il n’en fut pas insensible, car, comme l’explique Heinich, « il est (...) difficile de ‘traverser’ de telles expériences sans y réagir ». Un quart de siècle plus tard, Jacques Chessex continuait encore « à se défendre de ces accusations de mondanité, autrement dit de manipulation intéressée et de comportements privilégiant les personnes au détriment de l’œuvre. »(Heinich, 1999 : 159). A l’inverse d’autres lauréats plus *verts*, Chessex avait pour arme un solide passé dans le monde des lettres qui légitimait sa valeur littéraire ; il était muni d’une maturité et d’une conséquente autorité qui imposaient le respect:

Quand j’ai reçu le prix Goncourt j’avais trente-neuf ans, mais je suis entré en littérature très tôt, et à trente-neuf ans j’avais déjà une dizaine de livres publiés derrière moi, dont des essais et des livres de poésie chez des éditeurs remarquables, voire considérables... J’étais très connu dans mon pays, pour

bienveillant, paternel, ‘suisse’, comme on disait, Jacques Chessex cachait une véhémence inouïe » (Fernandez, 2011 : 7).

¹¹³⁸ Nous l’avons vu, dans l’émission *Tout le monde en parle* du 10 septembre 2005, Houellebecq accepte très bien d’être mieux reçu à l’étranger qu’en France, expliquant à Thierry Ardisson que nul n’est prophète dans son pays [*sic*].

avoir fondé des revues, etc., donc si vous voulez, à trente-neuf ans, quand je reçois le prix Goncourt, je ne suis pas un jeune écrivain. (*apud* Heinrich, 1999 : 156).

Déjà, en 1980, François Nourissier faisait le même plaidoyer dans une postface à *L'Ogre*, intitulée « Le Maupassant de Ropraz », expression qui colla définitivement à l'auteur vaudois :

Chessex ne fut pas l'écrivain du coup d'essai en fanfare, de la miraculeuse aventure d'un premier livre triomphal. Profondément homme de lettres, homme de lectures et de maturations, paysan d'apparence et d'ascendance, têtu, solitaire, opiniâtre, il a tracé son œuvre en lents et profonds sillons. Il ne fut donc pas, en 1973, un de ces lauréats du Prix Goncourt dont on pressent qu'ils seront assommés par la gloire d'une saison et laissés bientôt pour morts au bord de la route du Roman. Il possédait des racines, une géographie et une mythologie bien à lui. Il *existait* déjà. Il dut beaucoup au Prix, mais le Prix lui doit aussi quelque chose : Chessex n'a pas tourné comme un toton à la grande valse du succès, et il a continué, depuis 1973, à mener une œuvre diverse et ambitieuse. (Nourissier, 1980 : 89)¹¹³⁹.

En outre, chez Chessex, son expérience d'enseignant et les compétences qui lui en sont attendues lui ont permis de se défendre contre les épreuves de visibilité inhérentes au prix Goncourt :

J'aime les émissions de radio. J'aime parler. Je suis professeur, n'oubliez pas. (...) Ma famille paternelle est dans l'enseignement à tous les niveaux (...) On a toujours beaucoup parlé, communiqué. Les radios sont toujours – enfin je crois – bonnes... Les télévisions aussi. Je n'ai pas le trac. Jamais. » (*apud* Heinrich, 1999 : 157).

Pourtant, l'attribution mêlée de polémique de ce prix Goncourt souleva plusieurs obstacles dans la vie professionnelle de l'écrivain suisse romand; sa valeur littéraire était parfois mise en cause, comme il le rappelle : «Le plus difficile, c'était de faire comprendre aux libraires qu'on pouvait être à la fois prix Goncourt et excellent romancier. » (*apud* Heinrich, 1999 : 158). Une autre retombée néfaste du Goncourt fut, comme il s'en plaint, de ne pas pouvoir être récompensé par d'autres prix, intimidés dans leur soi-disant infériorité :

¹¹³⁹ Soulignons, à propos, que le temps a donné raison à François Nourissier.

Depuis 1973 tous les prix littéraires que j'aurais pu avoir ensuite m'ont systématiquement passé sous le nez, parce qu'on disait : mais il a eu le Goncourt, qu'est-ce qu'on peut lui donner après ? (...) C'était le prétexte à ne jamais me donner un prix Schiller par exemple, ou bien le Prix de la ville de Lausanne, qui est un prix considérable (*apud* Heinich, 1999 : 160-161).

Par ailleurs, le fait que *L'Ogre* soit dorénavant primé amplifia ses thèmes dérangeants ; Chessex, déjà tenu pour individu peu fréquentable, voit les répercussions de son livre s'enflammer : il reçoit alors des lettres d'insultes qui n'auraient sans doute jamais été écrites si le roman n'avait pas eu le Goncourt : «le livre d'un Goncourt est moins innocent que le livre d'un non-Goncourt. Surtout lorsqu'il aborde certains sujets. Et surtout si c'est un Suisse », souligne Chessex (*apud* Heinich, 1999 : 161).

Néanmoins, l'écrivain récompensé tira aussi plusieurs conséquences bénéfiques du Goncourt. Tout d'abord, une confiance accrue entretenue avec sa maison d'édition¹¹⁴⁰ : «Grasset, auquel je suis très fidèle, et c'est parfaitement réciproque... Mes livres ont pu être lus, publiés quasiment tout de suite.» (*apud* Heinich, 1999 : 164). Puis un rattachement plus serré à ses lecteurs : « toute la notoriété, toute la rumeur faisait que mes livres, souvent, allaient être guettés. Alors il s'est attaché, si vous voulez, à ma personne et à mes livres, un certain nombre de lecteurs qui eux n'ont jamais failli.» (*apud* Heinich, 1999 : 164)¹¹⁴¹. Selon Heinich, Chessex avoue le rendre bien à son public¹¹⁴², puisqu'il se délecta à lui raconter ses rencontres avec les lecteurs où la sensation de partage lui est si chère : « Si on me demande une signature – on dit un autographe –, alors je dis : mais pourquoi pas ? Et je mets toujours un petit mot... Je pense que si on peut faire plaisir aux gens, eh bien il faut le faire ! » (*apud* Heinich, 1999 :172).

En outre, l'élévation de Chessex grâce au Goncourt a fait «l'office d'un titre de noblesse ou d'une décoration, réduisant du jour au lendemain l'écart avec des univers où,

¹¹⁴⁰ Il évoque ainsi le meilleur souvenir de son Goncourt : « Je pense que mon meilleur souvenir, c'est (...) l'arrivée chez Grasset le jour de l'attribution, et d'être étreint par Jean-Claude Fasquelle [alors directeur général des éditions Grasset & Fasquelle] et Bernard Privat (...) littéralement porté à travers la foule jusqu'à Lanoux et Bazin » (*apud* Heinich, 1999 : 173). Rappelons que Chessex dédia son roman *Judas le transparent* (Chessex, 1982) à ce même Bernard Privat, neveu de Bernard Grasset, qui dirigea sa maison d'édition à partir de 1954, menant à bien la fusion avec Fasquelle en 1967. Il quitta la direction en 1981, quatre ans avant sa mort.

¹¹⁴¹ Le « guet » de ses lecteurs nous ramène à « l'horizon d'attente » des lecteurs houellebecquiens et nothombiens.

¹¹⁴² Déjà, lors de l'émission religieuse « Racines » du 27 mai 1990, (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>, visité le 25/03/2009) présentée par Jean-Pierre Moulin, Jacques Chessex disait avoir besoin du contact avec le public.

auparavant, il n'était quasiment rien, et dont il devient soudain un membre acceptable, voire fréquentable. » (Heinich, 1999 : 165)¹¹⁴³. Un changement de statut qui se prolonge des années durant et dont les retombées se font encore ressentir longtemps après. En effet, c'est ainsi qu'il reçut, selon lui, près de vingt ans plus tard, de la part de son village, le titre honorifique de bourgeois d'honneur, un titre très rare. Et puis, comme l'admet Chessex, « ça m'a valu aussi, sans doute, plus tard, il y a deux ans, d'entrer comme juré au prix Médicis, que j'aime beaucoup. » (*apud* Heinich, 1999 : 164).

Bref, pour reprendre la conclusion de Nathalie Heinich, le prix Goncourt « n'a fait qu'intensifier les liens avec ses contemporains : liens avec l'éditeur, le milieu littéraire et les lecteurs, liens avec la famille, liens avec ses concitoyens, liens même avec la postérité. » (Heinich, 1999 : 171). C'est oublier, pourtant, les influences potentielles de ce prix, et de la médiatisation qui l'a accompagné, sur les options d'écriture futures de Jacques Chessex. En effet, faisant écho à sa réputation d'écrivain polémique, provocateur, mais juste, reconnue par l'académie Goncourt et diffusée par les médias, l'écrivain romand publie chez Grasset, deux ans plus tard, le sulfureux *L'Ardent royaume* (Chessex, 1974), dont le protagoniste est souvent comparable au Jean Calmet de *L'Ogre*. D'autre part, c'est sa renommée croissante qui accompagne, sans nul doute, la parution de son premier livre pour enfants, *Le Renard qui disait non à la lune* (Chessex, 1974), lequel est, encore aujourd'hui, adopté dans des écoles. Notons, tout de même, qu'avec ce conte, Chessex resta fidèle à sa réputation, puisqu'il y narre l'histoire de Rourou, un renard anticonformiste qui se rebelle et refuse de faire comme tout le monde. Rourou, avatar de papier de Chessex ? Sans aucun doute.

3.2.5. Autres tapages médiatiques

Tout comme Houellebecq et Nothomb, Jacques Chessex déclencha plusieurs autres tapages médiatiques, comme fut le cas de son pamphlet fougueux *Avez-vous déjà giflé un rat ?*¹¹⁴⁴, (Chessex, 1997), réponse aux altercations d'un de ses anciens élèves, Charles-

¹¹⁴³ Un titre de noblesse, « le seul Goncourt suisse », qui l'a toujours accompagné, même après son décès.

¹¹⁴⁴ Dans son pamphlet *Avez-vous déjà giflé un rat*, Jacques Chessex répondait à l'accusation de l'existence d'un complot qui lui permettait d'avoir du succès: « maître Bourdieu définit la littérature francophone comme

Edouard Racine dont l'essai *L'imposture ou la Fausse Monnaie* » (Racine, 1997) est une critique sévère de la valeur littéraire de Chessex¹¹⁴⁵.

Dans son essai, Charles Edouard Racine questionne la vraisemblance des récits réalistes chessexiens, tout comme il accuse l'écrivain vaudois de caricaturer, dans un courant kitsch, les personnages historiques. Nous transcrivons ici quelques extraits illustratifs des critiques pointées :

Chessex est l'un de ces auteurs dont la voix est aisément reconnaissable, ce qui plaît aux critiques (...), car ils confondent la faculté de parler fort avec le style. (...) En vérité, Chessex ne maîtrise qu'un seul registre, le sien, il a donc multiplié les *confessions* à la première personne (...). Et comme la voix du narrateur couvre celle des héros dont le discours est rapporté, leur crédibilité est mise en danger. (Racine, 1997 : 21).

D'où les problèmes de composition des livres chessexiens:

Que constate-t-on dans les romans de Chessex? Ce sont des livres simples: nous avons affaire à un seul héros central, toujours semblable à lui-même. Il est tantôt professeur (...), tantôt écrivain (...), ou même les deux à la fois (...). Les initiales JC se répètent avec insistance, le désignant ouvertement comme un double du romancier dont il a hérité la suffisance... une intrigue unique, au déroulement annoncé (...) ... Les personnages secondaires n'ont pas d'épaisseur, ils sont des discours qui mettent en valeur celui du héros central, ou s'ils sont, des corps. La temporalité est linéaire, à peine agrémentée de quelques retours en arrière inévitables.

(...) Moi, je n'entends que la voix de Chessex, toujours la sienne, jamais une autre (...). Il est seul à parler et il prétend faire vivre des personnages... (Racine, 1997: 17-18, 25).

le perpétuel rapport de force du dominé (la province) et du dominant (Paris), qui expliquerait, ipso facto, la situation des lettres romandes. Cette vision relève de la *haine* de la littérature. Elle méprise et nie la qualité intrinsèque de l'écrivain, son origine, sa nature, ses ascendants religieux, moraux, etc. Elle est elle-même sociologiquement fautive, puisqu'elle suppose tous les écrivains tributaires d'un même lieu: or C.-F. Ramuz n'est pas romand, il est Vaudois. (...) Jacques Chessex n'est pas romand, il est Vaudois, il a publié ses romans à Paris, et ses livres de poésie en Suisse. (...) Est-ce le complot, Monsieur Meizoz? Ou daignerez-vous autoriser Jacques Chessex, qui avait vingt-cinq ans dans les années soixante, à publier dans la N.R.F. de Paulhan et d'Arland, à se lier avec Nourissier, (...), Jérôme Garcin... et les écrivains du jury Médicis, dont il fait partie, au lieu de couiner dans une revue de La Chaux-de-Fonds ou de s'engluer dans les colonnes du 'Samedi littéraire'. » (Chessex, 1997: 82). Comme nous le rappelle le journaliste Pierre-André Stauffer, (*L'Hebdo*, 1^{er} mai 1997), sous la plume de Chessex, l'image du rat n'est pas nouvelle. Il l'avait déjà utilisée dans les années 1970, à propos d'un journaliste-écrivain aujourd'hui oublié et recyclé dans la gestion de bains-douches, Richard Garzarolli, qui le poursuivait à l'époque de ses débiles rancunes : « Il est temps d'appeler un chat un chat et Garzarolli un rat. » (*sic*).

¹¹⁴⁵ Notons que, dix ans auparavant, en octobre 1987, la supposée « Association Romande de Chessexologie », promue par le journal caustique *La Distinction*, fut aussi l'auteur de satyrismes envers l'écrivain.

Par ailleurs, les points de mire des accusations de C.E. Racine dépassent la seule figure de Chessex et son écriture. En effet, l'essayiste accuse la critique d'encenser Jacques Chessex par paresse et absence de discernement rigoureux, rejoignant ainsi le triste constat élaboré par Jérôme Meizoz, par exemple (Meizoz, 2008), que nous avons déjà mentionné dans le chapitre dédié à la critique littéraire. Voici ce que reproche Racine :

Il est vrai que tout jugement moral porté sur un personnage de fiction est déplacé, mais doit-on s'abstenir de juger une œuvre littéraire ? Quand la peur du ridicule, la lâcheté ou la compromission excluent toute critique engagée, commence le règne des faux-monnayeurs. (...) La critique a doublement démissionné. D'une part, la critique universitaire a toujours eu horreur (peur?) du jugement de valeur (...). En général, elle préfère se mettre au travail quand le chasse-neige du temps a déjà passé et que les œuvres sont emballées dans leur cocon. (...) La critique journalistique pour sa part se cantonne dans un rôle informatif: elle résume les œuvres qu'elle présente en quelques lignes, et surtout, elle s'intéresse aux auteurs. Photos. Interviews. Portraits. On place le roman dans la rubrique 'people'. Parce qu'il dispose de peu de temps, le journaliste interroge les gens au lieu de lire les œuvres; il s'intéresse à l'auteur plus qu'au texte, et à l'homme plus qu'à l'auteur.

(...)

Le travail du critique consiste à se prononcer sur la qualité des œuvres, au risque de se tromper; par son lâche désir de ne pas juger, la critique s'est émasculée, elle a abdiqué toute responsabilité, comme le dit toujours Kundera, elle s'est transformée en une simple information sur l'actualité littéraire [Kundera, Milan (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, p.37]. Nous voulons une critique qui propose une analyse et non pas un carnet mondain ou un *digest*. (...) Jamais, sinon dans les dictatures qui ont bel et bien réussi à tuer le roman, la concentration du pouvoir d'informer, de parler, n'a approché ce qu'on voit aujourd'hui. Les empires de presse possèdent l'édition, les journaux, ce qui reste des revues, les chaînes de télévision... (...) Les gens qui travaillent dans ce tonitruant microcosme pensent et s'habillent de la même façon, ont le même pour tel coup littéraire, au même moment. Cette critique est pressée et elle n'aime pas la complexité. (Racine, 1997: 8-9, 11).

La diatribe fut surtout enflammée par les articles de presse des universitaires Jean Kaempfer et Jérôme Meizoz (*Journal de Genève* et *Gazette de Lausanne* du 8 mars 1997) qui s'accordent pour souligner que C.E. Racine a soulevé le problème de fonctionnement de la critique littéraire locale, notamment envers l'œuvre chessexienne indûment louangée.

Les humeurs s'exaltèrent surtout à cause du poids que les médias donnèrent à l'affaire¹¹⁴⁶. Preuve en est la couverture médiatique qui a suivi la parution de l'essai critique: *Le Nouveau Quotidien* en a fait sa manchette et le reste de la presse a suivi. Comme le souligne Chessex lui-même dans son pamphlet; après une biographie déconcertante de « M. Racine », il ajoute : « C'est dans ce terreau que va naître la chose vouée à Jacques Chessex, aussitôt accueillie par une presse complaisante (et par une brochette de cuistres emmenés par M. Kaempfer) (Chessex, 1997 : 37)¹¹⁴⁷.

Le penchant chessexien pour le pamphlet provient, évidemment, de la nature de celui-ci: un exercice où grossir le trait permet d'épingler les travers de ses semblables en maniant l'arme de l'ironie. En 2002, l'auteur de *L'Ogre* n'oublie pas :

J'ai admis (...) que celui qui expose s'expose. (...) Mais je réagis quand un ancien élève, qui par ailleurs avait fait des ronds de jambe et des bassesses pour me plaire, mais dont la prose était telle que je n'ai pas donné suite, m'accuse de malhonnêteté. Il m'avait eu comme professeur, il a été un écrivain déçu et jaloux. (...) Voilà donc ce monsieur qui écrit un gros livre sur mes diverses impostures d'écrivain : tout ce que j'ai écrit sonne faux, est faux, surfait et d'une profonde malhonnêteté intellectuelle. Alors il m'a amusé d'écrire un pamphlet. (*apud* Bridel, 2002 : 170).

Quelques années plus tard, l'auteur est revenu sur ses intentions : « Je voudrais que l'on comprenne mon goût pour le pamphlet. Il ne s'agit pas de régler mes comptes, mais de m'offrir un morceau de bravoure. (...) J'ai toujours aimé l'écriture pamphlétaire. (...) J'ai donc écrit mon pamphlet en quelques heures, avec une jubilation extrême. » (*apud* Bridel, 2002 : 7, 170).

Dans *Avez-vous déjà giflé un rat ?*, Chessex s'en prit aussi à l'écrivain Jacques-Etienne Bovard, au critique Jérôme Meizoz¹¹⁴⁸ et au journaliste et écrivain Jean-Louis Kuffer. C'est d'ailleurs avec ce dernier que Jacques Chessex entretint une liaison professionnelle oscillant entre l'attaque et la louange. Comme les relations que Chessex

¹¹⁴⁶ Dans son mémoire de licence (UNIL, 1997) intitulé "*La mauvaise foi*": *le courrier des lecteurs sous la loupe*, Maud Luisier s'est livrée à une analyse intéressante de la « polémique ».

¹¹⁴⁷ C'est nous qui soulignons le ton satirique de Chessex.

¹¹⁴⁸ Selon Chessex, telle serait la pensée de Jérôme Meizoz : « Si les livres de Chessex sont lus, c'est qu'il y a complot – complot de libraires, trafic d'influences, pressions d'éditeurs, tout le *réseau* mis en place par Chessex et ses amis pour *quadriller* le *marché*. Ah, on y vient: réseau, quadrillage, lignes de force, clôture, délimiter, limites, lieu, local et ses apparentements: grand Prix local, Goncourt local, poète local, tout ce que le jeune Meizoz trouve à se mettre sous la dent comme secteurs, nœuds, passages, itinéraires, stratégies de

maintenait avec ses proches, ses amis, sa famille – à l’exception des liens avec ses deux fils, selon le témoignage de Gilbert Salem¹¹⁴⁹.

Enfin, suite à la parution du pamphlet de Chessex, Charles-Edouard Racine donna sa réplique, en publiant une fable parodique intitulée *Le phoque et le rat* (Chessex n’était-il pas féru de La Fontaine...), dans le journal *24 heures* (encore un signe du rôle joué par les médias dans cette diatribe), que nous transcrivons dans son intégralité en appendice V.

Rappelons aussi la polémique engendrée avec Henri Guillemin¹¹⁵⁰ et son émission télévisée controversée « A la découverte de la littérature française ». Contre cet historien, Jacques Chessex écrit, dans son *Carabas*, « Je voudrais signaler à M. Guillemin » (Chessex, 1971 : 71-74), dont l’enjeu est de lui signaler « quelques-uns des traits les plus répugnants de (...) [son] caractère » (Chessex, 1971 : 71). Chessex dresse l’auto-portrait de ses « saletés » : son « ignoble goût de la duplicité et du mensonge »¹¹⁵¹ (Chessex, 1971 : 72), son « faible pour les distinctions » (Chessex, 1971 : 73). Un portrait qu’il récapitulera à la fin de son *Carabas*, dans le chapitre « La septième trompette de Jéricho » :

C’est un écrivain qui souffle dans sa trompette dérisoire. Un écrivain maniaque, d’ailleurs il est méchant, il vous l’a dit, il est pochard, il est retors, il est menteur, il est gourmand, il est coureur, il est bavard, et blasphémateur, fornicateur, comédien, paresseux, sédentaire, rôdeur, putain, velléitaire, faux comme la lune, vaniteux, voleur, il vous l’a dit, il vous l’a dit, il vous l’a dit. (Chessex, 1971 : 250).

Le ton est vif, violent, parodique, conformément à la personnalité de Chessex. Qui plus est, Guillemin est en butte aux quolibets de Chessex qui l’appelle « le fouilleur », « le médisant », le « corbeau » et qui lui prête de trop puritains jugements sur les écrivains qui ont participé aux *Cahiers de la Renaissance vaudoise* :

communication, zones et mécanismes, zones (encore) du champ littéraire romand: des vocables (...) [qui ont] naturellement valu à M. Meizoz l’éloquent surnom d’*Agité du local*. » (Chessex, 1997 : 76).

¹¹⁴⁹ Cette information nous a été donnée par Gilbert Salem, lors d’un entretien privé, le 17 mars 2011, à l’université de Porto. Nous l’en remercions, une fois de plus.

¹¹⁵⁰ Les deux se sont pourtant retrouvés lors de l’émission littéraire *Noir sur Blanc*, diffusée sur TSR, le 4 mai 1981.

¹¹⁵¹ Il ajoute: « Faux jeton, putain, rusé, vicieux, me voici Monsieur le décrypteur. » (Chessex, 1971 : 72). Puis, en vers, « gourmand, /paresseux, /vite distrait, /badaud et même curieux des autres, /capricieux, /désinvolte, /pas prêteur, /oublieux du bien qu’on me fait, /mufle par insouciance, /précipité, /calculateur, /dissimulateur, violent. » (Chessex, 1971 : 73).

Ah une jolie maffia, cette Renaissance. (...) Un ramassis d'obsédés sexuels, de violents malins, de porcs habiles à faire monter leurs tirages en corsant leurs torchons d'érotisme faisandé et de bassesse. Là-dessus souffle leur dompteur, (...) leur âme damnée, le matois éditeur Galland (...). Pouah. Où est la dignité ? La saine réserve ? La décence ? (Chessex, 1971 : 72).

L'exercice parodique s'achève en apothéose : « J'ose à peine rester en vie tellement je désire que mes restes provoquent l'ire de M. Guillemin. Je vivrai pourtant, persévérant dans la boue noire (...). Je me console comme je peux : jeux de Guillemin, jeux de vilain... O raisins verts. » (Chessex, 1971 : 74). Chessex, nourri aux fables de La Fontaine par sa mère, faisait certainement allusion à la fable « Le renard et les raisins », inspirée de l'apologue de Phèdre – que Chessex a souvent cité –, lequel apologue est précédé par cette maxime : le glorieux (Guillemin ?) méprise ce qu'il ne peut avoir¹¹⁵².

Enfin, encore à propos des tapages médiatiques de Jacques Chessex, nous pourrions aussi pointer la fustigation de l'écrivain suisse romand en 1991, dans *Le Nouveau Quotidien*, contre la célébration à Carouge de l'écrivain René-Louis Piachaud. Celui-ci fut un fidèle collaborateur du *Pilori*, périodique fasciste de Georges Oltramare, visé dans *L'Ogre* (Chessex, 1973 : 173), comme nous le verrons dans le prochain chapitre. C'est dans un article intitulé « L'affaire Piachaud et la Dame du Centre de recherches » (Chessex, 1991) que l'écrivain vaudois s'insurgea contre l'évènement, en s'en prenant à Doris Jakubec, alors directrice du Centre de recherches sur les lettres romandes, responsable, à ses yeux, de deux situations qui ont lésé les lettres suisses romandes. La première est le fait que rien n'aurait été fait par le Centre afin de diffuser un Journal inédit de Ramuz, alors que le journaliste George Duplain en faisait la révélation, en publiant une biographie de l'auteur suisse. Puis, Jacques Chessex s'insurgea contre la participation de Mme Jakubec aux célébrations de Piachaud, tous deux ardemment éreintés par la plume de l'auteur de *L'Ogre* qui eut comme support, une fois encore, une tribune médiatique.

Par conséquent, et pour des motifs souvent assez polémiques, les médias ont contribué à la diffusion de cet auteur dans son pays et hors-frontières. Ils ont aussi aidé à envenimer les polémiques de Chessex, que ce soit à propos du contenu dérangeant de ses œuvres, ou des relations parfois explosives avec ses pairs.

¹¹⁵² Par coïncidence (ou non), *Les Raisins verts* était une émission télévisée de variétés de Jean-Christophe Averty, créée en France, le 12 octobre 1963, et qui déclencha beaucoup de polémique à cause de son humour noir, mettant en avant-scène l'écriture télévisuelle d'avant-garde. L'émission s'est éteinte en 1964.

De même, sans que sa valeur littéraire soit, en général, mise en cause, Jacques Chessex a toujours déclenché beaucoup de réprobation, de condamnation, voire même de censure en Suisse, où il a eu une réception bien différente du marché français. Alors que dans l’Hexagone, la publication de son *Un juif pour l'exemple* (Chessex, 2009) remporta un franc succès – comme l’atteste la présence de l’écrivain sur plusieurs plateaux télévisés, dont l’émission à grand audimat « Au Field de la nuit »¹¹⁵³ sur TF1 –, en Suisse, le roman a été suivi d’un tonnerre de réactions¹¹⁵⁴ relayées et enflammées par les médias, la presse en première place¹¹⁵⁵. À commencer par celles du maire et de l’archiviste de Payerne, qui préféraient laisser l’histoire de ce crime nazi dormir en paix. Plusieurs des détracteurs de Chessex l’accusèrent aussi de vouloir faire de l’argent en écrivant sur ce crime, d’autres de ne pas se soucier des descendants des meurtriers, alors que lui, il revendiquait le devoir de mémoire. Car, ce qui dérangea, c’est que l’auteur ait déterré cette histoire véridique¹¹⁵⁶ et qu’il ait osé affirmer que tout le monde savait, à l’époque, ce qui se tramait¹¹⁵⁷. Mais entre dénoncer un crime et le taire, où se situe l’infamie?



Pour faire payer son audace, Jacques Chessex a déclaré avoir reçu des menaces de mort. De même, lors du Carnaval de Payerne 2009, on put voir un char figurant une boille ensanglantée, un os, et le nom de «Chessex» écrit avec les deux «S» du symbole des SS

¹¹⁵³ Émission du 24 février 2009.

¹¹⁵⁴ Jacques Chessex avait aussi proposé à la ville de Payerne de rendre hommage à Arthur Bloch en rebaptisant la place de la Foire en place Arthur-Bloch, et en scellant une plaque dans la Rue-à-Thomas, où eut lieu le crime. Sa proposition fut rejetée. Pour faire suite à l’affaire, les autorités communales décidèrent de nommer une commission extraparlamentaire chargée de rédiger une résolution qui parut quelques mois plus tard. Le texte de cette résolution insiste sur la nécessité d’un travail de mémoire. « *Même s’il peut être douloureux, ce rappel du passé doit conduire aujourd’hui à un travail de prévention et d’engagement contre toute forme de racisme et de discrimination* ». De plus, la résolution rejette toute condamnation collective de la population de Payerne de 1942 ou de 2009.

¹¹⁵⁵ Déjà, en 1967, la parution de *La Confession du pasteur Burg* souleva une onde de protestations en Suisse romande, alors que le journaliste Pierre-Henri Simon signait un article dithyrambique dans *Le Monde*. En 1971, *Carabas* (qui parut simultanément aux *Cahiers de la Renaissance vaudoise* et chez Grasset) reçut un accueil enthousiaste en France, tandis que le public romand le condamna pour avoir, entre autres, concentré trois thèmes inacceptables : la mort, le sexe et l’élégie.

¹¹⁵⁶ Ce ne fut pas la première fois. L’assassinat d’A. Bloch fut d’abord évoqué par Jacques Chessex en 1967, dans son recueil de nouvelles intitulé *Reste avec nous*, paru dans les *Cahiers de la Renaissance vaudoise*, Lausanne, et que Bernard Campiche a réédité dans les années 1980 (Chessex, 1995b). Sa nouvelle avait déjà choqué ses compatriotes de Payerne en son temps...

¹¹⁵⁷ « ‘On ne voit pas...’ a dit le gendarme responsable (...). Mais oui, on voit. On se couperait la langue, on se crèverait les yeux et les oreilles plutôt que de reconnaître que l’on sait ce qui se trame au garage. Et dans les arrière-salles de certains cafés. Et dans les bois. Et chez le pasteur Lugin.» (Chessex, 2009 :30).

nazis. Un incident rapidement exploité par les médias¹¹⁵⁸. Il est vrai que, selon les mots de Pierre Jourde, « tout carnaval a son ogre, tout conte son loup ; sinon, il leur manquerait l'essentiel, le frisson et le tremblement »¹¹⁵⁹ (Jourde, 2008 : 127). Pourtant, il est facile de voir qu'il n'est pas bon d'être politiquement incorrect dans le pays vaudois...

Autre exemple plus récent, le roman posthume de Chessex, *Le dernier crâne de M. de Sade* (Chessex, 2009b), est mis en vente en Suisse sous cellophane avec un macaron «réservé aux adultes»¹¹⁶⁰. En France, rien de ce genre ; d'ailleurs, en comparaison, le polémique *Plateforme* de Houellebecq aux descriptions pornographiques plus scandaleuses est un roman à la portée de tous. Il existe même en édition de *poches*. Car la crudité du langage houellebecquien, si elle choque, n'est pas censurée. Dans la Suisse calviniste, où le corps est pris comme temple de Dieu¹¹⁶¹, l'érotisme est déjà une faute, tout comme l'écriture du corps, qu'importe le langage utilisé...

Or, la polémique de Jacques Chessex fut aussi enflammée par sa posture sociale immorale (l'alcool, les femmes¹¹⁶², la violence...), alors que les médias ont surtout servi à diffuser son œuvre. La plupart des fois, certes, en faisant la promotion du prochain roman comme un « livre-événement », tout comme ils le font avec le dernier Houellebecq ou le plus récent Nothomb (souvent, on écrit un article sur le titre, alors que l'histoire n'est pas

¹¹⁵⁸ Signalons, tout de même, que l'incident fut condamné par plusieurs organes de presse, dont le quotidien suisse *Le Matin* qui rapporta cette réaction de Jacques Chessex : « A Payerne, ce 1^{er} mars 2009, on a tué Arthur Bloch une deuxième fois. On a touché à l'imprescriptible. On a bafoué le devoir de mémoire. On a déshonoré Payerne, on a déshonoré la Suisse. » (*apud* Danthe, 2009). L'incident a véritablement marqué Chessex, comme le prouve le chapitre « Le jour où je suis né » de *L'interrogatoire*, publié en édition posthume (Chessex, 2011 : 146-150).

¹¹⁵⁹ Ce n'est pas un hasard si le mot *ogre* nous ramène au roman chessexien homonyme...

¹¹⁶⁰ Néanmoins, la censure est dupée : le fait de l'avoir interdit aux mineurs a fait doper les ventes du roman, un succès redevable aussi à la promotion des médias, dont le traitement de l'affaire excita la curiosité.

¹¹⁶¹ Nous empruntons ici le titre de l'article de Sylvie Romanesco « Le Corps comme temple de Dieu » pour la revue *Écriture* (Romanesco, 1996).

¹¹⁶² Son infidélité conjugale, liée à son désir de liberté, lui a valu plusieurs divorces : « J'ai été marié huit ans. C'était un premier mariage [avec Michelle] – ensuite il y en a eu un autre [avec Elisabeth], et un second divorce aussi. Je me suis assez entendu reprocher mon instabilité pour en avoir la nausée. Je ne suis pas du tout instable : je n'avais pas ce que je voulais, j'étais inquiet, volé, usé pour rien, à cause de cela mal dans ma peau et mécontent. Instabilité donc, au dire de mes proches, ingratitude, aveuglement, velléité, lâcheté, légèreté, infidélité. » (Chessex, 1971 :31). Le 21 août 1967, Chessex s'était aussi marié à une Marinette pendant des vacances en Angleterre. A leur retour, ils ont divorcé (*cf.* Chessex, 1971 : 185-192). De sa quatrième épouse, Françoise, il eut ses deux seuls fils, François (né en 1979) et Pierre (né en 1981). Les trois ont quitté la maison de Ropraz en 1986, suite au divorce. La dernière compagne de Chessex fut Sandrine Fontaine, une jeune institutrice, professeur de collège, présentée dans *Monsieur* (Chessex, 2001) comme « fine, souple, toujours à sa volonté et à son plaisir si aimable ». Elle partagea sa vie jusqu'à la mort de l'écrivain. Elle est aussi responsable de la vente des tableaux de Chessex et d'autres artistes (voir le site <http://www.sandrine-fontaine.ch/>, visité le 13/08/2009).

encore imprimée...). Chessex n'a pas fait exception à la règle, comme le souligne Laurent Margantin:

il s'agit de vendre une histoire, le 'pitch' dit-on je crois maintenant à la télévision. C'est que les éditeurs et les journalistes orchestrent en amont, exemple cette brève dans l'*Express* du 21 juin 2009, six mois avant la parution du *Dernier crâne de M. de Sade* :

Le poète, essayiste et écrivain suisse Jacques Chessex a pris goût aux faits divers et au succès. Après Le Vampire de Ropraz, en février 2007, et Un juif pour l'exemple, en janvier 2009 (plus de 20 000 exemplaires chacun), il publiera, en janvier 2010, toujours chez Grasset, Le Dernier Crâne de M. de Sade, un récit sur l'autopsie tardive du crâne du Divin Marquis ! (Margantin, 2010).

Avec Chessex, sa polémique est surtout ressentie en Suisse, certes, mais il dérange plus à l'étranger que ne le fait Houellebecq. Ceci parce que son œuvre a une portée universelle, même si elle raconte des récits de vies de Romands qui se déroulent en Suisse. Des histoires où rares sont les personnages au référent réel ; la plupart sont anonymes. Par ailleurs, l'œuvre chessexienne a une valeur intemporelle, car peu de ses histoires peuvent être datées. On ne peut pas dire la même chose sur les romans houellebecquiens.

Le scandale des opus de Jacques Chessex est qu'il montre à l'étranger ce que les Suisses veulent cacher. Houellebecq, de son côté, montre aux Français ce qu'ils répugnent ou se refusent à voir. Tous deux diffusent, il est vrai, une image bien gênante de leurs compatriotes, intensifiée par les instruments médiatiques. Mais écrire n'est-il pas révéler, comme le prônait Sartre ? Ce même philosophe qui défendait le fait que l'écrivain donne à la société une conscience malheureuse... L'embarras est surtout amplifié par le poids médiatique et la renommée littéraire qu'ont pu acquérir, chacun à sa manière, Michel Houellebecq et Jacques Chessex.

Malgré cela, il est important de rappeler aussi que ces deux auteurs n'ont pas toujours été aussi politiquement incorrects. En effet, dans les deux cas, il existe une évolution vers la norme, la bien-pensance. Quant à Jacques Chessex, nous reproduisons ici le commentaire de Jérôme Garcin qui date de quatre ans à peine avant le décès du romancier:

On a connu le marquis de 'Carabas' au milieu des années 1970. Il avait la rondeur cuivrée et les bacchantes humides de son maître Flaubert. Il buvait beaucoup, avait faim de viande rouge, de chair fraîche et de prose riche. Il cassait les verres dans les bistrotts et rôdait la nuit dans les cimetières. Il

n'en finissait pas de décrire le fascinant sexe des femmes. Il apostrophait Dieu pour le rendre témoin de sa '*déchéance*'. Il aimait scandaliser un pays qui a toujours jugé inconvenant d'être dérangé dans sa neutralité. Et puis le temps a passé, sans doute plus lentement dans le canton de Vaud qu'à Saint-Germain-des-Prés. Chessex s'est assagi. Il a fréquenté de moins en moins les cafés, de plus en plus les textes saints. Le mystique a succédé au bacchique. (...) Il se désencombre du trop-plein. Il aspire à la légèreté (...) à '*un état de transcendance*'. (Garcin, 2005).

L'homme vieillissant, se rapprochant de plus en plus de la fin de sa vie, se désencombra-t-il du poids de ses excès afin de quitter ce monde en toute légèreté ? Si telle est la vérité, son écriture elle-même se vit épurée de toute surcharge stylistique, comme le remarque d'ailleurs Chessex lui-même dans une interview menée par la journaliste Catherine Argand dont nous reproduisons cet extrait éclairant :

Christine Argand : Peu à peu vous semblez avoir abandonné le style charnu, truculent de vos premiers romans pour une écriture plus épurée, cistercienne presque... Comment l'expliquez-vous?

Jacques Chessex : J'ai ressenti le besoin, à la fois physique et métaphysique, d'abandonner cette part trop lourde qui appartient à une littérature de l'excès. Toutes les outrances baroques que j'avais beaucoup aimées, je les ai quittées. Au même moment - c'était il y a quinze ans - je me suis débarrassé, dans ma propre vie, de poids devenus insupportables. L'usage intime et mondain de l'alcool auquel j'étais enchaîné alors que je suis réfractaire à toute forme d'obéissance depuis l'enfance. J'ai su également, mieux qu'avant, refuser des actes de pure mondanité, dire que je détestais voyager autrement qu'entre terre, mental et ciel, et que je ne me déplacerais à l'étranger que pour aller chercher des prix littéraires. Si je voulais que la vie ait un sens, que les livres et les peintures en aient un autre, il fallait les mettre en accord avec une vie qui les accueille. Seuls ceux qui ont fait retraite, en eux-mêmes ou ailleurs, donnent des œuvres importantes. (Argand, 2003).

Néanmoins, à l'inverse de Houellebecq, Jacques Chessex a continué à produire, jusqu'à sa mort, des récits incommodes qui perpétuent sa réputation de fâcheux personnage et d'écrivain politiquement incorrect. Même si, comme le disait déjà Sartre en 1948, le critique se réjouit de la mort de l'écrivain : « C'est une fête pour lui quand les auteurs contemporains lui font la grâce de mourir : leurs livres, trop crus, trop vivants, trop pressants passent de l'autre bord, ils touchent de moins en moins et deviennent de plus en plus beaux » (Sartre, 1948 : 352). Le cartoon publié, après la mort de Chessex, en octobre

2009, dans le quotidien suisse *L'Hebdo*, l'illustre très bien, tout comme la caricature qui le suit :



La mort d'un grand écrivain, *L'Hebdo*



OCTOBRE: ADIEU A L'ECRIVAIN ROMAND JACQUES CHESSEX¹¹⁶³

¹¹⁶³ (<http://www.dano-cartoon.com/caricdujour/index.php>, page web visitée le 17/12/2009). Ce cartoon nous renvoie aussi au rêve fréquent de Chessex qu'il raconte dans *Monsieur* (Chessex, 2001), commenté par la journaliste Isabelle Falconnier : « Depuis toujours, Jacques Chessex rêve qu'il vole. Dans les brasseries, les bibliothèques, les maisons, au-dessus de la foule. Comme s'il était un oiseau, mais avec sa forme humaine, se servant de ses ailes pour échapper à ce qui le contraint ou l'oblige. Léger, loin de la terre. » (Falconnier, 2001).

D’autre part, malgré que Jacques Chessex ait choisi, le 1^{er} janvier 1988, de se « désencombrer » de ses vices, de ces « médiateurs et du bien et du mal »¹¹⁶⁴ que sont le sexe et l’alcool, il n’abandonna pourtant point l’impertinence. En effet, comme le résume Michel Audétat,

La bête, on ne tarderait pas à s’en apercevoir, ne dormait que d’un œil. On s’épuiserait à vouloir recenser toutes les querelles auxquelles son nom a été mêlé depuis vingt ans. Sous l’habit de l’anachorète, Jacques Chessex gardait la dent dure. Comme avant, il y eut des fâcheries retentissantes. Des portes claquées. D’âpres polémiques qui transformèrent la thébaïde de Ropraz en nid de mitrailleuse. En 1997, las d’être pris pour cible, il fit même donner l’artillerie lourde en publiant le plus terrible pamphlet jamais paru en Suisse romande: *Avez-vous déjà giflé un rat?* Plus récemment, son dernier roman, *Un Juif pour l'exemple*, a mis sa ville natale de Payerne en ébullition. (Audétat, 2009).

Le désir de déplaire se mêlait-il au désir d’être reconnu, comme le défend le même journaliste ? Comme manœuvre de lancement dans ses débuts, de distinction de ses pairs, peut-être, nous pouvons le lui concéder ; mais, pour un écrivain achevé comme l’était Chessex ? A moins que cette reconnaissance ne soit, au sens premier du terme, un désir d’identification par le lecteur du personnage/œuvre Chessex, qui se maintint fidèle à sa réputation... Personne ne peut nier que Chessex avait, bien plus qu’une posture d’auteur, une pose d’un écrivain qui savait l’ampleur de son succès, l’aura de sa renommée et qui les revendiquaient ; ce qui, en revanche, rendait jaloux plus d’un.

Qu’en est-il de l’influence de cette renommée médiatique sur l’écriture chessexienne ? A l’instar des deux autres auteurs de notre corpus, peut-on déceler les traces de la médiatisation dans les options d’écriture de Jacques Chessex ? C’est ce à quoi nous nous proposons de répondre dans les prochains chapitres.

¹¹⁶⁴ Expression de Jacques Chessex, employée lors de l’émission « Noir sur blanc », sur TSR, le 4 mai 1982.

3.3. Les effets de la médiatisation sur sa création littéraire

3.3.1. L'œuvre chessexienne : survol

Ce qui dérange aussi chez Jacques Chessex est le fait que ses romans sont habités par des pasteurs dévoyés, des notables (enseignants, artistes, etc.) en perdition et des amants que foudroie le sentiment protestant de la faute. L'œuvre chessexienne se situe entre « blancheur et cochonnerie », formule selon laquelle l'auteur romand décrit son dernier recueil de poésie *Allegría* à la critique littéraire Aliette Armel. Celle-ci présente cet écrivain comme un homme « déchiré » entre ténèbres et lumière, entre l'atroce et la grâce, entre le libertinage et la rigueur calviniste (Armel, 2007 : 92).

Le sexe est pourtant une recherche épanouie de l'absolu chez les personnages chessexiens en quête d'assouvissement, si ce n'était le remords calviniste. Des individus qui circulent entre une nature primitive et préservée, des lieux de prière, des habitations campagnardes, auxquels viennent se joindre, en opposition, des cafés, des bars, des maisons de tolérance où se développe l'industrie du plaisir. L'alcool ou l'ivrognerie est un vice qui mine la plupart des héros chessexiens, *alter ego* de l'auteur qui confessa « Dans le vin, dans le vin surtout, je n'ai jamais cherché qu'à m'enfoncer en moi-même, à m'habituer mieux, à coller de plus près à mes os. » (Chessex, 1971 : 21-22).

La façon dont cet écrivain traite certains sujets suscite la polémique. Les thèmes de sa fiction – le plus constant étant l'opposition entre l'homme et ses désirs face à des lois morales ou sociales – sont ravageurs :

L'attrait irrépressible de la chair, l'aspiration spirituelle non moins violente et exacerbée, le désir inouï des femmes et celui non moins radical de Dieu – ou, pour mieux dire, d'une transcendance –, les tentations multiples et contradictoires, sainteté et sensualité face à face, qui déchirent l'individu, creusent en lui des dérèglements, le guident vers la folie et la mort. (Crom, 2009)

Selon la formulation de Gilbert Salem, l'œuvre chessexienne tourne autour de trois axes : l'attrait érotique de la femme, l'attrait de la mort et l'attrait de Dieu¹¹⁶⁵. Jacques

¹¹⁶⁵ Cette information nous a été donnée par Gilbert Salem, lors d'un entretien privé, le 17 mars 2011, à l'université de Porto.

Chessex mélange le sacré et l'érotisme, ce qui fait que beaucoup crient au sacrilège. Il marie la beauté naturelle de la Suisse¹¹⁶⁶, la surface calme de ses lacs, aux turbulences de ses eaux troubles, c'est-à-dire aux actes immondes et dissimulés de ses habitants, véritables effluents du lisier que sont les mœurs immorales décrites dans ses récits. Pour cet auteur, dans son pays, « le pire côtoie la paix absolue »¹¹⁶⁷. Ses romans révèlent les dessous d'une Suisse à l'image calviniste, bien-pensante. Une Suisse qu'il aime pour son « audace », son « inventivité » et son « intelligence plastique, poétique et architecturale », mais dont la « frilosité », la « pusillanimité » politique et intellectuelle l'agacent profondément (*apud* Bridel, 2002 : 152-153)¹¹⁶⁸. Car l'auteur de *L'ardent royaume* est surtout un dénonciateur¹¹⁶⁹, bien plus qu'un simple provocateur qui calcule son marketing. C'est, comme il l'écrivit, un écrivain « qui pousse l'air de sa petite poitrine dans sa trompinette à la noix. (...) Mais qu'est-ce qu'un livre ? Je voudrais que le mien soit la septième trompette, la septième trompette de Jéricho. » (Chessex, 1971 : 250). Dans son roman *Le vampire de Ropraz*, Jacques Chessex glisse ce commentaire : « Dans ces déserts, le symptôme du vampire durera tant que cette société sera victime de la crasse primitive : saleté des corps, promiscuité, isolement, alcool, inceste et superstitions qui infestent ces campagnes... » (Chessex, 2007 : 73). En poète, l'écrivain chantonnait dans son *Carabas* « on n'écrit pas de bouquin sans casser des œufs. Ça cogne et rogne, ça charogne, l'ivrogne besogne ses vergognes, ça grogne de Payerne à Rarogne. » (Chessex, 1971 : 207). Ou encore : « En moi la folie calviniste et les vertiges de la transgression. (...) Je suis né de la

¹¹⁶⁶ Chessex décrit très bien la sublimité de la nature suisse, au contraire de Houellebecq, qui n'a jamais éprouvé d'intérêt sincère pour la nature et qui multiplie ses invectives contre les écologistes. La dernière en date est une accusation de « collaboration » avec l'islamisme (4 avril 2011 : http://www.dailymotion.com/video/xhz580_michel-houellebecq-denonce-l-attitude-collaborationniste-des-ecologistes-face-a-l-islam_news, ou encore : <http://www.la-croix.com/afp.static/pages/110404163805.amkwmygp.htm>, pages web visitées le 05/04/2011).

¹¹⁶⁷ Cf. l'émission religieuse « Racines » du 27 mai 1990, présentée par Jean-Pierre Moulin. (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>, page web visitée le 15/12/2009).

¹¹⁶⁸ Voilà pourquoi il désirait que ses fils se tournassent vers l'universel et ne se sentissent pas prisonniers des frontières suisses, comme il l'exprima lors de l'émission religieuse « Racines » du 27 mai 1990, (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>, page web visitée le 15/12/2009) présentée par Jean-Pierre Moulin.

¹¹⁶⁹ Il rejoint ainsi la perspective de Henri Guillemin, victime, pourtant, de ses invectives: « L'Écrivain peut agir, rien qu'en faisant son métier, s'il met dans son œuvre la vérité d'un témoignage » (citation de Henri Guillemin (*La Liaison Musset Sand*, 1972, Gallimard), posée en page d'accueil du site dédié à cet écrivain (<http://sisyphe.com.pagespro-orange.fr/GUILLEMIN/guillemin.html>, page web visitée le 23/01/2010)).

colère et du remords» (Chessex, 1971 : 223, 225). Chessex, en tant que citoyen auteur, le disait lui-même¹¹⁷⁰ :

Le calvinisme, il est dans ma chair, il est dans mes os, jusqu'à la fin. (...) Le Vaudois est quelqu'un qui est dévoré de remords et macéré dans la solitude. Ce qui lui manque, tout comme dans la littérature vaudoise est qu'elle ne se dit pas assez, elle ne se confie pas assez. Et moi, je suis dans l'aveu [et] j'aime bien percer les cœurs.¹¹⁷¹

Lors de sa participation aux Journées des Écrivains du Sud¹¹⁷² en mars 2009, le romancier insiste : « J'aime l'échec, hésiter, raturer. J'aime cultiver la chute, la rechute, l'enfermement » (*apud* Garcia, 2009). Et pourtant, il faut le rappeler, Jacques Chessex fut aussi l'auteur de quatre ouvrages pour enfants !

Michel Audétat, journaliste de *L'Hebdo* et ancien collègue de Chessex en tant que professeur, nous rappelle l'agitation qui accompagna la publication de son autobiographique *Carabas*, en 1971, soulignant le fait que c'est surtout la figure et la posture de l'auteur, que les médias diffusèrent avec délectation, qui ont fait scandale:

On a peut-être oublié par quelle clameur indignée fut accueilli son *Carabas* (1971) en Suisse romande. Les gardiens du bon goût ne lui pardonnaient ni son style ni son tempérament, qui étaient du même tonneau: vif, baroque, sanguin, furieux, violemment transgressif. A 36 ans, Jacques Chessex se décrivait en garçon instable, déjà divorcé deux fois, qui connaissait 'peu de plaisirs comparables à celui de boire en disputant'. L'écrivain célébrait le vin blanc et la chair fraîche. Il descendait en poète au plus bas de lui-même, fouillant les ténèbres avec la lampe du calviniste au

¹¹⁷⁰ Pour le dictionnaire des écrivains contemporains publié par Jérôme Garcin, il avait rédigé, non sans humour, sa propre notice biographique en 1988 : « Depuis 1969, il est professeur au Gymnase de la Cité, à Lausanne, où son indépendance d'esprit - refus des modes et des conventions, détestation des Trissotins, méfiance des accommodements officiels, dérision des veuleries provinciales - lui donne une stature singulière qu'augmente évidemment l'audience de ses livres à Paris, dans la francophonie et dans le monde entier : Chessex est traduit dans une quinzaine de langues. » (Chessex, 1988).

¹¹⁷¹ Émission du 20 septembre 2009 « Vu à la télé », présenté par Pascal Rebetez: <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/emissionatele-200909>, page web visitée le 25/09/2010.

¹¹⁷² Colloque où participa aussi Amélie Nothomb qui devait rejoindre Chessex en décembre 2009 pour une « rencontre improbable » organisée par la Société de Lecture de Genève. La mort de l'écrivain suisse a rendu impossible ce rendez-vous. Interviewée, la romancière témoigne de la considération réciproque entre les deux et de sa gêne à la lecture de Chessex, « comme quand on lit quelque chose qu'on ne doit pas lire et qui fascine » (cf. <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/f2fdf3d0-de9f-11de-801c-518ea5779929>, visité le 25/03/2010). Dans le magazine *Femina* daté du 23 août 2009, à la question « en tant que lectrice, vous avez vécu des bad trips ? », Amélie Nothomb répond : « Oui, *Monsieur* de Jacques Chessex. L'expérience qu'il raconte n'a rien à voir avec la mienne, mais c'est tellement bien dit qu'il y a des passages où j'étais hors de moi, comme dans un cauchemar. C'est le propre des très grands écrivains de vous faire entrer en transe. » (*apud* Burri, 2009).

front. C'était un chant de perdition qui dérangeait un pays habitué à rentrer ses appétits et ses colères. (Audétat, 2009).

Par ailleurs, tout comme le fait Houellebecq, Jacques Chessex travaillait sur la provocation et l'ambiguïté ; des procédés qui ne se restreignent pas à leur univers romanesque, car, bien au contraire, ils trouvent des bases solides dans leurs apparitions publiques et controverses. Ils aiment, tous deux, semer le flou entre le réel et l'imaginaire, le biographique¹¹⁷³ et le fictionnel, l'auteur et les narrateurs/personnages. Leur fiction est aussi nourrie de ce que le cinéma appelle le *fondue*, une espèce de réminiscence d'expériences biographiques. Les personnages romanesques masculins de Jacques Chessex sont souvent la projection plus ou moins directe de l'auteur qui affirma : « J'ai (...) souvent dit que les personnages de mes livres étaient titulaires de l'un des destins que je pourrais avoir. » (*apud* Bridel, 2002 : 37). Parler de soi : voilà un thème dont Chessex a dit être redevable de François Nourissier : « j'ai compris (...), grâce à cet utile Nourissier, que l'on pouvait faire de soi le seul sujet de ses livres » (Chessex, 2003 : 27)¹¹⁷⁴.

En outre, chez Chessex et Houellebecq, le lecteur fait souvent face à l'abandon de l'univocité¹¹⁷⁵ et de la clarté signifiante, même si l'auteur de *Les particules élémentaires*, en comparaison, est beaucoup plus cru – une crudité qui a une valeur provocatrice –, voire obscène, alors que Chessex préfère un langage plus feutré.

Nonobstant, la provocation de cet auteur suisse provient bien du fait qu'il privilégie le mal et la perversion dans ses textes littéraires. Surtout la dépravation sexuelle. Les femmes chessexiennes sont scandaleuses, mêlées à des histoires érotiques, pornographiques¹¹⁷⁶, des pratiques sexuelles dépravées, où la bestialité de l'homme est mise à nu. Elles détruisent les tabous. Le sexe de la femme ne symbolise-t-il pas aussi un gouffre ? En regard de cela, Jacques Chessex disait se sentir fragile devant les femmes,

¹¹⁷³ Ce qui rejoint l'idée de « vieuvre », concept d'Antoine Compagnon (Compagnon, 1983 :15), où l'on peut résoudre la tension entre fiction et réalité, en expliquant l'œuvre par la biographie. Rappelons, à cet égard, que l'expression de Compagnon était employée dans un sens péjoratif : il visait les tendances du début du XXème siècle qui s'employaient à chercher dans le portrait d'un auteur les clefs interprétatives de son œuvre, limitant ainsi l'interprétation et l'analyse du texte.

¹¹⁷⁴ Chessex cite aussi d'autres auteurs, notamment Hector Bianciotti pour ses chroniques d'autofiction. (*cf.* Chessex, 2003 : 28).

¹¹⁷⁵ Le plus grand « défaut » de Chessex est, selon Charles Edouard Racine (Racine, 1997), celui de ne pas permettre au critique d'établir une distinction rigoureuse entre la voix de l'auteur et celle du narrateur ; une analyse du vocabulaire de certaines interviews de Chessex démontre, en effet, une coïncidence entre les deux instances narratives...

parce que l'homme se sent fragile devant la totalité et que la femme, c'est la totalité : « C'est par la femme que tout est possible : à la fois le pire et l'exaltation du meilleur. C'est le désir ininterrompu. »¹¹⁷⁶

Par ailleurs, le fait que Chessex s'inspire de crimes réels de son pays ajoute au scandale. Ainsi, *La Confession du pasteur Burg* (Chessex, 1967) ressemble à une affaire pénale concernant, à la même époque, le pasteur d'une importante paroisse de Lausanne. L'histoire de *Judas, le transparent* (Chessex, 1982) a pour origine une histoire vraie de la secte des Contemplateurs de l'Arche de Noé, dont le révérend père Stocker a assassiné une de ses jeunes croyantes par le fouet¹¹⁷⁷. *Le vampire de Ropraz* (Chessex, 2007)¹¹⁷⁸ et *Un juif pour l'exemple* (Chessex, 2009) sont d'autres récits ayant pour origine une histoire véridique. Ce dernier est la reconstitution du crime nazi qui toucha de très près Jacques Chessex, qui le poursuivit et tourmenta toute sa vie, comme le prouvent les indices laissés dans plusieurs de ses œuvres.

L'écriture chessexienne est embarrassante pour ses compatriotes : comment ne pas s'offusquer de leur description cinglante dans son *Portrait des Vaudois*, publié en 1969¹¹⁷⁹ ? Les traits des habitants de la région vaudoise sont plutôt caricaturaux. D'ailleurs, en cherchant sur le web, on trouvera dans le site *chapitre.com* le résumé suivant de *Portrait des Vaudois*: « La vérité âpre et violente de la terre natale ». C'est tout dire... Il ne s'agit pas de rendre un hommage honorable aux Vaudois, puisque Jacques Chessex a une prédilection pour la satire négative de ses compatriotes régionaux: il préfère parler de leur alcoolisme, de leurs secrets, de leurs péchés cachés et il établit un parallélisme avec le veau (Chessex, 1982: 25) et le cochon (Chessex, 1982: 27),¹¹⁸⁰ base de leur alimentation qui semble avoir déteint sur eux ... D'où l'observation de Georges Anex, selon laquelle on

¹¹⁷⁶ Observation de Jacques Chessex lors de l'émission religieuse « Racines » du 27 mai 1990, (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>, page web visitée le 25/03/2010) présentée par Jean-Pierre Moulin.

¹¹⁷⁷ Dans une lettre du 26 novembre 1981 adressée à son ami Jérôme Garcin, Jacques Chessex témoigne des «'forcèneries' du chantier» et de son travail d'enquête sur le terrain (lecture de documentations diverses, interviews, contacts avec la Sûreté...) autour de *Judas, le transparent* (cf. Garcin et Chessex, 2012 : 572-573).

¹¹⁷⁸ Rappelons que déjà, dans la nouvelle « Les restes de la nuit » du recueil *Où vont mourir les oiseaux* (Chessex, 1980 : 253-262), Jacques Chessex s'imagine être le Vampire de Ropraz qui fait ses confidences à la première personne. Pour la genèse de *Le vampire de Ropraz*, se reporter au site http://www.hebdo.ch/le_vampire_de_ropraz_court_encore_24761_.html, page Web consultée le 12/02/2011.

¹¹⁷⁹ Lire, à ce propos, notre article « Le régionalisme de Jacques Chessex : questions autour d'une lecture de *Portrait des Vaudois* » (Soares, 2010).

¹¹⁸⁰ Lire aussi Chessex, 2009.

lit, dans le *Portrait des Vaudois*, « une flambée de colère, le goût et le besoin de la satire, du trait appuyé jusqu’à la caricature. » (Anex, 1982: 221).

En y pensant bien, nous pourrions même nous demander si le regard de Chessex nous délivre un portrait des Vaudois ou bien une description de lui-même¹¹⁸¹... N’y confesse-t-il pas, par exemple, ses abus d’alcool (Chessex, 1982: 20)? Voilà pourquoi nous partageons l’opinion de Gérald Froidevaux qui défend le fait que Chessex a donné des Vaudois «une vision subjective et partiellement autobiographique [en transfigurant] le fait en une image symbolique. » (Froidevaux, 1998: 408).

Mais comment dénier l’insistance chez Chessex à exposer leur hypocrisie, leur calvinisme aigu ? De parler de débauche dans un pays qui affiche l’image d’une morale ascétique, comme il le fit, dès son premier récit, *La tête ouverte* (Chessex, 1962), qui met face à face la vie de bohème du narrateur et l’homosexualité de deux colocataires masculins, au milieu d’une moralité bon chic bon genre de ceux qui les entourent et qui les condamnent¹¹⁸².

Mais, pire que tout, Chessex mélange Dieu et le sexe. En effet, l’auteur le répète souvent : c’est dans le corps, dans le sexe de la femme – qu’il préfère toucher, humer, goûter plutôt que de simplement pénétrer – que l’on peut retrouver Dieu¹¹⁸³: «Ce qui me fascine (...), c’est que, à l’intérieur de la chair des femmes, (...) il y a le sacré, il y a la maternité, il y a l’empire, il y a le royaume, la douceur, la tendresse (...), une espèce de pouvoir à la fois rituel (...), sacré et puis la mort (...). A travers cette chair, il y a quoi ? Il y a Dieu !» explique Chessex à la journaliste Catherine Charbon, lors de l’émission « La voix au chapitre » du 11 août 1975¹¹⁸⁴, dédiée à son roman *L’ardent royaume* (Chessex, 1975).

Un Dieu qui lui apparaît comme un éblouissement, alors qu’il est submergé par le pire, lorsque l’excès d’horreur le précipite dans l’absolu, comme après avoir siroté de

¹¹⁸¹ Calquée sur la photographie, la *prise de vue* de Chessex est-elle une réalité ou le prolongement de son regard subjectif, le reflet de sa personne? La beauté – ou la laideur – des choses n’est-elle pas dans l’esprit de celui qui les contemple, comme le disait le philosophe David Hume (« Beauty in things exists merely in the mind which contemplates them » in *Moral and Political Essay*) ...

¹¹⁸² L’homosexualité, la pédérastie et la pédophilie sont des thèmes qui reviennent, par exemple, dans *Les yeux jaunes* (Chessex, 1979).

¹¹⁸³ La figure de la femme dans l’œuvre chessexienne est riche en interprétations et symbolisme. Elle est souvent associée au fauve, particulièrement au tigre, « animal splendide mais cruel, qui dévore, qui fascine, qui fait peur et, surtout, qui reste radicalement *étranger* à l’homme. » (Jaton, 2001 :128). On espère qu’une étude sur la représentation de la femme chez Chessex pourra bientôt voir le jour...

¹¹⁸⁴ <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex3>, page web visitée le 12/03/2010.

l'urine d'une institutrice¹¹⁸⁵ (épisode narré dans « Dieu, la mort » de *Carabas* (Chessex, 1971 : 209-217)), après avoir plongé à moto, ivre, dans le lac Léman, après avoir jeté la bague de fiançailles de son père dans une bouche d'égouts, après avoir cogné l'évêque de Lausanne et Fribourg. Bref, comme le résume Chessex, « ainsi dans chaque agonie. Dans l'abomination et la souillure. Et sans remords. Sans tristesse. (...) Comme une ascèse (...), et je vois Dieu, je comprends, j'aime, je cède. » (Chessex, 1971 : 213).

De fait, Jacques Chessex se sentait fasciné par le sacré, déployé sous toutes ses formes, notamment celle de Dieu, de la mort, de la nature et du corps féminin. Son biographe Gilbert Salem le souligne aussi : « ce qui le captive au-delà des doctrines, c'est le sens du sacré, la zone interdite, intangible qui repose en toute chose : dans la messe, dans le rituel funéraire des moines, dans le silence des cimetières, mais aussi derrière le spectacle de la nature et chez la femme aimée » (Garcin et Salem, 1985 : 16).

Car Jacques Chessex, tout comme Houellebecq, a toujours aimé la provocation, se rebellant contre le conformisme ambiant et toute contrainte :

Il y a, au plus profond de ma nature, un refus de toute contrainte et de toute limitation. Je ne supporte pas ce qui me pèse. (...) Il est déjà assez curieux, voire scandaleux, que nous soyons condamnés à naître, à croître et à mourir. C'est en soi un destin bien assez lourd sans qu'on doive encore accepter des enfermements circonstanciels, des contraintes ponctuelles. Je les refuse. » (*apud* Bridel, 2002 : 12)¹¹⁸⁶.

N'écrit-il pas une espèce d'ode à la menstruation dans son effroyable *Carabas* (Chessex, 1971 : 55)¹¹⁸⁷ ? Ne parle-t-il pas, avec délectation, de la masturbation féminine (Chessex,

¹¹⁸⁵ Sans doute, la même institutrice remplaçante, en 1941, dans la petite classe de Payerne, qui apparaît dans *Monsieur* (Chessex, 2001) décrite nue dans une espèce de sac tissé parce qu'elle fait partie d'une secte qui interdit les coutures. Ajoutons, à l'égard de l'institutrice urinant, que Jacques Chessex a avoué son inspiration venue de Georges Bataille : « plainte inséparable de mon souvenir, (...) je l'écoute (...) se préciser, de la tête dure et rouge de Bataille (...), et de ma lecture de Bataille injuriant Dieu ou regardant pisser une fille. Etrange, rare et nécessaire collection de sordide, l'assidu ouvrier à penser et la gaminerie céleste. » (Chessex, 2003 : 23). Plus loin, il témoigne de l'héritage de Bataille : « Je me souviens de la tête de Bataille parce que ses livres ont compté pour moi jusqu'à la suffocation. Aujourd'hui encore une angoisse me prend à me souvenir d'eux, comme s'ils étaient, papier et tête, faits de même os, de même chair, de même eau sale et lustrale. » (*ibidem*).

¹¹⁸⁶ Selon le témoignage de son biographe Gilbert Salem, Jacques Chessex avait un besoin de conflit perpétuel, de confrontation. Déjà enfant, ses camarades de classe le prénommaient « le Slave » pour son esprit bagarreur qu'il maintint jusqu'à sa mort (lire, à ce propos, Garcin et Salem, 1985 : 12).

¹¹⁸⁷ Dans *L'interrogatoire*, publié en édition posthume, Jacques Chessex revient sur le même thème, en parlant du « sang des règles » (Chessex, 2011 : 85).

1971 : 125-126)? Ses personnages ne sont-ils pas, comme le lui a fait remarquer Bernard Pivot, de « vieux cochons » ? Ne décrit-il pas les « cochonneries » de Sade dont il vient même à placer le crâne dans les coffres suisses¹¹⁸⁸? Favez, le Vampire de Ropraz, au lieu d’être décrit comme un criminel épouvantable, bénéficie de références à une enfance d’abus sexuels. Pour comble d’ironie, Chessex l’ennoblit dans une mort héroïque, au service de la Légion: ce serait même lui le soldat inconnu enterré sous l’Arc de Triomphe¹¹⁸⁹ !

Néanmoins, faisant l’écho du malaise de notre époque, comme l’écriture houellebecquienne, l’œuvre de Jacques Chessex est traversée par le « côté inéluctablement tragique de la condition humaine » (Jaton, 2001 : 9), la terreur, la violence, la méfiance de la société humaine, le malaise et la cruauté de l’existence, la « plainte silencieuse des déshérités » (Jaton, *op.cit.* : 69), mais aussi par la notion de solitude et de néant, issus, surtout, de la non-présence active de Dieu, tout comme de l’adversité qu’est la mort.

D’où l’inclusion du suicide et de l’euthanasie dans leur fiction¹¹⁹⁰ (comme par exemple dans *L’Ogre*); la fatalité des deux auteurs est renforcée par son caractère irréversible. La différence est que l’on ne rit pas en lisant les romans chessexiens, même si l’auteur dit aimer rire dans la vie, comme il l’écrit dans son chapitre « Les gorges chaudes » de son *Carabas* (Chessex, 1971 : 47-51). Mais le rire est socialement condamné dans les cantons suisses calvinistes, comme l’évoque Chessex ironiquement :

– Quoi, vous disiez qu’à Lausanne on ne rit pas bien ? – Je connais des gens pour qui rire est tout au plus un toussotement exténué. Un chuintement distingué. (...) Allez rire dans cette société, vous passerez vite pour un Scythe. Vous riez sans retenue ? Vous éclatez de rire ? Vous êtes gai, votre tablée se tord les côtes ? Vous voilà fiché, étiqueté. Coureur, bretteur, on savait, mais aussi grossier, c’est bien pire. (Chessex, 1971 : 48).

¹¹⁸⁸ Cf. Chessex, 2009b.

¹¹⁸⁹ Cf. Chessex, 2007. Rappelons qu’il fut prouvé que Favez était innocent, les autorités ayant retrouvé le véritable coupable, un vieux paysan aisé. On pourra ainsi lire, de la part de Chessex, de la compassion pour Favez, lequel est comparable, comme le défend Gilbert Salem, à « l’agneau mystique » (cette information nous a été donnée par Gilbert Salem, lors d’un entretien privé, le 17 mars 2011, à l’université de Porto).

¹¹⁹⁰: Le thème de la mort est une constante de l’œuvre de Jacques Chessex et c’est un thème qui revient souvent lors de ses entretiens. Il se tait, pourtant, sur l’expérience de la mort de sa première fille encore fœtus de cinq mois, en 1963, à Noël qui l’a profondément marqué. Elle est discernable dans *Carabas* (Chessex, 1971), où il l’appelle, néanmoins « son enfant » en parlant de sa première épouse Michèle (nièce d’Arthur Adamov), dévastée physiquement et psychologiquement par la fausse couche. Lire, par exemple, le chapitre « Césarienne » (Chessex, 1971 : 121-123), où il se dit coupable d’avoir « abîmé » sa femme, tout en sachant qu’il va la quitter et où la certitude d’avoir « tué un enfant » l’étouffe.

Dans sa fiction, du moins, Chessex étouffe son rire. Et l'ennui, la cruauté, l'érotisme sont, à bien y voir, caricaturalement décadents dans la fiction chessexienne, puisque la mort guette.

Il semble que Chessex ait pu trouver, tout de même, une diversion pour contrecarrer la hantise de la mort : l'art ou, plus particulièrement, la peinture et l'écriture. C'est d'ailleurs de lui que vient l'expression « il y a moins de mort lorsqu'il y a plus d'art »¹¹⁹¹ (*apud* Bridel, 2002 : 194), lui qui disait, dans le passé « Pourquoi j'écris ? Parce que j'ai peur de la mort » (Chessex, 1971 : 82), une peur qu'il avait plus tard domptée, grâce aussi à sa réconciliation avec Dieu. Ainsi, lors de sa dernière apparition sur un plateau télévisé, au cours de l'émission « Vu à la télé » du 20 septembre 2009, sur TSR, à la question du présentateur Pascal Rebetz « Qu'est-ce que vous aimeriez qu'on dise de vous plus tard ? », Jacques Chessex répondit : « La première réponse que je pourrais vous donner est 'il est en Dieu' puisque Dieu est en nous et nous sommes en Dieu. Ça veut dire qu'il ne nous a pas quittés, en fait. Je ne crains pas la mort, j'y pense tout le temps (...). Mais j'ai pris une espèce de distance sereine avec tout ça. »¹¹⁹². Il est vrai que, comme l'écrivait Léon Tolstoï dans son roman *La Guerre et la Paix*, « Tant que l'homme redoute la mort, l'homme est un esclave... Celui qui ne la craint pas domine tout. » (réflexions de Pierre, Livre III, 2ème partie, chapitre IX)¹¹⁹³.

L'art, comme l'observe Gérald Froidevaux, est un « rempart contre la condition fatale de l'homme » (Froidevaux et Michaud, 2003: 6). Pour Chessex, l'art possède réellement un pouvoir de transmutation et de métamorphose de l'être (*sic*) comme il l'expliqua à Geneviève Bridel :

Geneviève Bridel : Vous pensez à la postérité, alors ?

Jacques Chessex : Non, pas du tout. Je n'aime pas ce terme parce que penser à la postérité ça veut dire élever sa propre statue, ce dont je me fous éperdument. Pour ce que j'en ferai, moi, dans l'infini, de ma propre statue ! J'écris pour rendre les conditions de l'être moins précaires, moins malheureuses. (...) Il est clair (...) que si l'on pense à Goya, à Vélasquez, si l'on pense à Cézanne, à Matisse ou à Picasso, on meurt moins que si l'on pense simplement à une boîte de sardines (...) Il y a comme une perfusion de l'éternité par le chef-d'œuvre (...). Je crois qu' (...) il y a une puissance

¹¹⁹¹ Une expression qui rejoint son maître Flaubert qui disait que l'art était du temps pris à la vie.

¹¹⁹² <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/emissiontele-200909>, page web visitée le 12/04/2010.

¹¹⁹³ Edition ebook, p.133 (http://www.ebooksgratuits.com/pdf/tolstoi_guerre_et_paix_3.pdf).

qui nous vient de la transmutation par l'art, par la métamorphose de l'être devant l'art, qui nous donne une espèce de survie. Je ne pense pas du tout à ce que je peux apporter à la postérité (...) par ma présence au monde à travers la littérature. (Bridel, 2002 : 194-195).

L'écriture avait, pour Chessex un rôle cathartique, ne serait-ce que pour se défaire des fantômes de son passé : les fautes et le suicide de son père; la droiture de sa mère; l'assassinat d'Arthur Bloch¹¹⁹⁴, etc. Pour cet auteur, son œuvre est porteuse des morts qu'il a lui-même vécues (cf. Bridel, 2002 : 119,121). D'où la conclusion, très juste, du même Froidevaux : l'œuvre chessexienne a conféré « à la création artistique et surtout à l'écriture le rôle magique d'un exorcisme ». (Froidevaux et Michaud, *op.cit.*: 6)¹¹⁹⁵.

Même s'il se tourne parfois en dérision, Jacques Chessex préfère la voie de la littérature de l'aveu¹¹⁹⁶ que ce soit dans ses fictions romanesques qui frisent le scandale ou dans ses récits autobiographiques où il raconte, jeune adulte, haut et fort, ses vices, comme dans *Carabas* (Chessex, 1971) :

Donc j'ai trente-six ans,(...) et en tout ce temps (...) quel bilan, j'ai donné des milliers d'heures de cours, j'ai absorbé des hectolitres de vin blanc, j'ai divorcé deux fois, j'ai aussi porté la *Voix Ouvrière* (...) avec les farouches gandins stalinisants du Parti du Travail, j'ai fait un enfant à une jeune fille, j'ai sauté à motocyclette dans le bleu Léman, je suis devenu alcoolique et je me suis remis, j'ai donné un coup de couteau à un soldat, j'ai chouté Monseigneur l'évêque de Lausanne et Fribourg dans un modeste escalier matinal, j'ai siroté de l'urine d'institutrice, j'ai vomi un souper de pochard dans le Malraux de la Pléiade, j'ai jeté l'anneau de mariage de mon père dans une bouche d'égout. (Chessex, 1971 : 12)¹¹⁹⁷.

Le scandale de ces aveux ne tient pas uniquement de l'immoralité des actes commis ; outre l'absence de remords ou de faute (avec quelle légèreté narre-t-il ses aventures

¹¹⁹⁴ L'œuvre chessexienne revient souvent à ce crime nazi: « Un crime en 1942 » dans *Reste avec nous et autres récits* (Chessex, 1967), « Le jour d'enquête d'Artur Bloch », nouvelle du recueil *Où vont mourir les oiseaux* (Chessex, 1980 : 187-198), un passage dans sa chronique *L'Imparfait* (Chessex, 1996 : 87-88), *Un juif pour l'exemple* (Chessex, 2009) etc. Notons, de même, que Jacques Chessex a aussi raconté, dans une nouvelle intitulée « Sarah », l'histoire de Sarah Lob, jeune juive disparue en Allemagne, en 1939 (Chessex, 1980 : 237-244).

¹¹⁹⁵ A propos de ce salut par l'écriture chez Chessex, lire Jaton, 2001 :31.

¹¹⁹⁶ Dans *L'interrogatoire*, Jacques Chessex reconnaît être de la famille de Rousseau, de Constant dans « le bon usage de l'aveu » (Chessex, 2011 : 36) dans l'écriture.

¹¹⁹⁷ Certains de ces épisodes sont repris dans d'autres chapitres, comme celui de « Dieu, la mort » (Chessex, 1971 : 211-213).

infidèles¹¹⁹⁸ ...), ce sont surtout le ton fier, vantard et l'air de défi qui dérangent les esprits bien-pensants qu'apostrophe l'auteur :

Oui je me suis battu avec toutes sortes de gens, oui j'ai été arrêté, oui j'ai fait du tapage et du scandale et c'est là que vous m'attendez, mes canetons chéris, car je me débattais entre les mains de vos flics pendant que vous bridgiez et que vous rosissiez de confusion en relisant votre premier article du *Peuple*. Oui, cent fois oui, l'alcool libérait ma violence, et ma violence vous embêtait. (Chessex, 1971 : 26).

La violence de Chessex (tout comme son orgueil et sa susceptibilité) est déjà légendaire¹¹⁹⁹. Il ne la cachait point, il en était satisfait ; profondément ancrée en lui, elle constituait aussi la force de sa personnalité : « Ma violence n'est ni un défi ni un passe-temps. Encore moins un jeu de l'esprit. Elle me constitue. Elle est ma matière première, ma nature, l'esprit de cette matière et de cette nature. Violence dans la chair, et violence dans l'intelligence que porte cette chair. » (Chessex, 1971 : 151).

Mais Chessex s'est aussi livré à des confessions que rejoignent l'amertume, le regret, le remords, comme *Dans la buée de ses yeux*¹²⁰⁰ (Chessex, 1995), *Portrait d'une ombre*¹²⁰¹ (Chessex, 1999), sa « Lettre à mes fils »¹²⁰² dans *Monsieur* (Chessex, 2001) ou *Pardon mère*¹²⁰³ (Chessex, 2008).

¹¹⁹⁸ Lire, par exemple, « Le ciel assiste le pauvre pèlerin » (Chessex, 1971 : 173-184).

¹¹⁹⁹ Néanmoins, comme beaucoup pourront le témoigner (Michel Audétat, Lionel Baier, Gilbert Salem, Jacques de Decker, par exemple), derrière cette image d'ours, Chessex était beaucoup plus aimable, affectueux et généreux qu'on ne pourrait le penser. Il le revendiquait lui-même dans son *Monsieur* : « On a beaucoup mythifié l'énergumène Chessex. Je suis beaucoup plus poli, policé que mes ennemis veulent le faire croire. » (Chessex, 2001 : 172).

¹²⁰⁰ Il s'agit de vingt-trois petits chapitres qui racontent les sentiments de Chessex envers Myriam Matossi (poète et peintre), de leur première rencontre (le 1^{er} mai 1966) à la fin de leur relation. Matossi, ou M., est caractérisée comme envoutante par ses yeux gris, mais ne pouvant être heureuse puisqu'elle porte en elle le traumatisme d'une enfance sans père et d'une mère plutôt absente. Elle écarta, sans le savoir, l'amour de Chessex, de peur de le perdre et lui reprochait de l'abandonner à la faveur de ses livres. C'est M. ou Myriam, comme il l'appelle la plupart du temps dans ses livres (dans *Monsieur* (Chessex, 2001), elle apparaît comme la femme de l'écrivain roux Pierre Louis Péclat qui était d'accord pour que Chessex la prenne) qui a sauvé Chessex de ses mauvaises habitudes d'alcoolique et du poids de la culpabilité du suicide de son père...

¹²⁰¹ Texte élégiaque en prose, en alternance avec des petits poèmes où Jacques Chessex raconte le vide laissé dans sa vie par le suicide de son père, vingt ans auparavant (en 1956). Il parle aussi du remords de ne pas lui avoir montré qu'il l'aimait, et explique que le père est devenu le fils de son fils, puisque c'est par l'écriture que Chessex va faire revivre son père, va maintenir vivante sa mémoire.

¹²⁰² Jacques Chessex y confesse le mauvais père qu'il a été. Dans le salon et le bureau de Ropraz, Chessex avait des toiles de son fils François, 22 ans, étudiant aux Beaux-Arts. Jean filme et écrit. Sur eux, Chessex écrivit : « Maintenant, c'est moi qui dois les mériter. ». Il a cru les perdre lorsque leur mère a quitté Ropraz, les emmenant, en 1986 : « Je vous ai aimés, François et Jean, de façon maladroite et absolue, en profondeur, en votre absence (...) Sur le reste, la rigueur et l'étonnement au travail, l'entretien du corps, le plaisir, et le plaisir

L’aveu, en effet, est « la modalité selon laquelle Jacques Chessex écrit – selon laquelle il est lu : ‘*Même quand j’écris ‘il’, les lecteurs le reçoivent comme un ‘je’*. L’Ogre n’était pas écrit à la première personne, mais tout le monde m’a identifié spontanément au personnage de Jean Calmet. » (Crom, 2009). L’aveu n’est pourtant pas un trait caractéristique du protestant calviniste¹²⁰⁴. D’où proviendrait alors cette propension de Jacques Chessex pour la confession¹²⁰⁵ ? Sans doute à son adolescence passée au Collège Saint-Michel de Fribourg où il fut imprégné, sinon de la loi, du moins de l’esprit du catholicisme. Une hypothèse confirmée par le romancier :

c'est à Fribourg que j'ai découvert, moi, le jeune calviniste de Lausanne, le plaisir de la confession. J'étais élève à Saint-Michel, un très bon établissement qui dispensait un enseignement thomiste. J'aimais beaucoup me confesser, l'idée que l'on puisse se raconter, dire un certain nombre de choses sur soi, très sobrement. C'est là aussi, il y a cinquante-deux ans, que j'ai lu saint Augustin pour la première fois. Ses *Confessions* ont joué un rôle formateur et forgé sans doute ma fascination pour l'autobiographie. (*apud* Argand, 2003).

L’autobiographie est, de fait, une option d’écriture de Jacques Chessex : *L’Imparfait* (Chessex, 1996), par exemple, est un texte le plus traditionnellement autobiographique ; d’autres le sont partiellement, comme *Portrait des Vaudois* (Chessex, 1969), *Carabas* (Chessex, 1971), *Monsieur* (Chessex, 2001) ou *L’économie du ciel* (Chessex, 2003). Le choix biographique de Chessex oscille, selon l’analyse d’Anne-Marie Jaton, entre ces deux formes particulières: « l’expansion éclatante et foisonnante du moi et le repli sur un sentiment du néant que rien n’arrive à combler » (Jaton, 2001 :18).

à la paresse, je n’ai rien à vous enseigner ou à vous rappeler que vous ne sachiez déjà. (...) Ma seule crainte (...) est de vous peser, vieux, vieillard. (...) Mon vœu: aidez-moi à mourir avant.» Sans le savoir, Jacques Chessex verrait son désir réalisé...

¹²⁰³ Livre déjà résumé au début de ce chapitre.

¹²⁰⁴ Comme d’aucuns pourrons nous le faire remarquer, il est vrai, aussi, que cette absence de confession dans la religion protestante peut aussi être à l’origine de l’angoisse, du remords, de ce besoin de l’aveu. D’où la recherche d’autres espaces de remplacement, d’autres substituts pour cette confession, tels que la littérature, l’art, l’alcool, où s’est réfugié Jacques Chessex. Gérard Guégan observait, à cet égard : « je plains les protestants, et singulièrement les calvinistes, de se priver du secours d’un confesseur qui les délivre de leurs péchés, de leurs turpitudes. Il est vrai qu’en échange la littérature y gagne, puisqu’une telle solitude, une telle absence de dialogue crée le besoin irrésistible de s’épancher par écrit » (Guégan, 1979 : 119). De fait, la plupart des personnages chessexiens font des confessions, plus que de simples confidences. Soulignons, à cet égard, le titre élocutif du roman *La confession du pasteur Burg*.

¹²⁰⁵ A dire vrai, l’aveu, la confession chez Chessex est à relier à l’examen de conscience des protestants.

L'Imparfait, une chronique selon Chessex, est un texte totalement autobiographique, comme nous venons de le dire. L'auteur revient, par exemple, sur la maison de son enfance, sur le suicide et la mémoire troublée de son père, avec une forte charge émotionnelle qui laisse transpercer regrets et douleur déchirants :

Qui comprendra jamais la tristesse de mon père ? Je n'ai pas su la voir, la faire parler, l'écouter. (...) Je n'aurai jamais assez de regret pour sonder et revivre le regret de cet aveuglement. (...) Dans l'au-delà, s'il y a un regret à souffrir pour les âmes, la mienne restera-t-elle longtemps en peine, errant loin de l'âme errante de mon père, parce que je n'ai pas su l'empêcher de se précipiter dans la mort ?

(...) Heureuse naïveté de qui mime la mort volontaire de son père en faisant sa vie brève et violente. Comme lui, je me détruisais. Des années j'ai travaillé à me détruire sans savoir que j'imitais une autre fureur. Ou en cherchant, toujours sans le savoir, à retrouver le furieux tout près de moi, – et jusqu'en moi ? Je ne le saurai jamais.

(...) Il y a en moi un poids de douleur que rien, je le sais calmement, n'épuisera. Je sais aussi que je puis m'alléger par l'esprit (...). Mais au fond de l'être demeure un poids de douleur que j'ai connu dans l'enfance (...). Un poids qui s'est aggravé, – concentré, resserré, rendu opaque –, par l'histoire de mon père en moi. (Chessex, 1996 : 43-45, 95).

Monsieur est un recueil de textes semi-autobiographiques de Jacques Chessex qui incluent des scènes scandaleuses ou qui froissent l'érotisme, comme « La punition » de la jeune Liliane, âgée de quatorze ans, en 1939, pour avoir été séduite par le père du narrateur (Chessex, 2001 : 18). Les conquêtes amoureuses de ce père reviennent d'ailleurs souvent dans *Monsieur*, comme « Matitoba », de son vrai nom Renée Laurent, maîtresse du père du narrateur. Celle-ci, nous explique Chessex, s'est suicidée vingt-cinq ans après lui, peu après lui avoir écrit et raconté son histoire (Chessex, 2001 : 41). *Monsieur* nous présente un père détourneur d'élèves, coucheur scandaleux. Cependant, dans le petit chapitre de deux pages et demi¹²⁰⁶ « Mon père » (Chessex, 2001 : 109-111), Chessex lui exprime son amour, tout en soulignant au lecteur :

Je ne l'accuse pas, je ne le juge pas. Mais le fait que j'aie pu mettre des mots sur certaines scènes lourdes m'a permis de comprendre pourquoi j'étais un enfant différent, et comment je suis devenu

¹²⁰⁶ Le volume restreint du chapitre, comparé aux autres, s'explique par la dimension très intimiste et la pudeur de son contenu.

celui que je suis. (...) Mais je sais mieux qui je suis quand j’y pense. (...) Aimer un mort c’est peut-être vivre avec lui dans cet unique automne sans durée où se rejoignent les séparés. (*Ibidem*).

L’Économie du ciel (Chessex, 2003) est un petit récit à la première personne, qui évoque un crime commis dans la jeunesse de Chessex et qui pourrait être relié à la mort de son père. L’auteur l’avoua lui-même : tout est véridique. Le père du narrateur donnait des leçons particulières à Vlasta Elisabeta Vovesna, jeune fille tchèque, réfugiée chez une vieille femme qui l’hébergeait. Lorsque l’aïeule est retrouvée morte, tout pousse à croire qu’elle est tombée de son troisième étage, en secouant un tapis. Le narrateur, âgé de huit ans à l’époque, se souvient d’avoir croisé son père dans un sentier proche de l’habitation de la vieille femme, peu après l’heure du crime, et celui-ci, pâle, chapeau baissé et col relevé, lui somma d’oublier qu’il l’avait vu (« Il n’y a personne ! » lui dit-il)¹²⁰⁷.

Dès lors, tout au long de sa vie, le narrateur va être poursuivi par l’inspecteur Trischi, comme par exemple, à la fin des années 1960, après la diffusion du film sur le crime nazi de 1942 où il avait prêté son témoignage. L’inspecteur, cousin d’un des accusés, lui rend visite pour lui rappeler que sa famille aussi aurait un meurtrier. A la mort de Trischi, à l’hôpital, le narrateur refuse de le visiter, lui qui aurait pu lui donner des réponses sur le crime et apaiser ses doutes : son père aurait-il assassiné l’aïeule pour la faire taire, après qu’elle eut pris connaissance de ses abus envers Vlasta ? Ce crime serait-il une des causes du suicide de son père ?

C’est à cette période que le narrateur commença à observer les oiseaux, notamment une espèce de chouette rare, la « *strix nivea valdensis* ou *vallensis* » qui réapparaîtra dans *Le Désir de Dieu* (Chessex, 2005). Il rencontre alors Claire Auréline Moret, rédactrice de la revue *Oiseaux* qui l’accompagne pour observer cette chouette, après qu’il la lui ait signalée. S’en suit une liaison amoureuse avant qu’elle ne lui confie qu’elle va bientôt mourir de leucémie et lui demande de l’aider à mourir. Ce qu’il fit un 21 décembre, en la poussant dans le vide d’un promontoire. Puis, il redescend le chemin où « il n’y a personne », se dit-il... Le thème de la mort par assistance (crime, suicide ou euthanasie) est ainsi le moteur de l’intrigue.

¹²⁰⁷ Ce crime supposé avait déjà été évoqué, mais de façon plus anodine, dans le chapitre *Fenêtre* du récit « Payerne » publié dans *Reste avec nous et autres récits*: « Une vieille dame, près de chez nous, était tombée par la fenêtre en secouant un tapis. Comme elle vivait seule, on avait retrouvé son corps plusieurs heures

Chessex aime bien parler de Chessex. Un moi sur lequel se penche consciemment l'écrivain qui laisse ce commentaire métafictionnel dans son *Carabas* : « Ma lettre se termine, vous voyez, j'ai mon Saint-Eloi [à l'époque son éditeur Bertil Galland ?] pour m'avertir et mon livre pour me peindre, c'est curieux de faire son propre portrait (...). Je suis écrivain, j'écris sur moi, un seul sujet, moi, encore moi, c'est une rage, un écœurement. » (Chessex, 1971 : 236). Au risque d'être taxé de nombriliste. Mais si son œuvre touche tant de lecteurs, elle est forcément ouverte vers l'autre.

D'autre part, l'option biographique ne serait-elle pas aussi le résultat de la médiatisation de l'écrivain : pour pouvoir être reconnu dans les milieux publics que sont la télévision, la radio, pourquoi ne pas parler de soi ? L'autobiographie n'est-elle pas aussi un désir de reconnaissance médiatique ? N'est-il pas curieux de voir chez Chessex une préférence pour l'autobiographie, lui qui prônait la discrétion de l'écrivain face aux lueurs médiatiques ? Ses chroniques ne le mettent-elles pas à nu face à la société ? De la même façon, les lecteurs sont poussés à voir dans sa fiction une « rééllisation », grâce à la figure de l'auteur qu'ils voient et entendent sur les ondes. De l'état fictif, les héros deviennent des réalités « en chair et en os »... C'est une situation que nous avons déjà repérée chez les deux autres auteurs de notre corpus.

Néanmoins, contrairement à l'œuvre nothombienne, par exemple, l'enfance et l'adolescence de l'auteur ne sont pas incluses dans les récits autobiographiques de Jacques Chessex. Mis à part la naissance de son amour de la nature (notamment les cris des oiseaux, transmis par sa mère) ou le traumatisme du crime commis envers Arthur Bloch, « le caractère traditionnellement régressif (...) de l'entreprise autobiographique vers l'enfance des origines est (...) quasiment absent » (Jaton, 2001 : 26). Jacques Chessex l'a souvent répété dans ses chroniques, son enfance fut une période d'emprisonnement : « Pauvre, ennuyeuse, lente enfance et son jeu hypocrite, faire semblant d'être heureux, joyeux, enjoué, poli, être propre, être obéissant, être à l'heure, manger ce qui a été mis dans son assiette, aller au lit sans avoir sommeil. » (Chessex, 1996 : 86). Il rajoutera encore : « Enfance souvent sans père (...), comme si ces absences préfiguraient son suicide, ou que son suicide en fût la suite nécessaire », pour conclure « l'enfance est le temps de l'imparfait, de l'interminable, de l'indéfini, si la dépendance de l'enfant le suspend au

seulement après l'accident, roidi, plié, sanglant, au bord du tapis plein de pluie comme un buvard. » (Chessex, 1967 : 47).

vouloir des autres, l'humilie dans le non-acte, le condamne à l'inaccomplissement de toute pensée et de tout vœu. » (*Ibidem*)¹²⁰⁸.

Terminons ici cette vue d'ensemble portée sur l'œuvre de Jacques Chessex pour nous plonger, cette fois, sur des cas plus spécifiques de son écriture, où l'on pourra noter l'influence, les marques et les effets de la médiatisation de l'auteur et de la société du spectacle dont il fait partie.

3.3.2. Cas spécifiques

Dans son farouche essai critique, Charles Edouard Racine lisait l'écriture chessexienne à la lueur des effets de mode et des influences de notre société médiatique, laquelle recherche des sensations fortes, voire excessives, à grande vitesse. Pour ce critique, Chessex ne ferait pas exception à la règle de ce nouvel état du champ littéraire ainsi décrit :

Si le mythe de l'écriture mystiquement lié au Réel triomphe dans la théorie, en réalité, les œuvres prolifèrent, dans lesquelles on nous présente (et toujours en trahissant la loi du roman), des violences de plus en plus crues et gratuites, dont je vois bien que la surenchère n'a pour seul but que de se démarquer de son voisin.

(...)

Pour la première fois dans l'histoire, la *durée de vie* d'un roman n'excède guère celle d'un article de revue. L'ordinateur n'a fait qu'accélérer ce mouvement, et la saisie orale du texte l'amplifiera encore de façon considérable dans les années à venir: on se prépare à quelques milliers de *tranches de vie* dictées en vitesse et encore plus vite oubliées. (...) L'avenir nous réserve donc des romans courts, linéaires, caricaturaux, où les effets spéciaux auront pris le pas sur l'interrogation étonnée, et où quelques références culturelles (Calvin, la Bible, pourquoi pas...) feront la différence d'avec les romans de gare. Bref: des romans de Jacques Chessex. (Racine, 1997: 96, 98).

Pourtant, l'écrivain vaudois visé se défend bien de telles accusations. Dans son recueil de trente-trois petits textes intimes intitulé *Le Désir de Dieu* (Chessex, 2005), Jacques Chessex s'exprime à la première personne en démontrant sa culture calviniste. Il

¹²⁰⁸ Jacques Chessex est, dès lors, en profond désaccord avec Amélie Nothomb pour qui l'enfance, temps du

existe quelques passages qui laissent entendre que Chessex aime être discret, à l'ombre de sa popularité. Il est même contre l'ordre du jour en ce qui concerne la mode actuelle selon laquelle l'écrivain doit être sous la lumière des projecteurs et doit émigrer à Paris pour se faire connaître. En effet, il s'insurge contre la société et le champ éditorial qui l'entourent : «Dire non aux fâcheux qui insistent pour me convaincre de tel écrit; non à tel esprit du temps... Mais je n'ai pas envie de parler de fâcheux ou de modes parce que ça ne compte pas dans ce que je vis. » (Chessex, *op.cit.*: 213). D'ailleurs, en 2002, dans son long entretien avec Geneviève Bridel¹²⁰⁹, Chessex exprimait déjà son désir total de liberté et confirmait son refus d'obligations, de contraintes. Voilà une des raisons pour laquelle cet écrivain préférerait se maintenir en coulisses, plutôt que de s'exposer aux feux de la rampe et de se soumettre aux projecteurs des médias. Chessex a toujours affiché l'image d'un auteur qui s'éloignait des lumières médiatiques. Dans *L'interrogatoire*, Chessex nous a laissé, à titre posthume, son explication : « Il se peut que mon origine protestante, – sobriété, méfiance du faux luxe et des falbalas, ironie à l'endroit du monde –, me préserve des effets de l'apparence. » (Chessex, 2011 : 60). Il ajoute, encore à propos de son désir du secret, de l'ombre, de sa fuite des lumières, qu'il s'agit aussi d'un souci de sa densité (*sic*) : « Les bavards de leur propre fonds deviennent transparents comme des chemises de plastique. Je conserve ma substance dans une boîte d'os plus opaque. » (*Idem* : 120). Il conclut, enfin, «me voir mort [dans un char du carnaval de Payerne en mars 2009] m'a valu un privilège : le plaisir de vérifier mon peu de considération pour le surplus, les ornements glorieux, les feux mondains dont je me passe et me passerai » (*Idem* : 152).

Postulat que l'on retrouve tout naturellement dans la fiction romanesque de Jacques Chessex. Ainsi, de la bouche du narrateur de *L'Eternel sentit une odeur agréable*, sort cette philosophie de vie : « Je préfère l'effacement au paraître. » (Chessex, 2004 : 40). Ecrivain de profession et narrateur de *Incarinata*, dévoilant, entre autre chose, ses sentiments ambigus (un mélange de jalousie et d'admiration, telles qu'Antonio Salieri nourrissait envers Mozart) envers Ramuz (dont les funérailles font l'incipit du récit¹²¹⁰), Manuel Sorge affirme : « Ramuz est solaire, rugueux, rythmé, je fréquente l'ombre et le silence. » (Chessex, 1999 : 19).

parfait, est une période magique, chargée de plénitude et d'innocence.

¹²⁰⁹ Cf. Bridel, 2002.

¹²¹⁰ Funérailles auxquelles a réellement assisté Jacques Chessex enfant.

Par voie de conséquence, il serait logique de vérifier que les effets des médias et de la médiatisation de l'auteur sur l'œuvre chessexienne existent à peine, puisque Jacques Chessex veut les fuir. Comme nous l'avons déjà démontré dans le chapitre précédent, son écriture est le reflet de sa personnalité. On y retrouve la proximité avec la nature et les traditions authentiques de sa région, l'âme inquiète, le cœur insatiable, la fascination de l'absolu¹²¹¹. Nous l'avons déjà observé dans les chapitres antérieurs, on lit dans l'œuvre chessexienne l'influence du protestantisme par la problématique de la sobriété, de la pudeur, de la retenue, de la discrétion, de la solitude morale, des passions rentrées, de l'introspection et du repli de soi. Mais, au sein de thèmes tels que le « côté inéluctablement tragique de la condition humaine » (Jaton, 2001 : 9), la terreur, la violence, la méfiance, le malaise et la cruauté existentiels, le refuge dans la nature, la mort, le suicide, la culpabilité, le puritanisme et la pudeur de la Suisse, l'érotisme « lié à une forme de calvinisme abrupt » (Jaton, *op.cit.* :69), Jacques Chessex livre au lecteur averti plusieurs passages dans son écriture contre la médiatisation.

Il utilise aussi sa plume romanesque afin de dénoncer les rouages et les carcans médiatiques qui agissent sur le travail d'un écrivain. Dans *Carabas*, Jacques Chessex se penche sur son parcours littéraire, délimité pas les hauts et les bas de la chance, ou du « jeu de l'oie », comme il l'appelle (Chessex, 1971 : 41-42). La célébrité littéraire est matière fictionnelle dans *L'Eternel sentit une odeur agréable* (ex : Chessex, 2004 : 74), où le narrateur fait d'ailleurs partie de la délégation chargée de la réception de l'écrivain français Roger Vailland, ce libertin au regard froid, prix Goncourt en 1957 avec *La loi* (cf. *idem* : 42) et qui déteint sur Jacques Chessex lui-même. L'écrivain vaudois s'essaie aussi à la métafiction, notamment dans le recueil *Où vont mourir les oiseaux* : le personnage d'une de ces nouvelles, intitulée « Les premières phrases » (Chessex, 1980 : 47-52), commence un grand nombre de romans dans l'ivresse de la première phrase, sans parvenir à les finir¹²¹². D'où le patronyme ironiquement choisi pour ce personnage : Martin Sueur. Ou bien *Incarnata*, dont le narrateur Manuel Sorge nous parle du roman *Hedera ou la solitude*

¹²¹¹ Chessex est sensible à son appartenance à une « race et à une terre » et il veut, «à partir d'un lieu précis, exprimer l'univers tout entier, la nature, les bêtes, tous les signes du vivant des origines et, (...) l'amour des corps et la mort, les deux axes principaux qui s'entrecroisent sans cesse. » (Jaton, 2001 : 9).

¹²¹² La même agonie est vécue dans la création poétique par Franz Lucas, personnage de la nouvelle «Tu sacerdos eris» (Chessex, 1980: 43-46).

du personnage Ariane D. (Chessex, 1999 : 69) ou des maisons d'éditions comme Grasset (*idem* : 73-77), les Editions de Flore ou de Gallimard avec Paulhan.

Outre la polémique autour de son pamphlet *Avez-vous déjà giflé un rat ?* (Chessex, 1997) dont nous avons déjà parlé, il est de fait que Jacques Chessex aime exposer les dessous de l'édition, comme dans le texte « Marcel Arland » paru dans le recueil *Monsieur* (Chessex, 2001 :181-185). Son autobiographique *Carabas* recèle de nombreux clins d'œil et de réflexions à propos des enjeux médiatiques liés à la promotion du livre.

Par conséquent, nous pouvons affirmer que ceux-ci sont un des thèmes de la création littéraire chez Chessex. Nous avons déjà mentionné que le romancier raconte ses sessions d'autographes et ses tournées de promotion accompagnées par son éditeur Bertil Galland dans « Lettre sur les faits du jour » (Chessex, 1971 : 229-237). Il y écrit, entre autres, ce commentaire élocidateur : « La littérature. On fait le zouave dans son petit coin puis on s'épanouit aux feux de la rampe. C'est ce qui est le plus scandaleusement frais et réjouissant dans cette histoire, ce qui la rend morale et drôle pour finir : on se sépare et on se retrouve dans la plus retentissante mêlée. » (Chessex, 1971 : 233).

D'autre part, il est curieux de noter que certaines éditions des livres chessexiens sont accompagnées d'un dossier de presse concernant l'auteur ou l'œuvre en diffusion. C'est particulièrement le cas de *L'Imparfait*, dont l'édition de 2006 réserve pas moins de quinze pages, à la fin du livre, sur « *L'Imparfait* et la Presse » (Chessex, 1996 [2006] : 123-137), précédant une bibliographie de Chessex. Plus, certaines œuvres chessexiennes sont illustrées par des photographies de Jacques Chessex : des portraits de l'écrivain dans des poses maniérées, des photographies de famille (son père, ses fils...) ou des clichés de Chessex entouré d'autres acteurs du circuit littéraire, tels que des éditeurs ou d'autres écrivains (encore une fois, *L'Imparfait* est un cas paradigmatique).

Plus récemment, dans *L'interrogatoire*, édité à titre posthume, Jacques Chessex dédie un chapitre entier à la réflexion sur « L'envie en littérature », prouvant sa conscience des « rouages » du métier d'écrivain dont il a très tôt acquis le mécanisme, ce qui lui a permis de devenir un éminent stratège : « Le fonctionnement des lettres m'intéresse (et m'amuse) d'un point de vue technique, tactique, les rouages, les pressions, c'est un métier, je l'observe et le pratique sans effort » (Chessex, 2011 : 46-47). Les rouages du monde littéraire sont, pour lui, une guerre de/ à l'extérieur de soi, en tant qu'individu qui écrit: « La littérature, c'est la guerre (...) au-dehors, (...) l'épuisement en stratégies éditoriales

ou en géographies d'influences » (Chessex, 2011 : 125). Plus loin, il nous fait partager sa vision de notre société surmédiatisée et du champ littéraire contemporain :

une époque où consternent l'aplatissement de la langue et l'épaississement extatique de la bêtise, où l'esprit critique fait place à l'injure et à l'arrogance épanouie des bateleurs de télévision, où la précipitation et le bâclage suintent des pages de trop de livres annoncés comme des découvertes essentielles, où la suffisance universitaire relève de la pantalonnade de tréteaux (Chessex, 2011 : 110-111).

Par ailleurs, tout comme Michel Houellebecq, Chessex a souvent utilisé ses récits autobiographiques afin de porter des coups à ses détracteurs. Dans un autre chapitre de *Carabas*, Jacques Chessex vise Sollers et sa maison d'édition, Le Seuil, site 27, rue Jacob, comme chacun le sait¹²¹³ : « Croquons, engraissons, allumons-nous de breuvages riches. Notre écriture nous suivra. Vive les voraces ! Rabelais, (...) Balzac, Dimas, Flaubert (...). Mais pour Sollers, adieu rôti. Adieu rôti, il reste les brouillons des cuistres, les péroraisons des ouistitis péremptoires de la rue Jacob » (Chessex, 1971 : 204). Après la médiatique polémique engendrée autour de son pamphlet *Avez-vous déjà giflé un rat ?*, Jacques Chessex récidiva, comme l'observe Pierre Frankhauser :

extrait de *L'imitation* (p.761) : 'Et Georges Borgeaud déjà chauve qui voltait d'un groupe à l'autre, emplissant ses *poches* de petits fours et disant du mal de chacun.' Tout ça parce que cet écrivain suisse romand renommé a osé, lors d'une interview (*JdG* du 27 avril 1997), quelques mots sur la péjoration de la production chessexienne, abondant ainsi dans le sens de [Charles-Edouard] Racine... Crucifié d'un coup de Sainte Plume! Souiller ainsi cette Prose de tracas triviaux... Un pamphlet, passe encore, mais un roman, une œuvre d'Art! Pauvre Borgeaud, le pair, lui qui possédait 'l'intelligence du cœur, l'âme et les yeux clairs' et qui avait 'aux lèvres les paroles les plus nues et les plus désaltérantes',¹²¹⁴ (Frankhauser, *L'Auditoire*, n°120).

Michel Houellebecq, nous l'avons vu, est un champion incontesté du name-dropping, mélangeant littérature et *people*, fiction et réalité, art et show-business. Jacques Chessex, plus modéré, s'amusait, dans ses romans, à faire entrer malicieusement des figures littéraires telles que Marcel Arland (*Monsieur*, 2001) ou Roger Vailland (*L'éternel*

¹²¹³ En 2010, la maison d'édition a déménagé pour venir s'installer à Montrouge.

¹²¹⁴ J. Chessex, *Les Saintes Ecritures*, L'Age d'homme, 1985, p. 122 (note de l'auteur de l'article).

sentit une odeur agréable, 2004)¹²¹⁵. Des références culturelles que d'aucuns, comme Charles Edouard Racine (Racine, 1997) considèrent comme une présomption de la part de Chessex qui utiliserait ce procédé afin de faire croire à une parenté artistique qui l'unirait à de glorieux prédécesseurs convoqués dans ses trames romanesques. Benjamin Constant est présent dans *L'imitation* (Chessex, 1998), un récit à la première personne de Jacques-Adolphe, Suisse romantique libertin des années 1980, double de Chessex, puisqu'il est écrivain et qu'il travaille dans une maison d'édition. Le personnage mène sa vie sur les traces de Benjamin Constant¹²¹⁶. Il relate ses relations amoureuses avec sa femme et ses diverses amantes, jusqu'à finir dans un asile psychiatrique (l'hôpital de Cery, en septembre 1980), après une accusation judiciaire et une convocation chez le juge, en fin août 1980. Il est alors obligé de conclure que sa vie ne fut faite que d'illusions. S'entremêlant dans son récit, on retrouve des narrations de la vie de Benjamin Constant¹²¹⁷. En outre, la vie d'écrivain est aussi matière littéraire dans ce récit, comme le prouvent, par exemple, les pages 194 ou 258.

Mais revenons à *Carabas* pour relever aussi le chapitre intitulé « Jacques Chessex prétend répondre au questionnaire Marcel Proust » (Chessex, 1971 : 63-69), où il invente s'être préparé, avec un enthousiasme crâneur (dû à son ambition), à ce questionnaire. Néanmoins, après le refus supposé de l'éditeur du magazine *Livres de France* (M. Léonce Peillard), Chessex se serait dirigé au bureau de celui-ci pour lui tirer une balle dessus. S'en suit une revue de presse imaginée par l'écrivain suisse romand: trois journaux (*France-Soir*, *La tribune de Lausanne* et *La Gazette*) relatent l'incident, selon leur politique éditoriale. A l'audience, Chessex aura le sursis, avec le témoignage en sa faveur du propre éditeur. Néanmoins, narquois, Chessex termine son chapitre : « Voilà un geste fraternel. Mais je ne suis pas guéri de mon ambition ! A la suite de cet accident, *Livres de France* a cessé de paraître. » (Chessex, 1971 : 69).

Dans *L'Ogre*, Chessex dénigre le journal *La Tribune* (Chessex, 1973 :132) ; il mentionne des journaux véridiques (Chessex, 1973 :133), accusés d'être agents de

¹²¹⁵ En guise d'illustration, une brève liste des figures du monde référentiel réel citées dans les romans chessexiens a été établie par Charles-Edouard Racine (Racine, 1997 : 30). Dans *La mort d'un juste* (Chessex, 1997b), pas moins de 42 écrivains, 8 peintres et 18 musiciens sont évoqués, ou apparaissent même comme personnages furtifs ou persistants. Et toujours, nous dit Racine, pour satisfaire à un cliché.

¹²¹⁶ Benjamin Constant, nous le rappelons, a écrit le roman psychologique *Adolphe* (1816) où il est question de la responsabilité amoureuse envers le personnage Ellénore.

¹²¹⁷ Lire, en guise d'exemple, Chessex, 1998 : 71.

propagation du scandale du personnage Grapp qui utilisa un fouet pour contrecarrer une manifestation d'étudiants. Ce Mr. Grapp, Directeur du Collège, est, en fait, un ogre lui aussi, car le personnage principal, le professeur Jean Calmet, le craint car il est symbole d'autorité¹²¹⁸.

Signalons aussi la rencontre du même protagoniste avec George Mollendruz, un éditeur à ses frais du petit journal néo-nazi *L'Europe réelle*¹²¹⁹. A cause de lui, aveuglé par la colère, Jean Calmet injure son collègue du Collège, pharmacien, Jacques Bloch, l'appelant « Sale juif » (Chessex, 1973 :192). Il ne parviendra pas à lui demander des excuses, freiné par la honte. Cet épisode n'est pas inoffensif. En effet, une lecture au second degré décèle toute l'invective de Jacques Chessex. Nul doute que le personnage George Mollendruz est en fait Georges Albert Oltramare, alias Géo Oltramare, (décédé le 16 août 1960, à Genève), un journaliste et militant fasciste suisse, connu en France sous le pseudonyme de Charles Dieudonné. Il lança, en 1923, son propre journal satirique, *Le Piloni*, dans lequel il s'en prit aux juifs, aux politiciens et aux « affairistes ». Malgré son interdiction, il relance, en 1958, *Le Piloni* et il confie des articles à un journal d'extrême droite, appelé *L'Europe réelle*. D'autre part, le personnage Jacques Bloch nous renvoie, évidemment, à Arthur Bloch, le juif assassiné à Payerne en 1942.

Et lorsque l'on lit « Il ne fait pas bon être indépendant sous nos climats. Pas bon rester farouche et intraitable dans la ville » (Chessex, 1973 :182), le narrateur Jean Calmet, *alter ego* de l'auteur¹²²⁰, en se référant à un rat écrabouillé par un trolleybus, n'est-il pas Jacques Chessex qui se rebute contre le *status quo* de la société puritaine suisse, mais aussi contre un monde littéraire aujourd'hui aux prises des jeux médiatiques et des effets de mode qui normalisent l'activité d'un écrivain, se positionnant, du même coup, comme un écrivain qui se veut être hors-champ?

Notons aussi qu'il existe, dans l'univers romanesque chessexien une certaine suspicion envers les médias prescripteurs. Par exemple, dans la nouvelle « Le mal retourne

¹²¹⁸ Une critique sous-jacente est ainsi formulée par l'auteur qui a toujours défendu que *L'ogre* n'était pas seulement la figure du père, mais des autorités vaudoises dont Chessex accusait l'hypocrisie.

¹²¹⁹ Cf. Chessex, 1973 :173.

¹²²⁰ Rappelons que Jean Calmet «est aussi un pseudonyme duquel Chessex signait certains de ses articles» (Garcin et Chessex, 2012 : 66).

au mal » du recueil *Où vont mourir les oiseaux*, la méfiance des gendarmes et leur croyance à la sorcellerie de la vieille femme Marthe sont expliquées de cette façon :

Ils ont vu le coq par terre, le sang sur Anne [nièce de Marthe], tout de suite ils ont parlé de sorcellerie, ou de magie, ou de Dieu sait quoi. Ils ont la tête tournée, avec cette télévision. A force de subir des films de fous et des reportages d'excités, ils voient le mal absolument partout. Rien qu'un honnête coq qu'on inhumait sous la petite butte. (Chessex, 1980 : 216).

La prose de Chessex est parsemée de références à des instruments médiatiques, la presse suisse romande étant en grande majorité. Ceux-ci sont parfois utilisés comme simples auxiliaires de la narration. En guise d'exemple, dans *Le Vampire de Ropraz* (Chessex, 2007), qui s'inspire de faits réels déroulés en 1903, Chessex nous présente des articles de journaux rapportant les crimes de profanation des cadavres des trois jeunes filles : la *Feuille d'Avis de Lausanne*¹²²¹ consacre l'expression « le vampire de Ropraz » (Chessex, 2007 : 27) et éveille des soupçons (Chessex, 2007 :29) ; la *Revue de Lausanne*¹²²² s'indigne contre l'inefficacité de la police à maintenir l'ordre et la sécurité et son incapacité à trouver le coupable de l'horrible viol de la dépouille de Rosa Gilliéron (cf. Chessex, 2007 :39). De même, un compte-rendu sévère et tendancieux du procès intenté contre le suspect Favez est rendu par le même organe de presse : « On espère que les débats seront conduits avec assez de décision pour hâter le jugement. La culpabilité de Favez ne faisant aucun doute, tout porte à croire que le procès sera clos avant la fin de l'année. » (Chessex, 2007 : 101). Remarquons, tout de même, que l'insertion de ces organes médiatiques, issus d'un monde référentiel réel, vient ajouter de l'authenticité au récit, tout en amplifiant l'ampleur, l'effet social et les diverses interprétations médiatiques des faits narrés.

¹²²¹ Ce journal, d'abord intitulé *Les annonces et avis divers de Lausanne*, fut fondé en 1762 par David Duret. Il est ensuite devenu *Feuille d'Avis*, puis, dès 1799, *Feuille d'Avis de Lausanne*. Le 10 avril 1972, il devient le célèbre quotidien *24 heures* de la ville de Lausanne et du canton de Vaud, qui dure encore.

¹²²² Selon le *Dictionnaire historique de la Suisse* en ligne, il s'agit d'un « journal vaudois, organe du parti radical cantonal, fondé en 1868 à Lausanne par le conseiller d'Etat Louis Ruchonnet sous le titre *La Revue*. De parution hebdomadaire à l'origine, bihebdomadaire dès 1875, quotidienne en 1877, celle-ci devint une importante feuille d'opinion et atteignit vers 1950 un tirage de 12 000 exemplaires. En 1946, elle prit le nom de *Nouvelle Revue de Lausanne*, familièrement *NRL*. De nombreux politiciens du radicalisme vaudois, dont cinq futurs conseillers fédéraux, la dirigèrent ou y collaborèrent. En raison de difficultés financières, le quotidien dut se transformer en hebdomadaire en octobre 1991 (*Nouvelle Revue Hebdo*, tirant à 6000 exemplaires; *Nouvelle revue et journal politique* en 1994), puis en mensuel en 1997 (*Nouvelle revue* dès 2005). » (Page web : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F48327.php>, consultée le 10/12/2010).

D’autre part, il ne faut pas oublier que plusieurs histoires chessexiennes pourraient être comparées aux « faits-divers » du champ journalistique (suicides, meurtres, scandales, tragédies causées par des folies psychiatriques, etc.). Mieux encore, comme nous l’avons souligné précédemment, certains récits sont issus de faits – la plupart criminels – qui ont réellement existé. Chessex s’est beaucoup inspiré de faits-divers retirés de la presse. Ce qui amène un critique comme Charles-Edouard Racine à conclure que « sous la pression des médias gourmands de faits divers (comme si on pouvait les battre sur leur propre terrain !), l’auteur va être tenté de se construire de beaux monstres... » (Racine, 1997 : 37).

Les récits chessexiens, notamment les nouvelles, portent en eux la brutalité des faits-divers et la narration rapide et impitoyablement brève qui leur est rattachée.¹²²³ Ces récits de petits drames rapides, qui rappellent les *flashes infos* et leur fulgurante brutalité, ne dépassent pas la dizaine de page. « Un seul épisode est visé, une seule image, un moment décisif en qui se reflète tout un univers et, en somme, l’histoire du monde » (Anex, 1977 : 109). En outre, s’il est vrai que Jacques Chessex est allé chercher chez son maître Flaubert¹²²⁴ la narration impersonnelle et le principe d’impassibilité qui se détachent de certains récits (*Le vampire de Ropraz* (Chessex, 2007)¹²²⁵ et *Un juif pour l’exemple* (Chessex, 2009) sont paradigmatiques), cette mise en retrait est aussi conforme au discours médiatique et au ton neutre des magazines d’informations les plus sérieux. Une perspective qui se retrouve parfois dans la poésie chessexienne. Ainsi du poème d’*Élégie soleil du regret* qui commence très journalistiquement par ce vers : « Un jour qu’un vieillard était mort dans un incendie » (Chessex, 1976: 13).

Chessex est souvent un chroniqueur – beaucoup de ses récits incluent d’ailleurs la mention « chronique » sous le titre¹²²⁶ – qui s’attache à l’objectivité, même lorsqu’il s’agit

¹²²³ Certes, d’aucuns pourront y lire le cynisme d’une réalité sans espoir.

¹²²⁴ Chessex ambitionnait aussi d’écrire, comme le préconisait Flaubert, un « livre sur rien ». De notre point de vue, il a approché cet objectif avec *Morgane Madrigal* (Chessex, 1990), un récit à la première personne de la rencontre et relation (corporelle, épistolaire...) entretenue entre Vincent le Délirant et Morgane Wagner, connue lors d’une exposition des collages de Max Ernst. Un récit plein de littérature, mysticisme, érotisme et délire littéraire (ex: la chanson du furet) qui brouillent une histoire difficile à cerner.

¹²²⁵ Le fait que le fait-divers soit à la mode à la date de sa publication n’est pas anodin. Chessex, nous l’avons vu, avait déjà utilisé cette histoire véridique dans la nouvelle « Les restes de la nuit » (Chessex, 1980 : 253-262). Selon Gilbert Salem (information recueillie au cours d’un entretien privé, le 17 mars 2011, à l’université de Porto), Chessex a voulu (re)travailler le fait-divers comme ses contemporains, en 2007, mais en faisant mieux : l’écrire comme un écrivain. En effet, l’auteur a réussi à effacer les frontières entre les discours littéraire et journalistique.

¹²²⁶ Bertil Galland, parlant de Chessex, souligne son «goût de la chronique capricante (un mot qu’il aime)» (Galland, 1970: 41).

de raconter des évènements effroyables. Car la chronique, par définition, est un genre « hybride, expéditif comme le journalisme », comme le rapporte Gilbert Salem, lui-même chroniqueur dans *24heures* (Salem, 1984 : 171). Un genre qui impose une densité et une intensité dans le texte. La chronique implique, selon l'expression de Pierre Jourde, « une manière d'urgence, de vivacité » (*apud* Vidal, 2011). Chez Chessex, même si le narrateur omniscient commente de temps à autre l'action, même si la métaphore apparaît parfois, agissant comme emphase de la tension émotionnelle, les phrases et le rythme de l'écriture courent à l'essentiel.

Quant à aux options stylistiques de Chessex, il est certain, comme le soulignait déjà Anne-Marie Jatton (Jatton, 2001) qu'elles se rapprochent du baroque et du jansénisme (qui provient de « ceux qui cherchent un Dieu caché » (Jatton, 2001 :9)); Jacques Chessex est avant tout un poète, son lyrisme étant présent aussi bien dans la prose que dans ses vers.

A ce propos, il convient de citer ici l'auteur qui s'explique sur la question de la forme qui était, chez lui, une constante, que ce soit dans la peinture, la poésie ou le roman :

A l'aube, j'écris toujours des poèmes: un, deux ou trois que je date. Comme les moines à jeun qui entonnent matines, cet exercice matinal permet au «je» de se reconstituer après le sommeil qui décompose et recompose, incessamment, notre être caché. Je sais avant même de l'écrire si le poème sera long ou court. Je vois formellement le texte et j'en entends le son, je l'ai dans la main. Pour la prose, c'est encore plus précis. Je ne commence aucun récit avant d'en avoir le timbre, le son et le volume dans la tête et dans le corps. Il y a quelque chose d'organique qui va de l'écriture à moi. Je n'ai pas besoin d'organiser abstraitement un livre, si je faisais un plan je tuerais tout car écrire ce n'est que rejoindre cette part idéale de texte déjà vue, entendue, mesurée. A moi de réaliser celui-ci le plus vite possible. Si je laisse le temps interférer, si je fais des haltes, elles risquent de devenir des gouffres impossibles à combler. Je perdrais le son. Dans tous les cas, je cultive l'art du rien, pour avoir de longues plages où sentir se former les mots. Ne rien faire, ne pas avoir d'échéance, c'est être dans la béance et c'est à ce moment-là que la forme idéale se forme le mieux. Je vais dans le sens qui est le mien. (*apud* Argand, 2003).

L'écriture chessexienne laisse souvent la place à des réflexions sur ses procédés et ses techniques de création littéraire : l'auteur se livre ainsi à une introspection artistique et transpose son travail d'écriture dans sa fiction. Chessex, nous l'avons déjà dit, aimait parler de lui-même et il attachait beaucoup d'importance à l'explication personnelle de son œuvre. En guise d'illustration, dans le chapitre « Saint-Justin » de *Monsieur*, le romancier

vaudois résume chronologiquement son évolution quant à la création littéraire (Chessex, 2001 : 160ss).

Quant au style proprement dit employé par Chessex et qui identifie son écriture, il existe, à cette date, plusieurs analyses critiques. Elles soulignent toutes l’intensité de la langue qui, comme le résume Laurent Margantin, est marquée par ces « adjectifs parfois rares mais si chargés qu’ils communiquent à la phrase une énergie extrême, phrase elle-même brève et vive, toujours rythmée, rendue dense par l’usage calculé de certains mots qui reviennent. » (Margantin, 2010). Chessex avait le génie des mots. Son écriture est rapide et précise, teintée d’images tragiques et d’un dramatisme efficaces : la lecture de l’œuvre de Jacques Chessex suscite toujours un malaise.

L’écrivain utilise souvent la répétition, l’antithèse et l’oxymoron – ce qui rejoindrait presque le langage journalistique – afin de montrer avec réalisme les « failles de l’univers » (Jaton, 2001: 69). Son option modale s’est tournée vers la nouvelle et le récit bref, sous forme de roman (comme la structure des faits-divers dont nous avons déjà parlé). Outre les influences de Flaubert, de Maupassant – dans ce cas, surtout en ce qui concerne ses livres écrits entre 1973 et 1979¹²²⁷ – l’option modale et génologique de Jacques Chessex fut d’ailleurs aussi commentée par l’auteur :

En ce qui concerne l’oubli de soi, la nouvelle permet que des personnages y accèdent parce que c’est un genre, comme le poème, qui a la ‘fusion’ plus rapide. La nouvelle se consume devant nos yeux, étant plus brève. Dans le roman, un personnage, pour pouvoir continuer à vivre, ne peut pas s’oublier. Il le fera souvent à la fin de mes livres, en s’enfermant dans une cellule monastique, dans la folie ou encore dans la mort. (*apud* Bridel, 2002 : 95).

Déjà, dans son essai *Les Saintes Écritures*, publié en 1972, l’écrivain suisse romand laissait ce commentaire sur la nouvelle – qui sied si bien, d’ailleurs, à une Amélie Nothomb –: « le récit bref, comme la nouvelle, saisit une destinée à son point le plus crispé, l’économie du temps et des moyens précipite le drame, avive la plaie, fait basculer le héros, sans aucun recours, dans la mort » (Chessex, 1972 : 22).

Par ailleurs, le squelette de ses romans se répète, tout comme chez Amélie Nothomb :

¹²²⁷ Lire, à ce propos, Bridel, 2002 : 173.

Un personnage central est le seul maître de la narration [...]; insatisfait de ce qu'il est, il est saisi en ouverture de roman dans un moment de 'crise', il est en quête d'une forme quelconque de transformation, de renaissance ou, plus tard, selon un terme que Chessex affectionne, de 'désencombrement'. Il possède l'intime conviction que, pour aboutir, cette quête doit passer par le corps des femmes, même lorsque son objet, dans les romans plus récents en particulier, est la recherche d'une sorte de sainteté laïque. (Jaton, 2001: 81).

Le choix d'épithètes justes, d'adjectifs rares, d'une syntaxe classiquement parfaite ; bref la sublimation du langage et l'intensité d'une langue qui se mesure à son usage peu commun de plusieurs vocables, sont des points communs entre Jacques Chessex et Amélie Nothomb. La foi dans la parole (chez Chessex, on devrait même employer la majuscule) et le pouvoir du langage est observable chez ces deux auteurs. Ainsi, lorsque Anne-Marie Jaton nous rappelle que Chessex participait, dimanche après dimanche, au « culte de cette exaltation du Verbe qui crée le monde en le nommant » (Jaton, 2001 : 28), comment ne pas faire la liaison avec la narratrice de l'autobiographique *Métaphysique des tubes* (Nothomb, 2000) qui s'imagine être Dieu en nommant les choses et en leur donnant, par cette action, une existence ? La vie apparaît avec les mots, le langage, l'écriture, qui incarnent, dès lors, une dimension sacrée. Le Verbe sortira toujours vainqueur, anéantissant la mort elle-même. Les livres de Jacques Chessex et d'Amélie Nothomb partagent cette même conviction: l'écriture est vitale et, avec la parole, elle crée l'existence et la vie...

Les comparaisons avec la romancière belge ne s'arrêtent pas là ; en effet, on retrouve, aussi bien chez Chessex que dans l'œuvre nothombienne, la « terreur du vieillissement et de la laideur, la sienne et celles des êtres aimés » (Jaton, 2001: 50)¹²²⁸. De même, une analyse de l'œuvre chessexienne que nous transcrivons pourrait tout aussi bien se reporter aux romans d'Amélie Nothomb : « Cette (...) violente ambivalence (...), c'est (...) celle du désir-fascination et de la haine, qu'illustre la troublante *Confession du pasteur Burg* » (Dupuis, 2003 : 87). En outre, nos deux auteurs ont écrit des romans qui sont une « constante mise en scène de la pure fascination du corps » (Jaton, 2001: 66).

En fait, l'œuvre des trois écrivains de notre corpus tourne autour du corps et des pulsions. On y décèle une préoccupation pour la déchéance physique qui n'est pas

¹²²⁸ Une terreur qui est aussi une attraction, comme le prouve l'amour pour les cimetières chez ces deux écrivains.

hasardeuse ; elle serait, de notre point de vue, le prolongement des clichés audiovisuels contemporains – nous pensons à ceux que véhicule la publicité, par exemple – qui s’inscrivent sur la rétine de l’individu contemporain. L’idéal de beauté, marqué par la maigreur et la *lisseté* (néologisme nothombien¹²²⁹), est aussi le reflet du modèle propagé par le monde de la mode contemporaine à travers les médias, qui projettent ces icônes, ces top-modèles, aux mesures anorexiques. Nul doute que notre société est encore phallocentrique¹²³⁰ et qu’elle demande aux femmes ce qu’Amélie Nothomb illustre dans ses romans : qu’elles ne vieillissent pas et conservent leur corps mince. Dans le roman *Attentat*, par exemple, l’hideux narrateur Épiphané Otos, épris de la belle actrice Ethel, reprend cette idée de dictature des normes de beauté contemporaine qui sont infligées à tous, sans laisser le droit aux variations individuelles d’appréciation ; il n’existe qu’une forme de beauté, fabriquée par l’industrie de la mode :

On choisit de jolies filles et on les porte au pinacle. A la base, je n’ai rien contre : ça s’est fait à toutes les époques. Mais aujourd’hui, il ne s’agit pas d’honorer la beauté ni même de procurer aux foules un spectacle agréable. Il s’agit de nous fracasser le crâne avec des menaces : ‘Vous avez intérêt à trouver ça à votre goût. Sinon, taisez-vous !’. Le beau, qui devrait servir à faire communier les hommes dans l’admiration, sert à exclure. Face à un tel totalitarisme, au lieu de se révolter, les gens sont obéissants et enthousiastes. Ils applaudissent, ils en redemandent. Moi, j’appelle ça du masochisme. (Nothomb, 1997 :75).

En effet, comme le remarque encore Philippa Caine (Caine, 2003: 75-82), l’industrie cosmétique en a fait son cheval de bataille et la culture du corps est aujourd’hui oppressive et prédominante, véhiculée par les médias. Plus, elle s’étend, dorénavant au genre masculin. Voilà pourquoi, à nos yeux, à l’instar du monde romanesque nothombien, la terreur de la déchéance du corps et la stupeur face au corps féminin trouvent naturellement leur place dans l’œuvre chessexienne – tout comme dans celle de Michel Houellebecq, d’ailleurs.

¹²²⁹ Dans tous les romans nothombiens, la présence de caractères féminins est fortement marquée et c’est surtout l’impact de la beauté de leur corporalité impubère, presque asexuée, qui est souligné, la joliesse, terme souvent employé par Amélie Nothomb, étant exclusivement féminine. Dans l’œuvre de cette romancière, le corps est souvent soumis à une description frappante qui le magnifie mais qui en fait aussi un objet de convoitise.

¹²³⁰ Nous employons l’expression utilisée par Philippa Caine (Caine, 2003).

Nous sommes ainsi en mesure de pouvoir conclure notre analyse comparatiste portée sur le cas de Jacques Chessex.

Un repérage du champ littéraire suisse romand au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle nous a permis d’observer les conditions d’émergence, de réception et de diffusion de l’œuvre chessexienne. Plusieurs études consultées ont prouvé que les années 1970-1980 ont assisté à une affirmation de la littérature romande, devenue plus populaire, et qui aboutit, dans la décennie suivante, à son internationalisation, voire même, dans certains cas, à une starisation : ce fut le cas de Jacques Chessex.

Cette récente projection des lettres romandes est le résultat d’un grand nombre d’initiatives dont nous avons pu relever les principales, dont les tentatives de recherche spécifique sur les lettres romandes menées par le Centre de Recherche sur les Lettres Romandes (CRLR). En même temps, plusieurs instances de diffusion médiatique ont joué un rôle déterminant, notamment les revues littéraires. Ce n’est donc pas un hasard si Jacques Chessex laissa sa contribution à certaines d’entre elles, comme *Ecriture*.

Par ailleurs, le monde éditorial suisse a favorisé l’affirmation et la croissante autonomie du champ littéraire suisse romand, par le biais de figures marquantes, comme celle de Bertil Galland (éditeur de Jacques Chessex) qui apportait un soin particulier à ses relations avec la presse. Malgré l’étroitesse du marché national, l’édition suisse se démarque de la Belgique, par exemple, par son plus grand degré d’autonomie face à la France. Le succès tient également du nombre élevé de publications, lesquelles, qui plus est, ont une large diffusion. La médiatisation de la littérature en Suisse romande est aussi favorisée par le fait qu’il s’agit d’un pays de presse.

D’autres instruments médiatiques contribuent aussi à la diffusion des lettres romandes : la radio, la télévision. L’image audiovisuelle de l’écrivain s’y impose, même si la littérature a tendance à disparaître des programmes télévisés. Nous avons aussi souligné le rôle des prix littéraires en Suisse romande, lesquels, en comparaison avec la France ou la Belgique, ont un impact sur les ventes pratiquement nul, malgré leur plus grande proportion. Les médias ont néanmoins permis l’apparition de prix de type plébiscitaire, i.e., décernés selon le jugement du public fidèle à une tribune médiatique déterminée (ex : le prix des Auditeurs de la Première).

Cependant, seuls les écrivains publiant en France, comme Jacques Chessex, sont reconnus par l’Hexagone¹²³¹. En outre, la capitale parisienne permet une reconnaissance d’un autre niveau, une internationalisation que permettent des instances médiatiques d’un autre poids. Pourtant, comme nous l’avons observé, les écrivains suisses édités en France tendent à toucher moins de lecteurs que leurs confrères publiés en Suisse. Il s’agit, dès lors, d’une situation paradoxale, puisque la reconnaissance littéraire suisse n’atteindra pas le niveau international que permet l’édition française...

Pourtant, à l’inverse de ce que l’on pourrait noter chez des auteurs belges, par exemple, il semble que l’écrivain suisse romand refuse de s’exiler en France, préférant marquer de sa présence sur leur sol national/régional son intention de liberté et d’autonomie face à l’Hexagone et sa capitale culturelle. L’exemple de Jacques Chessex est marquant.

En nous penchant sur le cas particulier de cet auteur, nous avons analysé, tout d’abord, son parcours d’écrivain. Comme Michel Houellebecq, Jacques Chessex a commencé par publier des poèmes pour se tourner ensuite vers la prose. Il a écrit une œuvre impressionnante en nombre et en traductions, touchant la plupart des genres, sauf l’art dramatique. Il bénéficia d’un gros succès auprès d’un lectorat plus sélectif que celui d’Amélie Nothomb, mais aussi auprès de la critique : il fut d’ailleurs lauréat de hautes distinctions suisses et françaises. Néanmoins, nous avons pu démontrer qu’il s’agit d’une figure scandaleuse, politiquement incorrecte, que se soit par le tenant de sa fiction, ou par la façon dont il mena sa vie privée. Le scandale de sa plume provient surtout de l’opposition marquée entre le désir et les lois morales ou sociales.

Le parcours de cet écrivain vaudois est aussi marqué par le fait qu’il est étroitement lié au monde éditorial suisse, mais aussi français, notamment grâce à sa collaboration à la *NRF* de Paulhan. Le début des années 1960 fut un virage dans sa carrière : grâce aux co-éditions avec Grasset, son œuvre accéda à une diffusion hors-frontières. En outre, les

¹²³¹ Une nécessité qui se retrouve, inversement, dans le champ littéraire suisse romand : « Polyphonie des voix, des styles, des thèmes, des inspirations. Une constante, en revanche, se maintient sans faillir à travers les décennies: la nécessité d’être adoubé par Paris pour être reconnu en Suisse romande. Charles Ferdinand Ramuz et Edouard Rod avant lui, Jacques Chessex ensuite ont tous acquis leur rayonnement par leur familiarité avec la scène parisienne. Ce ‘transfert de capital symbolique’ n’a jamais été remis en question, relève Jérôme Meizoz. ‘Sous l’impulsion de Bertil Galland et de sa maison d’édition dans les années 1970, faire carrière ici avait pris soudain un sens. Ce n’est plus le cas aujourd’hui. Les écrivains envoient d’abord leurs manuscrits à Paris.’ » (Koutchoumoff, 2009).

liaisons personnelles avec des autorités des champs éditorial et littéraire suisse et français ont eu un poids important dans la renommée de cet écrivain.

L'auteur de *L'Ogre* est parvenu à obtenir une reconnaissance internationale, sans avoir à quitter sa Suisse natale et son Pays de Vaud, où s'enracine toute son œuvre. En effet, nous avons pu constater que Jacques Chessex est un auteur qui privilégia l'évocation de sa région et qui multiplia les initiatives de promotion d'instances littéraires vaudoises, sans que l'on puisse, pour autant, le taxer d'écrivain régionaliste (une problématique sur laquelle nous avons tissé quelques considérations). En fait, Chessex a toujours défendu l'idée d'être publié à Paris, sans avoir à s'y installer, visant une double reconnaissance, romande et parisienne, celle-ci faisant office de tremplin pour une consécration internationale.

Le choix de cet écrivain de vivre reculé (et non retiré ou replié) en Suisse, qui plus est dans un village, s'explique par le fait que ce lauréat du Prix Goncourt 1973 n'aimait pas être importuné et refusait toute contrainte, se rebellant contre le conformisme ambiant. Nous l'avons vu, Chessex était peu porté à s'attarder aux mondanités et il éprouvait une certaine aversion à l'exposition médiatique (à ne pas confondre avec son désir réel de notoriété et de célébrité littéraire). Ce qui nous amène à conclure que cette préférence pour le jeu de l'ombre a éloigné Chessex du succès atteint par nos deux autres auteurs best-sellers, Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, même si sa consécration littéraire ne fait nul doute – que se soit en Suisse ou à l'étranger.

Après ces premières observations, appliquant la même méthode utilisée pour les deux autres auteurs de notre corpus, nous avons suivi les traces de vie de Jacques Chessex. A l'instar de Houellebecq ou de Nothomb, plusieurs détails biographiques expliquent l'écriture chessexienne qui porte en elle les marques de traumatismes vécus encore jeune, en particulier le suicide de son père. L'éducation, au sein d'un cercle protestant, mêlée à une scolarisation secondaire catholique et classique, a aussi fortement marqué sa plume, laquelle est particulièrement redevable à des maîtres tels que Flaubert ou Maupassant. Un amour particulier pour l'art a poussé Chessex à devenir, comme Houellebecq, un transécrivain : il se tourna vers le jazz et la peinture qui déteignent sur son écriture, que se soit dans le rythme ou dans l'esthétique appliqués. D'autres marques biographiques ont aussi laissé leur trace dans l'œuvre de l'écrivain vaudois, notamment les comportements

d’inadaptation sociale et immoraux au cours de sa vie adulte, dont les médias furent friands.

En effet, Jacques Chessex a cultivé une posture médiatique *sui generis*, en deux phases nettement différentes : avant et après ses excès alcooliques. Pourtant, même ivre, sa télégénie, conforme à sa figure d’écrivain baroque, fut constante. Nous avons montré que la figuration médiatique de Chessex, son physique, sa posture et sa présentation de soi, furent toujours en prolongement de sa fiction : parfois provocatrice, parfois émouvante. La ruse était aussi perceptible et ce n’est pas un hasard si l’écrivain aimait se comparer au chat, au furet, au renard.

En analysant plusieurs prestations médiatiques de Chessex, nous avons pu remarquer que, à la manière des deux autres auteurs de notre corpus, il travaillait sa posture d’écrivain notoire, cherchant à se sublimer de ses semblables. Nous le répétons : il est facile de reconnaître son plaisir à multiplier des conduites scandaleuses et des commentaires dérangeants, ou à accrocher l’auditoire par l’autorité de sage dans sa parole et par l’émotivité de son discours. Tout comme, par-delà, le soin qu’il prenait dans ses poses audiovisuelles. Chessex créa lui-même son personnage, sa stature d’écrivain et il contribua à son édification de « légende vivante ».

Ces observations nous ont amenée à examiner la relation entretenue entre l’auteur de *Carabas* et les médias, lui qui avouait, à la veille de sa mort, jouir encore d’un succès médiatique parfois bien malgré lui, lequel connut des rebonds avec son attribution du prix Goncourt ou avec la parution de ses trois derniers opus. Nous avons ainsi cherché à sonder la posture de Jacques Chessex vis-à-vis de sa renommée médiatique. Une posture ambiguë, puisque, s’il préféra tourner le dos au médiatisme, avouant sa répugnance des exercices de promotion médiatiques qu’il appelait « travaux alimentaires », ses actes ne furent pas tous en conséquence, notamment les épisodes scandaleux dont nous avons pointé certains.

Mais a-t-il vraiment cherché à les amplifier par le biais des médias ? Ne serait-ce pas le contraire ? En fait, une analyse plus approfondie jette le doute. En effet, nous avons pu démontrer que Chessex ne fuyait qu’en surface les médias. Ils furent pour lui le support de diffusion privilégié de ses écrits, notamment de ses chroniques, tout comme ils furent parfois le support employé afin d’entretenir des polémiques avec ses pairs. Certaines éditions des livres chessexiens sont accompagnées d’un dossier de presse concernant l’auteur ou l’œuvre en diffusion. D’autres sont illustrées par des photographies de Jacques

Chessex, souvent accompagné de ses proches. De même, il utilisa les instruments médiatiques afin d'expliquer sa fiction romanesque et ses options d'écriture.

Néanmoins, en comparaison avec Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, Jacques Chessex a opté pour des organes médiatiques nettement plus élitistes et plus portés sur la littérature. Un choix qui nous prouve son aversion à la « peoplelisation » de la littérature. L'ambiguïté de la posture médiatique de Chessex vient pourtant confirmer la nature vaudoise de l'écrivain : un homme du milieu, de l'entre-deux, divisé entre la discrétion, la circonspection calvinistes et l'orgueil de l'homme de la campagne tellurien.

Mais, la vérité est que la médiatisation a toujours été rattachée à Jacques Chessex, la plupart du temps de manière polémique. L'auteur de *Avez-vous déjà giflé un rat*, nous l'avons vu, déclencha plusieurs tapages médiatiques, que se soit par des tensions avec ses pairs, ou par la réception de son œuvre en Suisse. A cet égard, nous avons aussi souligné les polémiques et les retombées qui ont accompagné son attribution du Prix Goncourt, tout comme les influences potentielles sur ses options d'écriture qui suivirent.

Ce qui nous mena à un dernier point de notre analyse portée sur le cas de Jacques Chessex, à savoir les effets de la médiatisation sur son acte de création littéraire. Par un rapide survol, nous avons constaté que, comme dans les récits nothombiens, les rituels d'écriture apparaissent dans les textes de Jacques Chessex et que l'œuvre littéraire de ce romancier suisse partage avec celle de Michel Houellebecq et d'Amélie Nothomb une tendance autobiographique, d'où la résonance de la perte et de l'excès. L'écriture de Chessex fonctionnait comme une catharsis ; dès lors, il pratiquait la littérature de l'aveu, même si ce fut sur un ton de défi, comme nous avons pu le démontrer par des exemples qui illustrent, par la même occasion, la violence du personnage.

Comme Houellebecq, l'écrivain vaudois aimait semer le flou entre le biographique et le fictionnel, le réel et le fictif et il brouillait les frontières identitaires d'auteur, narrateur et personnage. Des procédés narratifs qui ne sont possibles que s'ils sont accompagnés par des précisions révélées en dehors du texte, grâce aux médias.

Si Houellebecq est un écrivain dépressionniste, Nothomb gothique, Jacques Chessex se démarque par un style élaboré, une langue intense et le traitement de thèmes – le monstrueux caché, la plupart des fois – qui le qualifieront d'écrivain baroque. L'excès, encore une fois. Mais c'est surtout l'origine calviniste de cet auteur qui dicte le ton de ses histoires romanesques, lesquelles, en révélant les dessous d'une Suisse puritaine, à l'image

protestante, ont souvent fait scandale chez ses compatriotes. Pourtant, à nos yeux, bien plus qu’un simple provocateur, l’auteur d’*Un juif pour l’exemple* fut surtout un dénonciateur.

D’autres axes thématiques développés dans l’écriture chessexienne causent le malaise, particulièrement la jonction de la femme et de Dieu. Mais ce qui dérange encore plus le lecteur, c’est la voix autobiographique qui résonne dans les récits de Jacques Chessex. Ce dernier partage avec les deux autres auteurs de notre corpus la problématique de l’écriture du moi, laquelle n’est pas nombriliste, puisqu’ouverte à l’autre. Cet autre qui, de confident, tient à devenir voyeur, appâté par le médiatisme qui enveloppe l’écrivain.

D’autre part, comme nous avons pu le questionner, l’option biographique ne serait-elle pas aussi le résultat de la médiatisation de l’écrivain : pour pouvoir être reconnu publiquement dans la presse, à la télévision, à la radio, pourquoi ne pas parler de soi ? L’autobiographie n’est-elle pas aussi un désir de reconnaissance médiatique ? N’est-il pas curieux de voir chez Chessex une préférence pour l’autobiographie, lui qui prônait la discrétion de l’écrivain face aux lueurs médiatiques ? Ses livres ne l’ont-ils pas mis à nu, face à la société ?

Enfin, c’est à la lumière de toutes ces considérations que nous avons cherché à déceler dans les textes chessexiens divers cas spécifiques où la question des médias et du médiatisme est mise en avant. Nous avons pu démontrer que la posture chessexienne face aux médias est souvent dévoilée dans ses récits romanesques. Jacques Chessex nous fait partager sa vision de notre société surmédiatisée et du champ littéraire contemporain. Il existe quelques passages qui laissent entendre qu’il préfère être discret, à l’ombre de sa popularité, fuyant la mondanité. Il utilise aussi sa plume romanesque afin de dénoncer les rouages et les carcans médiatiques qui agissent sur le travail d’un écrivain et la célébrité littéraire est parfois matière fictionnelle. Jacques Chessex aime exposer, par exemple, les dessous de l’édition ; on décèle dans ses textes de nombreux clins d’œil et des réflexions à propos des enjeux médiatiques liés à la promotion du livre. L’écrivain vaudois s’essaie aussi à la métafiction (l’écriture chessexienne laisse souvent la place à des réflexions sur ses procédés et ses techniques de création littéraire : l’auteur se livre ainsi à une introspection artistique et transpose son travail d’écriture dans sa fiction) et il prouve dans son acte de création littéraire sa conscience des « rouages » du métier d’écrivain dont il a très tôt acquis le mécanisme, ce qui lui a permis de devenir un éminent stratège.

Notons aussi qu'il existe, dans l'univers romanesque chessexien, une certaine suspicion envers les médias prescripteurs. En outre, la prose de cet écrivain est parsemée de références à des instruments médiatiques réels, la presse suisse romande étant en grande majorité. Ce qui vient conférer de l'authenticité au récit, tout en amplifiant l'ampleur des faits narrés.

Nous avons aussi pu établir plusieurs points communs dans les sujets traités par Jacques Chessex et Amélie Nothomb : outre le fait que le squelette de leurs romans se répète, nous retiendrons l'importance du pouvoir des mots, de la parole, la fascination du corps et les pulsions, des thématiques que nous avons pu relier à notre société surmédiatisée.

En fait, nous l'avons vu, on retrouve dans l'œuvre des trois écrivains de notre corpus une préoccupation pour la déchéance physique qui n'est pas hasardeuse ; elle serait, de notre point de vue, le prolongement des clichés audiovisuels contemporains, véhiculés grâce aux médias – nous pensons à la publicité, par exemple.

Le rapport aux médias est aussi visible par le choix délibéré de Chessex de s'inspirer de faits-divers (la plupart criminels) du champ journalistique. Nous le réaffirmons, les récits chessexiens, notamment les nouvelles, portent en eux la brutalité des fait-divers et la narration rapide et impitoyablement brève qui leur est rattachée. Ces récits de petits drames rapides rappellent les *flashs infos* et leur fulgurante agressivité, notamment par leur narration impersonnelle et le sentiment d'impassibilité qui semble s'en détacher. Cette mise en retrait du narrateur est aussi conforme au discours médiatique et au ton neutre des magazines d'informations les plus sérieux. De la même façon, nous avons pu remarquer que Chessex s'adonnait particulièrement à la chronique, un genre expéditif qui lui permettait d'imposer une densité et une acuité dans le texte.

Quant au style, à la forme de l'écriture chessexienne, nous retiendrons l'intensité de la langue de Chessex qui avait le génie des mots. Son éducation classique et littéraire passe dans son écriture à la syntaxe parfaite, aux adjectifs rares, au vocabulaire érudit. Néanmoins, cette forme de discours est entrecoupée de passages plus rudes, au langage plus brutal – plus feutré que celui de Houellebecq, tout de même. Lire Jacques Chessex suscite toujours un malaise ; son écriture est expéditive, précise, teintée d'images tragiques et d'un dramatisme efficaces. C'est sans doute pour cette raison que son option modale s'est tournée vers la chronique, la nouvelle, le récit bref.

Tout comme nous avons pu l’observer chez Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, le style élaboré de Jacques Chessex peut tout de même être rapproché du discours médiatique : l’intensité de la langue, précise; les phrases brèves et vives ; la narration impersonnelle, voire impassible... Mais toujours autour de thèmes qui frisent le scandale, à la manière des médias sensationnalistes.

Pourtant, on reconnaîtra dans son œuvre plusieurs avatars de papier de Jacques Chessex qui se rebutent contre le *status quo* de la société puritaine suisse, mais aussi contre un monde littéraire aujourd’hui aux prises des jeux médiatiques et des effets de mode qui normalisent l’activité d’un écrivain. Ce qui le positionne, du même coup, comme un écrivain qui se voulait être hors-champ.

Par conséquent, nous avons pu démontrer que le médiatisme de Jacques Chessex a bel et bien accompagné son parcours d’écrivain, bien qu’il (se) soit éloigné géographiquement du centre de diffusion qu’est Paris. En fait, s’il n’avait pas été aussi rattaché à la Suisse romande, qui plus est, calviniste, serait-il devenu le Jacques Chessex qu’il nous fut permis de connaître, avec la rumeur scandaleuse qui le poursuivait ? D’un autre côté, si sa liaison avec le champ littéraire français (surtout le monde de l’édition) n’avait pas pu se nouer, aurait-il accédé à la reconnaissance dont il put jouir jusqu’à sa mort ?

Par ailleurs, nous pourrions conclure que la posture de cet auteur vaudois face aux médias fut double et dissimulée : s’il afficha un discours foncièrement contre les lumières de la célébrité, ses attitudes ne l’ont pas toujours confirmé. Chessex avait raison de se comparer au chat, au renard : son attitude a misé sur la ruse. A moins qu’elle ne soit celle du hérisson, définie par Roger Francillon (Francillon, 1997 : 48)...

Par voie de conséquence, les effets du médiatisme de cet écrivain sur son acte de création littéraire sont, eux aussi, ambigus. Comme ils ne sont pas aussi déclarés que ceux que l’on pourra lire dans l’œuvre de Michel Houellebecq ou d’Amélie Nothomb, ils ne sont pas aussi perceptibles et décelables. A l’inverse de ce qu’impliquent ces deux auteurs, afin d’accéder aux répercussions du médiatisme dans l’écriture de Jacques Chessex, le lecteur averti devra tout d’abord prendre connaissance de la posture médiatique de l’écrivain et de son parcours biographique.

CONCLUSION

Alors que la première partie de notre thèse s'était concentrée sur une étude théorique du phénomène de la médiatisation qui touche le champ littéraire contemporain, la seconde section de notre investigation s'est penchée sur une analyse comparatiste de cas particuliers. Nous avons opté pour trois auteurs d'expression française contemporains, issus de contextes géographiques distincts, mais dont le parcours d'écrivains à succès, prolixes et diffus, est traversé par une intense exposition médiatique : le Français Michel Houellebecq, la Belge Amélie Nothomb et le Suisse romand Jacques Chessex. Nous avons justifié cette sélection d'auteurs en introduction à la seconde partie de notre thèse.

Nous avons appliqué la même méthode d'analyse pour chacun de nos trois écrivains. Après avoir identifié les contextes médiatiques qui ont accompagné leur parcours, tout comme les conditions d'émergence, de diffusion/circulation et de consommation de leur œuvre, nous avons vérifié l'influence de ces contextes dans leur production littéraire, aussi bien dans les formulations paratextuelles et les supports formels de publication que dans les contenus thématiques ou le style de l'écriture. Nous avons, pour cela, procédé à une analyse entrecroisée des discours biographiques (comme les définit Marie-Madeleine Touzin¹²³²), médiatiques et littéraires de nos trois écrivains. Par conséquent, une étude de leur parcours biographique s'est aussi imposée, ce qui nous a permis d'établir la genèse de leur écriture, de repérer les éléments autobiographiques qui s'y imprègnent, mais surtout d'analyser leur médiatisme. Ainsi, nous avons tracé leur trajectoire d'écrivain, de l'émergence initiale (personnelle et publique) à leur consécration, en passant par la phase de légitimation et de reconnaissance, sans oublier, comme nous le rappelle Jean-Marie Klinkenberg, que « l'étude de la trajectoire postule (...) celle de la sociabilité subie, qui rend compte des positions de départ, autant que celle de la sociabilité choisie, qui rend compte des prises de position » (Klinkenberg, 2006: 75).

Par la même occasion, nous avons mis à découvert les principales lignes de force des stratégies médiatiques qui ont, de façon spécifique et parfois distincte, une projection

¹²³² « Le corpus autobiographique d'un écrivain englobe les entretiens, les émissions de radio ou de télévision, les photographies, la correspondance, les brouillons et même les journaux dits 'intimes' (...). Le texte se double d'un ensemble d'autres textes qui, le plus souvent, ne sont pas 'littéraires', mais qui apportent un éclairage indispensable sur la constitution du texte lui-même. » (Touzin, 1993 : 14)

dans l'œuvre de Houellebecq, Nothomb et Chessex. Par voie de conséquence, nous avons aussi abordé la question de la responsabilité et du rôle de l'écrivain dans sa promotion médiatique, laquelle est à rapprocher de la posture auctoriale ou « posture d'auteur » (Meizoz, 2004: 52), selon l'appellation de Jérôme Meizoz. L'étude de l'« image » que les médias construisent de chacun de nos auteurs, et surtout le rôle joué par ces derniers fut un aspect primordial de notre analyse. Nous avons démontré que, malgré les apparences, les trois écrivains sélectionnés pour notre corpus partagent le même habitus, jouant, plus ou moins naturellement, le jeu. S'entre-bienfaire parfois avec les médias leur a permis d'accéder à une reconnaissance qui avoisine la starification, le culte, et qui engendre un nouveau concept d'auteur : « l'écrivain people ».

Dès lors, nous avons pu souligner l'art de la performance médiatique maîtrisé par Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex, c'est-à-dire leur posture, que ce soit dans leur travail de figuration publique, dans leur façon particulière d'occuper une position dans le champ ou dans leur propre acte de création littéraire. Nous avons ainsi observé que cette construction posturale chez nos trois auteurs est non seulement le résultat de leur histoire de vie, mais elle est aussi déterminée, au fur et à mesure, par leur notoriété médiatique.

De même, nous avons pu constater que le médiatisme rattaché à l'écrivain contemporain a ses effets paradoxaux : si plusieurs l'entendent comme un passage désormais obligatoire vers la postérité, d'autres, au contraire, y voient le signe d'absence de valeur littéraire – on explique ainsi divers actes parodiques dont furent victimes nos trois auteurs. Tous trois ont vécu un malaise dans leur relation avec leurs pairs, leurs concitoyens ou leur pays d'origine. Est-ce un hasard ? Ce qui nous force à conclure que s'il est vrai qu'il existe, aujourd'hui, une ligne (trop ?) étroite entre reconnaissance et médiatisme littéraires, la médiatisation, en tant qu'indice de consécration, a du mal à se légitimer.

Cette légitimation et son acceptation dépendrait-elle de la façon dont prendrait forme le médiatisme de l'écrivain ? En quête d'une réponse, nous avons effectué une analyse comparative de la (sur)médiatisation de Houellebecq, Nothomb et Chessex : bien que dissemblable, elle est, à chaque fois, difficilement légitimée. Nous avons pu dégager plusieurs points communs, sur lesquels nous reviendrons, mais aussi plusieurs divergences, notamment en ce qui concerne les prestations médiatiques de nos trois auteurs et la façon dont ils sont traités par les médias. Ce qui nous a poussée à analyser leur posture et leurs

stratégies socio-littéraires envers les médias. Sont-ils des victimes ou, au contraire, de savants stratèges et gestionnaires de leur médiatisation ?

Nous avons démontré que s'ils ne sont pas les seuls responsables de leur surmédiatisation (celle-ci est due au travail des attachées de presse, au plan média de leur maison éditoriale, à la demande des médias à sensation, aux exigences indirectes d'un public-voyeur formé par les désirs inculqués par une société médiatique vouée à l'image), ils sont complices dans la construction de leur propre légende, par le biais des médias, appliquant ainsi, en parfaits entrepreneurs, la « stratégie du succès » tracée par Alain Viala (Viala, 1985 : 184-185). Le choix des tribunes médiatiques leur revient à eux : nous l'avons bien remarqué en observant, par exemple, les supports de presse choisis par Chessex, beaucoup plus élitiste que Houellebecq et Nothomb. De même, la relation avec leur lectorat leur est totalement imputable : ce qui explique les grandes différences qui existent entre Houellebecq, Nothomb et Chessex dans le traitement de leurs admirateurs.

Pourtant, nos trois écrivains se rejoignent dans leur posture ambiguë face à l'exposition et à la notoriété médiatique. Tous les trois ont un discours qui minimise, voire condamne, la médiatisation de l'écrivain contemporain. Cependant, leurs actes contrarient leurs dires : ils jouent bel et bien le jeu. Qui plus est, ils sont tous trois accompagnés d'une polémique (à degré différent, certes) qui est indissociable, aujourd'hui, de la médiatisation. En effet, « La logique médiatique dont dépendent [, par exemple,] les prix littéraires pour faire de la littérature un événement annuel, n'a jamais exclu le scandale, si tant est qu'il apportât une publicité gratuite aux lauréats et aux éditeurs. » (Ducas-Spaës, 2003 : 55)¹²³³.

De nos jours, pour être remarqué, c'est un atout que d'être un écrivain en marge, accompagné d'un tapage ou d'un tintamarre médiatique, que ce soit par sa posture sociale ou par ses options de création littéraires (les thèmes, le style...). Du discours à scandale à l'homme-scandale, le politiquement incorrect dans le monde littéraire devient une figure incontournable, lié au goût du sensationnalisme du lectorat et à l'illusion de connaître la vie intime des auteurs. D'où l'émergence de l'étymologie de la transgression, surtout dans

¹²³³ D'où la pertinence de ces deux commentaires de Mathilde Morantin: «Ainsi, pour être lisible, le livre devrait s'ouvrir et s'adapter à une dimension spectaculaire au même titre que son auteur, faire fi de la particularité du discours littéraire au nom des exigences de la société actuelle. (...) La littérature est donc selon [Richard Millet] bien morte de l'action conjuguée de la visibilité médiatique des écrivains et plus précisément des romanciers, alliée à la lisibilité insensée de leurs œuvres et de leur subordination au journalisme.» (Morantin, 2009).

l'obscénité du langage ou l'immoralité des actes dans les récits autofictifs. Nous avons vu qu'il existe chez nos trois auteurs une tendance à la surenchère, à l'exagération, dans une écriture truffée de figures d'amplification. N'est-ce pas ce qui se fait dans le monde des médias ?

Telles sont les conclusions auxquelles nous a amenée l'étude de la médiatisation de Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex. Qu'en est-il des effets de cette médiatisation sur leur acte d'écriture ? A l'instar des observations de Neil Postman qui écrivit, en 1985, son essai, *Amusing ourselves to death* (Postman, 1985), il est indéniable que la société médiatique a forcé le livre à délaisser la longue méditation qu'induisait une lecture patiente où le lecteur prenait le temps de vérifier tel élément, de revenir en arrière s'il en avait besoin, de s'attarder sur un passage, d'établir des relations intertextuelles, etc.. Les médias (Postman ne faisait référence qu'à la télévision à son époque) ont imposé la concision du langage et l'objectif étant de capter et de garder l'attention du téléspectateur, les discours qui en ressortent se doivent d'aller droit au but, sans se perdre en développement en profondeur des idées. Subséquemment, les médias se livrent à des discours brefs, précis et condensés, dans un rythme accéléré et multipliant les plans rapides. Le public s'habitue aux idées courtes – appauvries de dualité qui permettrait un débat réfléchi – et aux résumés dénués de critique constructive.

Par une analyse globale des textes littéraires de nos trois écrivains, nous avons pu déceler les effets de ce nouveau discours diffusé par les médias. Nous le répétons, chez Houellebecq, Nothomb ou Chessex, la forme et la structure de leurs textes littéraires, la syntaxe, la ponctuation, les clichés, le contraste, le rythme du texte, le discours des personnages, les modes et la langue utilisés ne sont pas sans rappeler le discours médiatique¹²³⁴. Comme le langage des médias, leurs mots exercent une emprise sur le récepteur, quel qu'il soit, lecteur ou personnage de l'intrigue, et la vitesse de narration se rapproche de la célérité requise par les médias. On observera chez les trois (plus

¹²³⁴ En tant que discours audiovisuel, le langage médiatique met non seulement l'accent sur l'image, mais aussi sur le son : le ton de la voix (familier, intime, personnelle, distant, neutre, etc.), le rythme (débit et pause), les commentaires et l'enchaînement des divers contenus, l'ambiance sonore distinctive («couleur» du son et des voix), les effets sonores créés artificiellement pour représenter des sons et des bruits naturels, le langage parlé, les répétitions, la clarté et l'intensité, etc. De façon générale, les mots, les phrases sont simples et brefs, choisis pour être entendus rapidement et pour être souvent répétés (cf. <http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/genres.pdf>, page consultée le 25/03/2009). Jacques Chessex, parlant de Céline, parlait du « bruit » (en tant que style) de son écriture : « la sonorité, les échos, les redites assommantes, le tempo, les

particulièrement chez Nothomb et Houellebecq) une écriture très fluide, avec des rebondissements qui accrochent le lecteur. Dans leurs options d'écriture, on décèle des reflets de ce qui se passe dans notre sphère médiatique : agitation, bruit permanent, langage oralisé, défilé accéléré des images, discours insignifiant de la société de consommation et du crétinisme ou divertissement abêtissant de la société du spectacle, mais aussi le regard aiguisé, la concision, la fermeté, la rapidité, une concentration intense sur une brève période de temps, des images et un langage condensés.

De même, nous avons pu dévoiler l'importance et l'effet de la présence des médias et de la société du spectacle dans la fiction de notre corpus d'auteurs. Ce qui permet à ces derniers, par la même occasion, de brosser un tableau social de leur temps. Un pacte référentiel, indispensable, s'établit entre nos trois écrivains et leur lectorat, autour de leur œuvre, car le matériau littéraire est aussi puisé dans la société médiatique que le lecteur doit connaître afin de mieux comprendre les intentions de l'auteur (et les médias sont d'une aide précieuse). Nous l'avons vu, le cas de Michel Houellebecq est paradigmatique.

De façon plus particulière, nous avons pu remarquer que la médiatisation autour de Houellebecq, Nothomb ou Chessex décline sur leur monde romanesque et vice versa : le lecteur est souvent tenté de faire le rapprochement entre leur réputation médiatique et le contenu de leurs textes littéraires. Enfin, nous avons prouvé qu'il existe bel et bien une évolution (plus marquée chez Houellebecq, plus discrète chez Chessex) dans leur écriture, laquelle dépend directement du poids médiatique croissant de l'auteur qui utilise la fiction, par exemple, afin de glisser sa revanche envers les attaques médiatiques auxquelles il fait souvent face. Nous retiendrons, pour finir, que, de façon curieuse, nos trois auteurs sont des transécrivains (la pratique de la littérature est partagée avec celles de la musique, de la peinture, de la photographie), ce qui a un certain pouvoir d'attraction des lumières médiatiques et permet d'atteindre à un public plus élargi (le cas de Chessex, lié au jazz et à la peinture, invoque, néanmoins, des admirateurs plus sélectifs).

Notre analyse des cas particuliers de Houellebecq, Nothomb et Chessex nous a conduite à découvrir, chez les trois, une constante dans leur acte de création littéraire : un brouillage identitaire et une ambiguïté alimentée par le flou entre fiction et réalité. En effet, on retrouve une transgression des limites fictionnelles que nous mettons en parallèle avec

étranglements et les enflures de la voix (...), l'intention explicite » (Chessex, 2011 : 142). Cette grille de lecture peut aisément s'adapter à l'écriture de nos trois écrivains médiatisés.

leur médiatisation. Le médiatisme, en général, laisse planer le doute entre strasses, paillettes et vérité, réalité et fiction, comme le fait la littérature de nos trois écrivains, où les frontières entre auteur et personnages sont vaporeuses, où plusieurs procédés narratifs, comme des narrateurs autodiégétiques, tendent à abolir la distance entre narrateur, personnage et auteur, et où vie privée, fiction et histoire sont parfois indissociables. Inconsciemment, le lecteur est amené à faire le rapprochement entre la figure médiatique de l'écrivain et le contenu de ses livres. Un pacte autobiographique se noue entre le lecteur et l'auteur, basé sur l'illusion partagée d'une coïncidence entre le « 'je' narré » et le « 'je' narrant » (Chiantarreto, 1995: 241). Les prestations médiatiques de Houellebecq, Nothomb ou Chessex sont le prolongement de leur univers romanesque, à tel point que l'on ne sait plus, de façon aussi sûre, à qui appartient la voix narrative de leurs textes ou bien si leur présentation de soi dans les médias est authentique ou, au contraire, une mise en scène calquée sur leur fiction littéraire. Alimenter ce flou entre réalité et imaginaire n'est-elle pas une exigence de la (sur)médiatisation de l'écrivain qui aime semer le trouble entre le biographique et le réel ?

Ce qui nous amène à souligner une autre particularité de l'écriture de nos trois écrivains médiatisés : une prédisposition, un penchant, pour les récits autodiégétiques, l'autobiographie et l'autofiction, une des causes étant, justement, la notoriété médiatique des écrivains en cause : parler de soi est une façon de se faire connaître et de se détacher des autres.

Un des motifs sous-jacents de l'écriture de notre corpus d'auteurs est un souci de soi et une volonté de se dire. Beaucoup d'indices de leur vie privée sont transférés dans leur fiction narrative et cette insertion biographique dans leur écriture ne peut qu'être enrichie, sublimée, par l'apparition régulière de l'écrivain dans les médias et ses discours explicatifs. Rappelons qu'est biographique, selon Philippe Lejeune, tout « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle et sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1998 :10). Nos trois écrivains sélectionnent, dramatisent et mystifient des faits de leur vie dans des narrations lisibles car plausibles, sinon véridiques ou vraisemblables¹²³⁵. Ils rejoignent, en cela, une

¹²³⁵ Le dévoilement de l'auteur ne se réduit pas qu'au texte autobiographique. Interviewée, Amélie Nothomb éclaircit le lecteur à cet égard : « il n'y a pas plus dissimulateur que l'autobiographie ! Je pense que je me révèle avec beaucoup plus de véracité dans mes romans non-autobiographiques que dans mes romans autobiographiques, ce qui ne signifie pas nécessairement que je mens. Mais l'autobiographie, en même temps

certaine approche de l'autobiographie dans les lettres contemporaines, ainsi commentée par Hélène Jaccomard : « Contemporary writers are inclined simultaneously to exaggerate and deprecate the autobiographical labelling, and obscure any possible generic dichotomy between autobiography and novel, in particular with regards to truth-telling » (Jacomard, 2003: 18).

Répetons-le, il existe, chez nos trois romanciers, une tendance à la surenchère, à l'exagération, dans une écriture truffée de figures d'amplification. Les sujets autobiographiques houellebecquien, nothombien et chessexien sont affectés par toutes sortes de dérèglements (et nos trois auteurs ont souffert de troubles relationnels refoulés dans des excès d'alcool, dans l'anorexie, etc.). Ce n'est pas un hasard. En effet, c'est aussi ce que recherchent les médias et ce qui les intéresse, au fond : ce qui sort de la norme...

Dès lors, se raconter reviendrait à pratiquer une littérature de l'aveu. Nous avons vu que pour notre corpus d'auteurs, l'écriture, libératrice, est un exutoire à leurs angoisses. Vivre, pour eux, implique l'écriture et, inversement, c'est dans l'écriture que leur vie prend réellement forme. Pourtant, le contexte médiatique et la société de spectacle contemporains rendent la question plus complexe. Avec Houellebecq, Nothomb ou Chessex, auteurs exposés médiatiquement, le lecteur n'est plus seulement un confident¹²³⁶ : il est devenu un lecteur-voyeur. Voilà pourquoi Pierre Bourdieu visait juste lorsqu'il observait :

La télévision des années 50 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (...) et former les goûts du grand public; la télévision des années 90 vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le *talk-show*, tranches de vie (...) propres à satisfaire une forme de voyeurisme et d'exhibitionnisme. (Bourdieu, 1996 : 54-55).

Nous l'avons affirmé : les écrivains d'aujourd'hui sont de plus en plus traités comme des press-people. Dès lors, le lecteur devient friand d'anecdotes sur leur vie privée... Plus que jamais, la biographie de l'auteur aime à être exposée par les médias ; il ne s'agit plus, pourtant, de chercher à mieux comprendre l'œuvre : l'objectif est de la faire

on se dit 'Bon ; là ils vont se douter que c'est moi... faisons attention. Disons, mais ne disons pas trop'. Tandis que dans les romans non-autobiographiques (...), je me dis 'personne ne va savoir que c'est moi, donc je peux y aller. » (*apud* Bainbrigge et Toonder, 2003 : 194-196).

¹²³⁶ L'empathie est aussi créée par le fait que les personnages/narrateurs de nos trois écrivains font preuve de détachement et d'autodérision.

vendre. Ce qui nous amène à approuver ce commentaire de Pierre Jourde : « Où sont les idées à la télévision ? Quelle parole peut s'y faire entendre un peu sérieusement, c'est-à-dire avec du temps ? Lorsqu'il est question de culture, on parle de livres, pas de littérature ; d'événements, pas de textes. » (*apud* Vidal, 2011).

Le champ littéraire contemporain, difficilement autonome vis-à-vis de la puissance des médias, se transforme progressivement, que se soit au sein de la création, de la diffusion, que de la réception de ses biens culturels. Avec ces mutations en cours, la question de la liberté créatrice de l'écrivain se pose. Nos observations nous ont permis, de manière légitime, d'équationner cette question, en rapport avec ce que nous avons appelé l'horizon d'attente du public-lecteur et un « marketing de l'attente » (Fillon, 2005 :31), lesquels rappellent parfois les techniques de fidélisation du client utilisées dans le champ commercial. Par conséquent, nous avons mis à l'épreuve cette observation d'Olivier Boura : « les écrivains, sur ces attentes, ces règles du jeu qu'ils subissent, modèlent leur façon d'écrire et de conduire leur carrière » (Boura, 2003 : 91). Nos constatations lui donnent raison.

Le poids médiatique de l'écrivain remet en cause, par exemple, la liberté des personnages que prônait Sartre lorsqu'il recommandait à François Mauriac : « voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres. » (Sartre, 1939 : 215). Ebloui par la notoriété médiatique de l'écrivain qui pratique l'autofiction, le lecteur est invité, voire poussé, à faire le rapprochement entre auteur et personnages, lesquels ne sont plus du tout autonomes, bien que fictifs. La présence du romancier est de plus en plus difficile à effacer. Le lecteur ne s'identifie plus avec le personnage, mais avec l'auteur. Et l'auteur/créateur est-il réellement libre ? Ne crée-t-il pas sous le joug/carcen, l'influence des médias ? Dirige-t-il ses personnages dans la voie qu'il leur a choisie ou selon ce que l'on attend de lui ?

Chez Houellebecq, Nothomb et Chessex, nous pouvons assister à une « public-action » (David, 2006 : 200), dans le sens où l'auteur exporte quelque chose (des aveux, des confidences, des anecdotes de son quotidien, des « scoops » ?) dans ses textes, dans sa présentation de soi et puis vers l'Autre. « L'Autre devient précieux, c'est-à-dire que l'objet devient 'partageable' » (David, 2006 :200). Ajoutons que cela se conçoit surtout chez un écrivain médiatisé. Jamais le lecteur n'eut autant d'importance : il joue, pour la première fois, un rôle décisif en matière de création littéraire, car l'auteur peut se sentir contraint à

choisir des options d'écriture afin de correspondre à un horizon d'attente qui est dessiné, aujourd'hui, par les médias¹²³⁷.

Après toutes ces observations, nous pouvons donc conclure que les médias sont devenus de véritables prescripteurs des livres et de leurs auteurs¹²³⁸ et que la médiatisation constitue une structure infralangagière qui organise à des degrés plus ou moins visibles le travail créateur de nos trois écrivains. Les fragments biographiques et les flashes (présences+actions+postures) médiatiques autour d'eux sont à même d'éclairer leur œuvre. Même si Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex, auteurs contemporains, sont issus de contextes géographiques distincts, ils sont, toutefois, ancrés dans une époque où la médiatisation apporte ses contraintes sur le champ littéraire.

Toutefois, nous avons pu vérifier que la relation que les trois nouent avec les médias est dissemblable, tout comme leur *performance* de promoteurs de leur œuvre littéraire. Car il existe chez eux, nous l'avons démontré, une prudence ou une précaution stratégique. Houellebecq joue sur la polémique corrosive, la posture vitriolée¹²³⁹; Nothomb utilise à son profit les médias pour la promotion de sa figure et de ses romans¹²⁴⁰ et Chessex préfère l'image d'un auteur qui s'éloigne des lumières médiatiques. Ce qui explique aussi la différence de lectorat entre ces trois écrivains : Amélie Nothomb, telle une rock-star, se voit vouée un véritable culte, vénérée par ceux que d'aucuns appellent des « fans » ; Jacques Chessex et Michel Houellebecq sont plus élitistes. Ce qui pourrait expliquer la situation des sites d'amis de ces écrivains sur le net: celui de Houellebecq, officiel, est payant ; Amélie Nothomb, adverse à l'informatique, n'a aucun site officiel mais le web regorge de pages web gratuites qui lui sont dédiées; Jacques Chessex, quant à lui, n'a aucun site qui lui soit exclusivement dédié.

¹²³⁷ N'oublions pas, non plus, que la ligne éditoriale d'un écrivain peut aussi agir sur ses options d'écriture.

¹²³⁸ Il va de soi que ce pouvoir médiatique n'est pas une nouveauté. Déjà, à la fin du XIX^{ème} siècle, le journaliste Jules Huret, de *L'Echo de Paris*, soumettait près de soixante-quatre écrivains à des entretiens, plus tard publiés sous le titre *Enquête sur l'évolution littéraire, conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant...*. Une expérience qu'il appela, dans sa dédicace, une « tentative de reportage expérimental » (Huret, 1891). Malgré tout, ces interviews ne portaient pas encore sur la vie privée et la starisation des interrogés, comme c'est de plus en plus le cas aujourd'hui.

¹²³⁹ Jérôme Meizoz place Houellebecq dans le groupe des auteurs qui «surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*.» (Meizoz, 2004: 203).

¹²⁴⁰ Nothomb est adorée par les médias et elle accepte leurs règles du jeu. On l'appelle une « media darling and queen of self-promotion » (Gorrara, 2003: 105).

Ainsi, ces trois *performances* d'écrivains sous contexte médiatisé nous ramènent à la classification des intellectuels élaborée, en 1987, par Edouard Brasey, lesquels utilisaient deux stratégies médiatiques envers l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, à savoir, paraître avec ferveur, dont l'exemple paradigmatique est Bernard-Henri Lévy et ne pas y apparaître, mais avec fracas, comme le fit Régis Debray : « il existe ceux qui vont, qui courent ou qui refusent de se rendre à 'Apostrophes' » (Brasey, 1987 : 179-180):

1. l'absent (*sic*): n'apparaît pas dans les médias ;
2. le râleur (*sic*): apparaît pour les critiquer ;
3. le cathodique (*sic*) : se sert des médias avec modération, intelligemment ;
4. le clown (*sic*) : abuse des médias.

Dès lors, Michel Houellebecq nous semble tenir le rôle du clown râleur, Amélie Nothomb celui du clown cathodique et Jacques Chessex de l'absent cathodique.

De plus, nous avons trouvé plusieurs indices qui nous permettent d'affirmer que le contexte médiatisé provoque et incite à de nouvelles performances chez les écrivains contemporains et qu'il agit sur leur création littéraire. Ce qui nous engage à réfléchir, encore une fois, sur la définition d'Hubert Nyssen d'un auteur à succès, aujourd'hui assimilé à une star:

Pour un écrivain, vivre de sa plume (...), c'est toujours (...) la preuve d'une réussite. Si, de surcroît, il accumule les best-sellers, s'il se prête à la curiosité de photographes (...), s'il fréquente (...) les lieux à la mode (...), s'il écrit dans des revues (...), s'il est de toutes les grandes messes audiovisuelles, si sa voix porte sur les ondes, alors il incarne le type même de l'écrivain arrivé. (Nyssen, 1993 : 134)

Situation qui nous donne alors le droit de nous questionner, tout comme le fit Edouard Brasey, voilà déjà plus de vingt ans: «est-il logique de juger davantage les écrivains sur leur télégenie que sur leurs œuvres?» (Brasey, 1987: 193). Une interrogation souvent reprise au long de notre thèse. Nous proposons alors d'en faire l'expérience, en observant ces trois extraits d'interviews télévisées de Michel Houellebecq, d'Amélie Nothomb et de Jacques Chessex :

- **Michel Houellebecq** chez *Tout le monde en parle* de Thierry Ardisson, le 10 septembre 2005¹²⁴¹ ;
- **Amélie Nothomb**, invitée de *Les livres de la huit*, le 28 mai 2008¹²⁴² ;
- **Jacques Chessex** dans *Pardonnez-moi*, le 17 février 2008¹²⁴³.

Pour finir, nous retiendrons que les médias sont devenus des instruments quasi-indispensables dans la diffusion de la littérature. Pour une mise en vue de l'écrivain d'expression française et de son œuvre, nous avons pu remarquer que Paris a un pouvoir de consécration médiatique inégalable. Les frontières nationales s'estompent : il faut monter à Paris, aussi bien pour se faire éditer, mais surtout pour se livrer à des campagnes de promotion musclées. C'est ce qu'ont choisi de faire nos trois écrivains, en se soumettant à la force centrifugeuse de Paris : leurs relations avec les forces médiatiques de l'Hexagone sont très soudées. Néanmoins, en comparaison avec Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, Jacques Chessex a une présence dans les médias français et étrangers proportionnellement inférieure. En effet, la grande majorité de ses prestations médiatiques s'en tient aux médias suisses romands. Signe que le champ littéraire suisse romand semble éloigné du lutétiotropisme ? Ce type de situation mérite que l'on s'y attarde. Car les trois auteurs ne notre corpus, il ne faut pas l'oublier, sont issus de champs littéraires distincts. On remarquera, à l'instar de Paul Gorceix, une différence marquée entre les écrivains de Belgique et ceux de la Suisse d'expression français :

En dépit de similitudes évidentes, la situation des écrivains de Belgique et de Romandie est cependant loin d'être identique. La Suisse romande, il faut le rappeler, est située au contact avec trois orbites culturelles, la France, l'Allemagne et l'Italie, c'est-à-dire avec trois langues européennes de culture à la dimension universelle. Elle est la composante d'une Confédération où la cohabitation se déroule apparemment sans heurts, où passent sans histoire pour allemands, français et italiens les auteurs qui écrivent respectivement dans l'une de ces trois langues. En revanche, en Belgique deux communautés linguistiques ont choisi de vivre séparément : la française qu'aucune frontière ne sépare de Paris immédiatement proche, la néerlandophone dont, il faut le reconnaître, l'influence

¹²⁴¹ http://www.dailymotion.com/video/x2i276_michel-houellebecq-chez-ardisson-12_news, page web visitée le 15/05/2007.

¹²⁴² <http://www.youtube.com/watch?v=-h4Tf2NOQgg>, page web visitée le 15/05/2007.

¹²⁴³ <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=500000#tab=search;vid=8749568>, page web visitée le 15/05/2007.

culturelle est disproportionnée par rapport à celle de la culture française. La Belgique est le carrefour d’échanges qu’on sait. La Suisse serait plutôt comparable à un ‘réduit’, à l’écart des grandes voies de communication, à l’abri des cols, d’accès difficile jusqu’à une époque récente. Un pays où l’esprit national s’est lentement, mais solidement constitué, tout en gardant une large ouverture au cosmopolitisme intellectuel. (Gorceix, 1997 : 16).

Malgré le désir d’indépendance face à la France, les littératures d’expression française sont impuissantes face à la concurrence des médias de l’Hexagone, véritables tremplins médiatiques, maîtres d’un réseau de diffusion efficace, à tel point qu’il permet d’accéder à l’internationalisation.

Subséquentement, nous avons choisi de continuer notre étude par une observation de la force actuelle d’attraction des champs éditorial et médiatique parisiens dans la vie littéraire d’expression française, ce qui nous permettra d’analyser comment les stratégies de légitimation et de consécration médiatiques peuvent ou non contribuer à l’autonomisation des champs littéraires européens exogènes de langue française.

Pour ne pas terminer

«Comme institution l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à 'babiller').»
(Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, pp. 45-46)

1. Domination médiatique parisienne : entre « lutétiotropisme » et « lutétiotrampolinisme »

Nous reprenons ici le terme de « lutétiotropisme » employé par Roger Francillon (Francillon, 1998) pour dénoncer l'attrait qu'exerce Paris sur les auteurs belges, québécois ou romands, et leur ré-orientation (tel acte réflexe) envers cette capitale, lors de la recherche d'un éditeur pour leurs livres. De notre part, nous entendons cet attrait de la capitale française comme une conséquence de la centralisation parisienne de l'édition – à l'instar de Jean-Marie Bouvaist (Bouvaist, 1991 : 32)¹²⁴⁴ qui ajoute que « la presse écrite, radiophonique et télévisuelle qui s'intéresse aux livres est parisienne ou parisianisée » (*Ibidem*). Les opérations de marketing littéraire et les instances de diffusion médiatique de l'écrivain d'expression française et de son œuvre y concourent également, à leur tour.

Plusieurs critiques ont déjà dénoncé l'aimantation de la capitale française en ce qui concerne le champ littéraire contemporain d'expression française. Pour Pascale Casanova, Paris, capitale de la République mondiale des lettres, est le centre magnétique des lettres d'expression française: « Paris est central pour les écrivains d'Afrique et du Maghreb, ainsi que pour ceux de Belgique, de Suisse et du Québec auxquels il est lié, au demeurant, par des relations de domination littéraire et non pas politiques. » (Casanova, 1999 :167). L'espace du champ littéraire francophone pourrait ainsi être décrit comme celui des

¹²⁴⁴ « La centralisation parisienne de l'édition est un vieil héritage historique. Près de 75% des éditeurs ont leur siège social à Paris (...). Les éditeurs parisiens réalisent plus de 80% du chiffre d'affaires national. (...) Les sociétés de diffusion et de distribution (...) appartiennent à des éditeurs parisiens (...). Les grands groupes d'éditions parisiens ont racheté ou contrôlent la quasi-totalité des grossistes régionaux. » (Bouvaist, 1991 : 32).

périphéries littéraires (la « province ») qui gravitent autour du centre parisien (la « capitale »)¹²⁴⁵. S'appuyant sur l'exemple de la Belgique francophone, Jean-Marie Klinkenberg observait que:

[C]'est la machine parisienne qui anime le champ de production restreinte et hautement légitime, alors que l'éditeur belge doit se rabattre sur des productions faiblement légitimes, ce qui confère *ipso facto* à la littérature qu'il produit un statut globalement second. Qui dit légitimité dit instance légitimante, signifie discours produisant cette légitimité. Ce discours, c'est sur la 'scène parisienne' qu'il s'énonce. Scène 'hégémonique' par rapport aux autres champs, c'est-à-dire que les verdicts posés par cette 'scène parisienne' sont relayés par les autres instances, alors que le verdict d'un champ périphérique ne sera pas nécessairement repris par le champ central. (Klinkenberg, 1984 : 29).

Néanmoins, et toujours d'après Roger Francillon, cette situation subit un léger infléchissement au long des années soixante du siècle dernier (Francillon, 1998: 28). Dans le cas concret de la Belgique, Pierre Halen observe, à partir des années 1970, une « insatisfaction ressentie par les critiques (et/ou par le pouvoir politique) à l'égard d'un système de valorisation procédant de la seule légitimation parisienne » (Halen, 2000 : 323). Il relève qu'

Il n'existe plus en Belgique d'éditeur littéraire, francophone ou néerlandophone, qui ne soit pas sous la coupe d'un groupe français ou hollandais, et qui soit en même temps assez puissant pour garder son mot à dire dans quelque association qui se dessinerait. Des évolutions s'esquissent toutefois dans une toute autre direction (...). Elles contournent autant que possible la référence parisienne et tablent à la fois sur le contact direct avec les lecteurs et sur des réseaux inter-régionaux (...). Rien, là-dedans, qui puissent intéresser les machines éditoriales de Gallimard, Grasset ou Le Seuil, lesquelles publient à tour de bras des œuvres qui s'imposent de moins en moins à l'attention et à la mémoire collectives. (Halen, 2000 : 336).

Parallèlement, nous remarquerons une certaine indépendance vis-à-vis du lutétiocentrisme dans le cas de la paralittérature comme la bande dessinée, les collections de romans d'aventure, de récits fantastiques ou de science-fiction (l'exemple de Marabout est paradigmatique, même si cette maison d'édition fut plus tard rachetée par le groupe Hachette, une absorption complétée en 1983). A bien y voir, le marché éditorial belge de

¹²⁴⁵ À propos des notions de « capitale » et « province » littéraires, lire Pascale Casanova (Casanova, 1999 :

langue française contemporain s'appuie sur la bande dessinée, les ouvrages pour la jeunesse, les livres pratiques que d'aucuns considèreront, pourtant, comme des genres mineurs.

D'autres défendent que « les littératures francophones sont définitivement admises comme autonomes et détachées de l'arbre de la mère patrie sur le modèle hispanique ou lusitanien. » (Salgas, 1997 : 23). A cet égard, Pascale Casanova observe aussi que l'évolution récente du monde littéraire a mené à un certain déclin de la capitale française, opinion partagée par Olivier Boura :

Au tout début, (...) les milieux littéraires étaient alors plus étroits encore qu'ils ne le sont aujourd'hui, circonscrits à quelques arrondissements de Paris, quelques cafés, quelques éditeurs, et les journaux. (...) C'était un miracle quand un auteur résidant en province arrivait à quelque chose. (...) Les choses n'ont commencé à changer qu'un peu avant la Seconde Guerre mondiale. (Boura, 2003 : 250).

Il cite alors l'exemple de l'attribution du prix Goncourt au Belge Charles Plisnier en 1937, créant un « précédent », en récompensant, « pour la première fois, un 'étranger de langue française' ». (Boura, 2003 : 251)¹²⁴⁶.

Pourtant, cet exemple prouve bien que le lutétiotropisme est une réalité ancrée dans le champ littéraire d'expression française, puisque c'est de Paris que provient la plupart des instances de consécration littéraire du monde francophone, supportées par des instruments médiatiques, tels que les prix littéraires, la presse, la télévision, etc. . Quelle que soit l'origine géographique d'un écrivain francophone, s'il cherche une notoriété et une diffusion plus élargie, il se doit de passer par Paris, là où tout se passe. Une réalité dont prennent conscience plusieurs écrivains, comme Pierre Mertens, qui observe : « Seulement voilà: un écrivain francophone de Belgique, s'il n'est pas édité à Paris, se voit privé de toute existence intellectuelle. » (*apud* Biron, 1994 : 331).

La capitale française est, géographiquement parlant, l'espace de reconnaissance et de consécration littéraire par excellence, que ce soit au niveau des maisons d'édition ou des instances médiatiques¹²⁴⁷. En outre, comme l'observent Paul Aron et Pierre-Yves Soucy,

136-137).

¹²⁴⁶ D'aucuns pourront aussi questionner les motivations politiques de l'attribution de ce Goncourt. Le passé communiste de Plisnier, la guerre civile espagnole en cours, l'élection de l'écrivain à l'Académie royale, par exemple, sont autant de circonstances à prendre en compte.

¹²⁴⁷ Jérôme Meizoz rappelle, à ce sujet, l'exemple de Blaise Cendrars qui, avec Grasset, puis Denoël, « entre alors dans le circuit des auteurs à succès, qu'évoque la grande presse parisienne » (Meizoz, 2004 : 120).

Dans le monde francophone, la hiérarchie comme la reconnaissance au sein des réseaux institutionnels et culturels ne résultent pas seulement d'affrontements. Elles tiennent également à une logique des positions géographiques, d'éloignement ou de proximité des centres importants et reconnus. (Aron et Soucy, 1998: 8-9).

Si Michel Houellebecq ne passait pas sur les médias français (émissions radiophoniques, télévision, magazines...) aurait-il autant de retentissement ? Si Amélie Nothomb s'était agrippée exclusivement aux instruments de diffusion belges, serait-elle devenue si célèbre ? Si Jacques Chessex n'avait pas cherché à être édité à Paris, aurait-il gagné le Prix Goncourt ?

La capitale française (dont la vie littéraire «starifiante» est difficilement comparable à celle de la Suisse ou à celle de la Belgique) est encore, nous le répétons, une *vis a tergo*, un tremplin médiatique pour les écrivains d'expression française contemporains et plusieurs critiques confirment notre point de vue. Ainsi, lors du colloque international (qui se tint à Soleure, en juin 1993) dédié à *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones* (Gorceix, 1997), la plupart des intervenants firent référence au phénomène du lutétiotropisme. Des critiques reconnus le confirmèrent: « Paris occupe le centre stratégique du réseau, tout s'y lie, s'y transforme, s'y achève sous le regard d'un public toujours en éveil. » (Bloch, 1997:11)¹²⁴⁸; « Si vous voulez vous faire un nom dans le domaine littéraire, il faut habiter Paris » (Armand Henneuse, éditeur de Robert Frickx, en 1954, *apud* Frickx, 1997: 29); « Paris juge et décide souverainement au nom de tous » (Monnier, 1997: 155); « Nos maisons d'éditions [de Suisse] ne disposent pas des moyens qui permettraient à nos auteurs d'être lus en dehors de nos régions. Il faut dire aussi que les douanes françaises sont plus disposées à faire sortir les livres de l'Hexagone qu'à y faire entrer les nôtres. » (*Idem*: 160). Pour un écrivain d'expression française, l'objectif poursuivi n'est pas une nouveauté: obtenir une légitimité dans un champ littéraire directement dominé par la France.

Jean-Pierre Monnier parle d'ailleurs de *littératures suzeraines* (celles de Paris et de la province française) et de *littératures vassales* (toutes les autres, hors de France), tout en

¹²⁴⁸ Même en ceignant les limites spatiales à la France, il existe une dichotomie entre Paris et le reste du territoire français et si des auteurs choisissent d'être « 'roi en province plutôt que prince à Paris' », la vérité est que « c'est à Paname que cela se passe ! » (Patricola, 2005 : 33).

relevant la « machine littéraire romande », à ses yeux indépendante de Paris (Monnier, 1997 :155 et 160). Marc Quaghebeur, de son côté, définit le contexte de la Belgique par la structuration et la centralisation éditoriale parisienne (Quaghebeur, 1997 : 94). Plus sombre, Pierre Halen en dresse un portrait défaitiste :

La constitution d'un système littéraire autochtone (...) ne paraît pas un objectif réaliste en Belgique, où les éditeurs littéraires n'arrivent pas à développer comme ils le souhaitent, ni un lectorat local suffisant pour stabiliser économiquement leur activité, ni, bien entendu, une percée sur le plus lucratif marché français qui, en pratique, leur est barré. (Halen, 2000 : 335).

La concurrence française est trop forte : « rien de surprenant (...), si les éditeurs littéraires de Belgique accompagnent, pour la plupart, les premiers pas d'écrivains qui, après reconnaissance locale, tenteront leur chance à Paris. » (Durand et Winkin, 2000 : 453)

Déjà, dans les années 1980, René Andrianne avançait la liaison de la Belgique à la France par les médias :

En un sens, la Belgique est une province française. Sa langue est le français. Ses classes cultivées vivent en symbiose complète avec la France. Les médias jouent un rôle essentiel. Le pays capte les chaînes de télévision françaises et les radios françaises ou périphériques francophones. Certaines estimations accordent à ces stations un taux d'écoute supérieur à celui des postes nationaux. La presse quotidienne française écoule près de 100 000 exemplaires en Belgique et la presse hebdomadaire y est plus lue que les périodiques belges. (Andrianne, 1984 : 15-16).

En outre, les écrivains belges bénéficient, de notre point de vue, de l'amélioration des transports qui a fait que Bruxelles s'est encore rapprochée de Paris ces dernières années. Grâce à cette proximité géographique, ils peuvent maintenir leurs attaches avec leur pays natal (comme le fait Amélie Nothomb qui a souvent souligné, dans ses interviews, la possibilité de se rendre à Bruxelles en moins d'une heure et demie par Thalys), ne connaissant pas la solitude sociale et culturelle que pourront affronter leurs semblables suisses, par exemple. En posant le cas illustratif d'Amélie Nothomb, nous souscrivons l'opinion de l'anthropologue montréalaise Chantal Kirsch : « L'écrivain belge a plus de chance de conquérir le marché français étant donné qu'il est plus facile pour lui de s'expatrier et de se couler dans la culture française » (Kirsch, 1989 : 149).

Il est certes vrai, pourtant, que les relations qui lient les littératures francophones avec Paris sont complexes et l'écrivain périphérique est aux prises soit au « décalage profond » dont parle Starobinski, à l'« exclusion dans l'altérité » ou à l'« identification au modèle dominant » selon les formules de Pierre Bourdieu¹²⁴⁹. Sans parler de l'attitude ambiguë de la France face aux auteurs belges ou suisses, puisque Paris intègre quelques-uns et ignore les autres, comme le souligne Paul Gorceix (Gorceix, 1997: 15)¹²⁵⁰. De fait, il existe une ambiguïté de la France vis-à-vis des communautés francophones périphériques. Des facteurs sociaux et politiques sont à la base de la non-reconnaissance des francophones de la périphérie dans la vie culturelle française, tout comme d'autres causes objectives: le poids démographique de la France¹²⁵¹, son système fortement centralisé avec un pouvoir s'exerçant à Paris, le poids de l'histoire. Des mécanismes français liés à l'édition, à la diffusion ou à la critique sont d'autres puissances d'exclusion.

Par voie de conséquence, la production d'écrivains d'expression française publiant à l'extérieur de la France s'affaiblit, notamment à cause du petit nombre de lecteurs, de la production modeste des maisons d'édition locales ou du nombre réduit (voire de l'absence) de mentions, de comptes rendus ou de critiques dans les médias nationaux. Pour une véritable manifestation de la littérature d'une communauté, il faut qu'elle soit présente dans l'enseignement, qu'elle bénéficie d'un écho critique dense (par le biais des critiques littéraires, des animateurs de la radio, de la télévision, des auteurs de dictionnaires littéraires...) et qu'il existe un projet culturel global¹²⁵². Nul doute que « l'une de stratégies

¹²⁴⁹ *Sic* Gorceix, 1997: 12.

¹²⁵⁰ Lire aussi Gorceix, 1997: 12. De plus, « L'écrivain reconnu sur la 'scène parisienne' l'est toujours à titre individuel et à la condition de n'avoir (presque) rien en commun avec ses compatriotes » (PAQUAY, Pascale, *Langue et discours identitaire chez les écrivains français de Belgique*. Mémoire de licence, Université de Liège, 1987-1988, *apud* Frickx, in Gorceix, 1997: 29). Selon la perspective de Chantal Kirsch, l'écrivain belge des années 1960-1980 n'est légitimé qu'en renonçant à l'identification collective : « L'une des grandes différences entre les écrivains périphériques et les écrivains français est que la réussite, même brillante d'un écrivain belge ou québécois, par exemple, met en évidence l'échec du groupe. » (Kirsch, 1987 : 360). A ce propos, Michel Biron ajoute que « Durant ces années, l'écrivain belge n'obtient de reconnaissance institutionnelle qu'en faisant cavalier seul. Il obéit ainsi à la loi sociologique définie par Condé, Popovic et Remacle [Michel Condé, Pierre Popovic et Marie-Paule Remacle, *L'Édition du livre dans la communauté française de Belgique*, p.87] selon laquelle les instances de consécration ne remarquent que des 'talents' individuels et non des phénomènes de groupe (lesquels pourraient concurrencer les réseaux de cooptation déjà institués). Rappelons cependant que cette loi ne vaut pas également pour toutes les époques, comme le prouvent le symbolisme et le surréalisme belges qui ont été perçus par Paris comme des mouvements en tout point comparables à ceux qui surgissaient sur le territoire français. » (Biron, 1994: 310).

¹²⁵¹ *Cf.* Cellard, 1981 : 286.

¹²⁵² Réflexion basée sur les observations de Pierre Popovic (Popovic, 1982 : 317) sur les stratégies éditoriales de la littérature québécoise.

les plus importantes des écrivains périphériques, comme groupe, est la tentative d'autonomisation du champ littéraire » (Kirsch, 1989 : 169). Pour une telle autonomisation¹²⁵³, il faut miser sur une meilleure diffusion des œuvres (dans le réseau scolaire, par des collections de *poche*, appuyée par des instruments médiatiques nationaux) et, de façon plus générale, sur une restructuration des industries culturelles. Il s'agit de pouvoir profiter d'une infrastructure culturelle nationale, dont les éléments importants sont, par exemple, les revues littéraires, les émissions télévisées et radiophoniques, des organismes d'Etat qui subventionnent le travail des écrivains nationaux. L'absence d'écho critique ou de reconnaissance publique est souvent décourageante pour les écrivains publiant à l'extérieur de Paris, ce qui peut engendrer des pertes culturelles considérables¹²⁵⁴.

Enfin, une des conséquences du lutétiotropisme, de cette nécessité qu'ont les écrivains de se rendre (dans tous les sens du terme) à Paris, pourrait même être l'influence sur leur création littéraire, sur leurs options modales, sur leurs choix stylistiques et narratifs, comme le pose Michel Biron : « La marginalité dont hérite cet écrivain [ici, l'écrivain belge], parce qu'il travaille en périphérie du milieu littéraire parisien, détermine certains choix d'écriture et l'amène à contourner le problème en privilégiant des formes excentriques. » (Biron, 1994:400). Ou, au contraire, comme le présentait André Gascht :

Aucun chauvinisme (...) à l'égard de la chose littéraire en Belgique. Aucun chauvinisme non plus de la part de l'écrivain qui, trop souvent, n'aura d'autre objectif obligé que la consécration parisienne et s'abstiendra dès lors de situer explicitement en Belgique son roman ou sa pièce de théâtre, dans la crainte d'ajouter de la sorte au handicap dont il se sent affecté. Il en résulte (...) que l'écrivain francophone de Belgique ne se sent nullement le porte-parole de la communauté sociale et linguistique à laquelle il appartient. Il est avant tout un individu déterminé par ses options personnelles et qui, parce qu'il est épris de littérature, écrit sans se soucier autrement des répercussions virtuelles de ses

¹²⁵³ Rappelons, à l'instar de Christian Berg et de Pierre Halen, qu'il existe deux acceptions différentes de l'autonomie littéraire : « Au sens strict, tel que défini par les travaux de Bourdieu notamment, elle renvoie à la constitution spécifique du champ littéraire dans une clôture qui l'isole, d'abord des interférences avec les acteurs politiques ou socio-idéologiques, ensuite, mais en gardant de potentielles relations avec eux, des secteurs de la production artistique. Dans une autre acception, l'autonomie comporte l'idée d'une autochtonie: elle vise alors l'indépendance relative du champ de production et de réception [périphérique] par rapport au champ littéraire français. » (Berg et Halen, 2000: 9).

¹²⁵⁴ Comme le prouve la discussion gérée par la note « Pourquoi nous sommes médiocres ! » publiée par l'écrivain et critique suisse Jean-Michel Olivier, dans son blog « Écrivain de la vie romande » (Olivier, 2011). Nous avons transcrit l'intégralité du document en appendice W. A retenir, le titre de la note de J.M.

écrits sur la société au sein de laquelle il vit. À la limite, il ira vivre à Paris, parce que sa vocation d'écrivain est d'y recevoir la consécration, et s'intégrera sans remords dans la société parisienne, au point de renoncer le cas échéant à sa nationalité d'origine. (Gascht, 1972 : 18).

Un écrivain de périphérie est-il encore en état de subordination vis-à-vis de la France, soumis à ses influences, comme le défendait Joseph Hanse, il y a près d'un demi-siècle:

Un écrivain de Belgique ou de Suisse, si sa langue est celle de la communauté littéraire française, appartient en principe à celle-ci. Il est trop proche de la France, trop soumis à ses influences, trop imprégné de sa culture et de ses traductions, trop attentif aux mouvements de la pensée et des lettres à Paris pour ne pas se rapprocher de l'esprit français et ne pas s'intégrer dans la littérature française. (Hanse, 1964 : 12)

Il nous semble pourtant difficile de démontrer que l'écrivain qui cherche l'appui parisien se sente obligé de suivre des lignes d'orientation de l'Hexagone dans son écriture... Chantal Kirsch défendait, par exemple, que le champ littéraire belge autonome n'a « jamais vraiment existé parce que trop d'écrivains ont continué de produire pour le marché français » (Kirsch, 1989 : 169). Peut-être, mais cela veut dire quoi « produire pour le marché français » ?

Le plus important est que la domination médiatique parisienne a, soulignons-le encore, un avantage pour tout écrivain, étant donné que la France, au niveau de l'édition littéraire, a une diffusion bien plus large que ses voisins d'expression française. Les écrivains exogènes se voient divisés entre la nécessité de revendiquer leur appartenance à une culture minoritaire et la « fierté d'appartenir à une grande culture qui permet de s'ouvrir au monde » (Kirsch, 1989 : 151), c'est-à-dire d'être exporté à un niveau international. Les instances de médiatisation sont un mécanisme qui permet une plus grande globalisation de la littérature.

Par conséquent, de notre point de vue, le lutétiotropisme ne doit pas être considéré comme un phénomène « anti-national », mais bien comme un tremplin pour les littératures exogènes de l'espace français et, de façon paradoxale, comme une contribution pour une autonomisation des champs littéraires exogènes de langue française. On pourrait alors introduire un concept nouveau : le « lutétiotrampolinisme », lequel, grâce au rôle joué par

Olivier fait référence, l'on s'en doute, au pamphlet d'Etienne Barilier, contre l'étroitesse du milieu littéraire

les instances médiatiques, participe à une mutation de cette notion plus globalisée de « littérature française ».

Il s'agirait alors de voir quelle est la relation, l'articulation, entre cette mutation et le canon littéraire d'expression française contemporain, en partant de la théorie du méridien de Greenwich littéraire de Pascale Casanova qui permettrait la localisation de la modernité d'une œuvre¹²⁵⁵ :

Le 'méridien de Greenwich littéraire' permet d'évaluer la distance au centre de tous ceux qui appartiennent à l'espace littéraire. La distance esthétique se mesure, aussi, en termes temporels: le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de la création littéraire, la modernité. On peut ainsi mesurer la distance au centre d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres, d'après leur écart temporel aux canons qui définissent, au moment précis de l'évaluation, le présent de la littérature. En ce lieu, on dira qu'une œuvre est contemporaine, qu'elle est 'dans la course' (par opposition à 'dépassée') (...) selon sa proximité esthétique avec les critères de la modernité, qu'elle est 'moderne', d' 'avant-garde' ou académique, c'est-à-dire fondée sur des modèles périmés, appartenant au passé littéraire ou non conformes aux critères déterminant le présent au moment considéré. (...) Ce présent sans cesse redéfini est une contemporanéité concrétisée, une horloge artistique universelle sur laquelle les artistes doivent se régler s'ils veulent devenir littérairement légitimes. Si la 'modernité' est le seul présent de l'art, (...) le méridien de Greenwich permet d'évaluer une pratique, de donner une reconnaissance ou, au contraire, de renvoyer à l'anachronisme ou au 'provincialisme'. (Casanova, 1999:127-130)¹²⁵⁶.

Par la même occasion, il faudra aussi retenir que la notoriété médiatique d'un écrivain d'expression française ne joue pas pleinement en sa faveur, comme nous avons pu le démontrer jusqu'ici, et que beaucoup questionnent sa légitimité, voire même sa qualité littéraire et sa valeur esthétique.

romand, intitulé *Soyons médiocres !* (Barilier, 1989).

¹²⁵⁵ Cf. Casanova, 1999 : 131-133 et 147-148.

¹²⁵⁶ C'est nous qui soulignons, en raison des liens sous-entendus avec la notion de canon littéraire.

2. Un canon littéraire d'expression française contemporain : problématique

Dans son blog disponibilisé dans le site du *Journal de Genève*, l'écrivain genevois Pierre Béguin s'interrogeait, en octobre 2011, sur les critères pour accorder à un texte le label « littéraire ». Se référant à ce que « des doctes professeurs de Lettres » ont avancé sur la question jusqu'ici, Pierre Béguin résume :

il semble qu'un texte doit remplir cinq critères précis pour obtenir de l'Université son OC, pour autant bien entendu qu'il soit caressé par le souffle du génie, voire du talent, eux-mêmes pas vraiment codifiables:

1. Une certaine résistance à la lecture qui doit différencier la littérature de récréation (celle dont le plaisir réside dans la reconnaissance) de celle de création (qui dérange nos habitudes). '*Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur (...) met en crise son rapport au langage*' écrivait l'incontournable Roland Barthes, aussitôt repris en chœur par tous les étudiants qui prétendaient appartenir à l'élite. Haro sur le texte de plaisir!
2. Une mise en jeu d'un rapport au genre littéraire. L'œuvre ne doit pas s'inscrire confortablement dans un genre mais dans un fléchissement du genre, pour le moins dans une histoire du genre qu'elle met en perspective (et non pas dans un simulacre au genre, comme dans certains livres de Christine Angot, par exemple, où cet aspect – dans son cas les transgressions salaces du genre autobiographique – relève davantage de l'opportunisme éditorial).
3. Une énonciation consciente d'elle-même qui suppose une réflexion sur le dispositif énonciatif. La prise de parole n'est jamais une évidence, elle demande à être questionnée, voire légitimée. Pas de littérature donc sans cette conscience minimale de son dispositif énonciatif.
4. Un jeu d'ancrage et de 'désancrage' temporel qui l'inscrit dans une temporalité plus large. Un énoncé littéraire doit survivre au-delà du référent historique dans lequel il est proféré. Il ne doit pas s'épuiser hors de son cadre d'énonciation mais dépasser les circonstances de sa production.
5. Un travail sur le langage qui garantit une hétérogénéité stylistique. 'Le style est vision' disait Proust. En ce sens, le rapport à la langue ne doit pas rester purement instrumental, mais être à lui-même sa propre finalité. (Béguin, 2011)

Ces cinq critères auxquels doit répondre un texte qui prétendrait au statut de « littéraire » sont évidemment discutables : il suffit de penser aux trois auteurs de notre corpus pour vérifier la difficulté d'appliquer cette grille d'évaluation de la littérarité d'un texte. Les

éléments sur lesquels se fonde le jugement ou la légitimation littéraire sont particulièrement complexes et posent un problème d'identification. Logiquement, cette problématique se retrouve lorsqu'il est question de définir les critères adoptés dans un ensemble de textes littéraires reconnus officiellement, en d'autres termes, dans le fondement d'un canon littéraire.

Par définition, le canon littéraire est une liste de classiques de la littérature, un groupe d'œuvres littéraires qui sont considérées comme les plus importantes d'une période de temps particulière ou d'un lieu, une liste de livres recommandés par un critique, un Ministère de l'Éducation, un jury, une élite intellectuelle. Mais il désigne aussi, implicitement, les critères qui président au choix de cette liste, souvent des décisions subjectives. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala rappellent, d'ailleurs, que « les valeurs esthétiques [qui constituent le canon] ont elles-mêmes des fondements politique et idéologique » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 71)¹²⁵⁷.

Outre l'analyse du fonctionnement des « marchands de biens culturels » (Bourdieu, 1992b: 281) qui reproduisent le savoir institué, il faut donc soulever le problème de l'évaluation esthétique ou de la valeur/validité d'une œuvre littéraire lorsque l'on parle de canon littéraire. L'enjeu est de poids car lorsqu'une œuvre est canonisée, elle gagne le statut officiel d'une œuvre comprise dans un groupe qui est largement étudié et respecté. Le canon lui applique une validité et une autorité quasi-intemporelle ! Il l'inscrit dans la durée. Mais, selon Bourdieu, les marchands de biens culturels créent des « consommateurs avertis » qui deviennent des « convertis » et, de fait, parviennent au stade de « sacralisants » (*Idem*: 495). Subséquemment, le processus crée le lecteur : « le lecteur qu'appellent les œuvres pures est le produit de conditions sociales d'exception qui reproduisent les conditions sociales de leur production » (*Idem*: 491).

Quels sont les procédés par lesquels l'on sélectionne des œuvres et des écrivains qui seront conservés et transmis à la postérité ? Peut-on accepter des réponses telles que celle proposée par la chercheuse Rosmarin Heidenreich :

¹²⁵⁷ Pour ces mêmes auteurs, la canonisation, qui opère « par paliers de sélection, (...) concerne des œuvres qui ont d'abord été reçues par le public contemporain puis relues par plusieurs générations successives. Elle exige des pratiques d'établissement des textes et d'interprétation, donc la présence d'une écriture seconde, de commentaires et d'histoire littéraire, qui assure la pérennisation des œuvres » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 71).

Dans le cas de la littérature dite ‘sérieuse’, on peut mesurer l’élément esthétique en termes de la révélation d’une vérité qui transcende la banalité de l’existence quotidienne, de la manipulation des codes littéraires et d’une remise en question des normes sociales. D’un point de vue sociologique ou anthropologique, on peut mesurer la validité d’une œuvre littéraire en considérant l’efficacité de son rôle cathartique, révélateur et émancipatoire dans la société. (Heidenreich, 1990 : 22)

Quant aux autorités qui « décident » de la canonisation, on y comprend des doctes, des critiques littéraires influents, des chercheurs, des enseignants, des pontes dont l’autorité du jugement est hautement respectée, des directives ministérielles¹²⁵⁸. Mais, dans la lignée des résultats de notre investigation, les médias ne pourront-ils pas rejoindre ce groupe d’autorité ? Ne participent-ils pas au processus de définition officielle de la littérature d’expression française ? Dans le même ordre d’idées, notons que les producteurs de métadiscours favorisent en grande partie le destin d’un auteur, tout en orientant le choix, voire le goût du lecteur. La pérennisation des œuvres et des auteurs passe aussi par des lectures successives, par de nombreux commentaires. Qu’en est-il des formes d’attention, de commentaires, d’interprétations qui concèdent à certaines œuvres et ses auteurs une valeur esthétique et doctrinale et qui leur assurent une position culturelle privilégiée ? Comme l’affirme Heidenreich – et cette fois, nous sommes d’accord avec elle –

On peut difficilement prétendre aujourd’hui que le canon littéraire est fondé sur ce qu’on a traditionnellement appelé la valeur esthétique. Les effets de l’institutionnalisation de la littérature sur la reconnaissance particulière de certains ouvrages se manifestent partout : que ce soit sous la forme de palmarès et de prix littéraires, d’associations d’écrivains ou d’une commercialisation du livre de plus en plus dynamique. Songeons encore aux listes de lecture imposées aux étudiants et aux textes utilisés dans les écoles. (Heidenreich, 1990 : 21)

Subséquemment, un canon littéraire ne pourrait pas être immuable, mais en constante évolution puisque le contexte est important pour sa composition. Si l’on part du principe que notre contemporanéité est marquée par le médiatisme et la société du spectacle, ce seraient donc des œuvres qui sont considérées comme pertinentes à ce contexte (elles en sont le reflet ou, au contraire, le rejet) qui devraient entrer dans le canon littéraire d’expression française contemporain.

¹²⁵⁸ A cet égard, nous soulignerons aussi le rôle de l’Institution scolaire qui, par la diffusion des textes, assure à ces derniers une circulation permanente et reproduit en même temps le canon.

Ce type de canon ne devra pas se réduire à une liste, ou pire, à un classement d'auteurs ou d'œuvres dont le succès s'affiche dans les ventes ou dans la notoriété médiatique. Un des obstacles à la construction de ce canon est le décalage entre la totalité de ce qui se publie, dans une société donnée, la part de cette totalité qui est objet de discours dans les médias et les livres que l'on fait circuler et dont on parle, au sein d'un groupe donné.

Une approche du canon littéraire d'expression française contemporain devrait donner lieu, entre autre, à une réflexion sur les règles implicites ou non de la médiatisation, par rapport auxquelles un écrivain se positionne et se détermine. En outre, les problématiques du lutétiotropisme et du « lutétiotrampolinisme » devront aussi être prises en compte. En effet, comment élaborer un canon littéraire d'expression française contemporain sans passer par son centre, par sa « capitale » (éditoriale, médiatique, promotionnelle) qu'est encore Paris ?

CONCLUSION

En résumé, pour les lettres d'expression française contemporaines, Paris continue à jouer son rôle de panthéon littéraire, que ce soit par sa centralisation éditoriale comme, tel que nous l'avons démontré, par sa prédominance médiatique qui facilite la reconnaissance, la diffusion, voire la consécration d'une œuvre et/ou de son auteur. La médiatisation, objet de notre investigation, rappelle à soi les notions inévitables de lutétiotropisme et de lutéiotrampolinisme.

Ceci permettrait, dès lors, de relancer le débat sur la francophonie littéraire, sur l'élaboration d'une nouvelle histoire de la littérature et sur la création d'un canon littéraire d'expression française qui tienne compte de la pluralité de tout ce qui s'écrit en français, indépendamment des frontières linguistiques, mais qui ne pourra pas se distancier des forces de diffusion médiatique de la capitale française.

De fait, «Du XVI^e siècle à nos jours, la défense de la langue française et de son corollaire, l'expression littérature francophone, dissimule mal derrière l'apparence d'une généreuse ouverture à l'universel une ambiguïté fondamentale, du fait de ce francocentrisme normatif, voire exclusif » (Jouanny, 2000 : 13). Pour Jean-Louis Joubert, spécialiste de la problématique de la francophonie littéraire, tous les termes utilisés pour tenter de nommer ou de cerner l'identité du texte littéraire « francophone » (littératures régionales, périphériques, d'outre-mer, d'expression française) trahissent « la force du centralisme français » (Joubert, 2006 : 303-308). Rien de comparable, ajoute-t-il, dans les domaines anglais, espagnol ou portugais où l'absence de centre signifie l'absence «d'arbitres comme lieu de légitimation intellectuelle » (*Ibidem*). Par conséquent, il n'y aurait pas un, mais des espaces francophones...

La littérature « francophone » avait la particularité fâcheuse d'être séparée de la littérature française, ce qui mena à plusieurs mouvements contestataires dont nous relèverons l'ouvrage de Michel Le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy, *Pour une littérature-monde* (Gallimard, 2007), faisant suite au manifeste *Pour une littérature-monde en français*, publié par *Le Monde*, le 16 mars 2007. Les modèles canoniques sont déconstruits ; au lieu d'un canon littéraire francophone, on préférera une littérature-monde

en français, polyphonique, sans plus de centre, sans frontières. Mais un canon littéraire d'expression française sans centre médiateur, médiatique et diffuseur est-il possible ?

Cette question va à la rencontre du contre-manifeste de Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan. Les illusions de la littérature-monde* (Puf, 2008) où l'auteur reproche, justement, aux signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français*, de continuer la logique binaire « centre contre périphérie », au « lieu de remettre en cause un système éditorial pour faire advenir une scène littéraire postcoloniale, au lieu de faire exploser le vieux 'centre' pour y faire entrer la périphérie » (Toledo, 2008 : 36). Il va jusqu'à les accuser de ne pas sortir du « système de reconnaissance qu'ils critiquent » ; selon lui, « ils restent prisonniers des juges qu'ils contestent » (*Ibidem*).

Ce qui nous ramène, encore une fois, au paradoxe qui unit le succès, la médiatisation/notoriété et la légitimation littéraires : « la contradiction qui existe entre champ restreint et champ élargi, et qui rend presque impossible – pour n'importe quel écrivain – la coexistence de la plus haute légitimité et d'un succès commercial important, se fait sentir plus cruellement pour les écrivains périphériques » (Kirsch, 1989 : 169).

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Qu'il adhère ou rejette le système, l'écrivain reconnaît finalement que la visibilité sociale est devenue incontournable, de même que le relais médiatique et publicitaire qui aide 'à mettre le pied à l'étrier' ou 'à ouvrir le chemin', (...) dans une société de consommation et une économie des biens culturels régies par le spectaculaire et l'immédiateté. »

(Ducas-Spaës, 2003 : 78)

« L'ancienne dichotomie qui, depuis le XIXe siècle, opposait les représentants de la production restreinte, élitaire, avant-gardiste ou mondaine, et ceux de la grande production, populaire et commerciale [Bourdieu, 1992], semble donc bel et bien avoir éclaté. Et l'autonomie du champ littéraire et artistique se trouve remise en cause par ces rapports nouveaux entre art et économie. »

(Ducas-Spaës, 2003: 80-81)

Les objectifs de notre étude étaient d'approfondir la connaissance du phénomène de la médiatisation d'écrivains contemporains, d'analyser les corrélations de ce dernier avec la création littéraire et de relever plusieurs effets collatéraux ou périphénomènes. Après avoir défini le cadre épistémologique qui a soutenu l'analyse théorique du phénomène en cause, nous avons porté notre étude sur des cas concrets du champ littéraire européen d'expression française contemporain. La méthode comparatiste adoptée nous a permis d'observer trois cas paradigmatiques d'écrivains, dans leur spécificité française, belge et suisse : Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex.

Nous avons pu identifier leur contexte médiatique, avec une mise en évidence de la spécificité distinctive de chacun des trois. Puis, après l'observation de leur parcours bibliographique, nous avons analysé leur relation entretenue avec les médias, leur prise de position et leur posture médiatique, avant de vérifier en quelle mesure la production littéraire de ces trois auteurs est influencée par leur médiatisation.

Plusieurs périphénomènes ont pu être identifiés, tels que la question de la liberté créatrice face à l'horizon d'attente du lectorat-voyeur, le jeu autobiographique, l'ambiguïté de la voix narrative, le lutétiotropisme et l'éventuelle contribution de la médiatisation pour une nouvelle définition du canon littéraire d'expression française contemporain.

Afin de connaître l'appareil conceptuel qui a permis de creuser les fondements de notre objet d'étude, nous avons fait appel à plusieurs lectures du phénomène de la médiatisation des écrivains, notamment celles effectuées par des spécialistes (de la sociologie de la littérature, de l'analyse du discours, etc.) comme P. Aron, B. Blanckeman, P. Casanova, R. Escarpit, N. Heinich, J.-N. Jeanneney, P. Jourde, D. Maingueneau, J. Meizoz, J.-Y. Mollier, H. Nyssen, R. Rieffel, P. Schuwer, F. Thumerel, A. Viala et bien d'autres. Les travaux de Pierre Bourdieu sur la question ont mérité un détachement particulier.

Dans la mise au point théorique qui a amorcé notre thèse, nous avons vu que « tout discours a une insertion sociale : d'abord en raison de l'appartenance de classe (ou de fraction de classe) des producteurs du discours ; ensuite, en raison du contexte social global dans lequel le discours est produit. » (Kirsch, 1989 : 148). Par ailleurs, « ce qu'on a coutume de désigner par deux concepts différents, 'l'individu' et la 'société', ne constituent [*sic*] pas, comme l'emploi actuel de ces deux termes nous le fait souvent croire, deux objets qui existent séparément, ce sont en fait des niveaux différents mais inséparables de l'univers humain. » (Elias, 1970: 156).

Par conséquent, notre méthode d'étude du phénomène de la médiatisation de l'écrivain s'est attachée à articuler, dans l'analyse, phénomènes textuels et phénomènes sociaux. Pour savoir ce que le texte fait du social et ce que le social fait au texte, il faut identifier les médiations qui opèrent sur tel ou tel texte, et voir comment elles se retraduisent ou se transposent dans le texte. D'un point de vue sociocritique, la reproduction du social dans un texte est d'abord d'ordre discursif ; les procédés formels et l'intertexte sont les lieux par excellence de la réfraction du social (médiatisé dans le cas de notre étude). Subséquemment, nous avons voulu mettre en lumière les interactions avec autrui et les configurations locales au sein desquelles les écrivains sont insérés : revues, maisons d'édition, réseaux plus ou moins formalisés.

Notre étude s'est ainsi appuyée sur deux disciplines : la sociologie de la littérature (par la tentative d'appliquer les méthodes de la sociologie à la diffusion, aux succès, aux publics, à l'institution littéraires et aux groupes professionnels (éditeurs, critiques, etc.) du monde des lettres) et la sociologie littéraire (une critique plus tournée vers le texte et vers la signification de celui-ci). De fait, nous avons choisi d'orienter notre analyse vers le texte littéraire, en vue d'un élargissement de sa compréhension par la prise en compte des

phénomènes sociaux. « Ce sont toujours des pratiques sociales qui, présentes dès l'origine du texte, impulsent ou canalisent le dynamisme de production du sens. » (Cros, 1990 : 4).

Les perspectives théoriques sur lesquelles nous nous sommes appuyée relèvent toutes que le texte et le contexte – en tant que circonstances de production, cela s'entend – sont indissociables, que la dichotomie entre analyse interne et analyse externe n'a pas de sens et qu'il faut allier l'approche formelle du texte littéraire et l'approche sociologique des conditions de production et de diffusion, comme le préconise Jérôme Meizoz, afin d'atteindre à une plus ample compréhension de l'œuvre d'un écrivain. D'où l'importance, dans notre investigation, de l'étude des lois du champ littéraire contemporain (procédés de légitimation et instances de consécration), où les médias jouent un rôle prépondérant. Ainsi, nous avons pu mettre en lumière les concepts de scénographie et d'embrayage de Dominique Mangueneau.

L'étude du phénomène de la médiatisation de l'écrivain contemporain nous a permis de relever la présence d'éléments attestant son existence : balises historiques, manifestations, analyse des diverses instances en cause et visions critiques. Nous avons pu démontrer que la seconde moitié du XX^{ème} siècle a assisté à l'essor des médias (Régis Debray parle de l'ère de la vidéosphère et du cycle des médias). Avant d'identifier les instances et les diverses formes de médiatisation de l'écrivain, nous avons situé les prémisses de ce phénomène aux alentours des années 1960-1970, où un nouveau contexte a amorcé une mutation historique du champ littéraire, lequel a dû adapter ses règles et ses enjeux, notamment en ce qui concerne son autonomie fragile face aux champs économique et médiatique (pour Guy Debord, la notion de spectacle souligne le règne des images dans la société capitaliste moderne et le développement rapide de notre société de consommation exige un changement du rôle de la culture qui est « devenue intégralement marchandise » (Debord, 1967 :187)¹²⁵⁹). Notre société, de plus en plus médiatisée, a provoqué une mutation historique du champ littéraire, notamment par l'infiltration des instances médiatiques, tout comme par l'émergence de nouveaux circuits et manœuvres de promotion littéraire. En effet, de nouvelles stratégies sont apparues, liées au marketing littéraire, telles que la formule AIDA ou le média-planning.

¹²⁵⁹ Voir notre appendice X où sont transcrites d'autres assertions de Guy Debord qui rejoignent notre étude.

Aujourd'hui, plus que simples véhicules de transmission de biens culturels, les médias sont devenus de nouveaux procédés de légitimation (du moins pour le large public) et de nouvelles instances de consécration littéraires. Nous avons confirmé, grâce à notre analyse, l'hypothèse selon laquelle la médiatisation agit comme un conditionnement, voire une contrainte, certes partielle, sur l'incorporation, sur l'ethos (manière de dire, posture) et l'habitus (art de vivre, manière globale d'agir) des producteurs du champ littéraire contemporain. Les médias sont des appareils qui ont le pouvoir de légitimer une œuvre aux yeux du grand public, tout en exerçant des conditionnements sur sa production et sa circulation. L'écriture est souvent conditionnée par les pressions du champ littéraire, lui-même soumis aux champs médiatique et économique, et par l'habitus des producteurs, lui aussi manipulé par les médias. L'écrivain et son œuvre ne peuvent être détachés des contraintes historiques qui accompagnent l'instant de création littéraire.

Dans le sillage des travaux bourdieusiens, nous avons étudié les institutions et les appareils de légitimation et de consécration littéraires de notre époque médiatisée, lesquels, nous l'avons vu, sont liés aux forces médiatiques. En parallèle à l'analyse du texte littéraire, nous nous sommes penchée sur l'étude de l'image et du ton de l'auteur dans la sphère publique, véhiculés par les médias. Des notions comme posture d'auteur (Meizoz), présentation de soi (manière d'être), ethos discursif (manière de dire), starisation de l'écrivain (Debray) sont alors à retenir, tout comme celles pointées par un Julien Gracq révolté : mise en place, situation et audience de l'écrivain ; représentation, de la part de ce dernier, d'une « surface » ; bruit de fond ; spectre infra-littéraire.

Nous avons démontré que le phénomène a engendré plusieurs problématiques : la « malheureuse rencontre, quasiment fortuite, d'un trop grand appareil technique de diffusion des images et d'une trop grande attirance des hommes de notre époque pour le pseudo-sensationnel » (Debord, 1967: 69) ; la connotation à une littérature industrielle ; l'idée de spectacularisation de la littérature¹²⁶⁰ ; l'exploitation de l'intime ; l'ambivalence de l'exposition médiatique, dont la « mise à nu » de l'écrivain est synonyme de

¹²⁶⁰ Une spectacularisation qui est dans l'air du temps, comme le prouve la synthèse de Bénédicte Delorme-Montini : « 19 septembre 1994: Première, sur France 2, du *talk show* 'Ça se discute' produit et animé par Jean-Luc Delarue, l'une des figures emblématiques, avec Christophe Dechavanne ou Antoine de Caunes, d'une nouvelle génération d'animateurs. Caractéristique de l'évolution du traitement du fait divers à la télévision: exposition d'histoires de vie ordinaire, mélange information-variété, concurrence journalisme-animation. Aux débats argumentatifs succède la spectacularisation des prises de parole. » (Delorme-Montini, 2006: 35. C'est nous qui soulignons).

transparence, mais aussi de contrainte ; la fragile liberté créatrice de l'écrivain face à un horizon d'attente qu'il a lui-même contribué à construire par ses mises en scènes médiatiques ; le lectorat devenu un public-voyeur, avec de nouvelles exigences, notamment le récit de sa vie privée ; le changement du statut culturel et social de l'écrivain (la célébrité médiatique de l'écrivain s'éloigne, par exemple, de la posture d'engagement de jadis). La qualité d'un écrivain (sur)médiatisé est très souvent mise en cause (être surmédiatisé rend-il mauvais écrivain ?) et l'on a tendance à délaissier sa valeur littéraire pour le bruit provoqué par son livre et/ou sa posture médiatique.

Le contact entre le lecteur et le livre n'est plus immédiat, il n'y a plus d'appréhension directe du livre; d'où le risque, pour le public, de perdre son sens d'objectivité, perturbé par les flashes médiatiques. Car un grand nombre de lecteurs est aujourd'hui mu par le syndrome « vu à la télé ». La médiatisation de l'écrivain menace de corrompre la lecture de l'œuvre ou d'effacer le texte proprement dit; après la mort de l'auteur, assistons-nous aujourd'hui à la mort du texte ou, selon l'expression de Pierre Jourde, à la mort de l'acte de lecture ? La médiatisation agit-elle comme un filtre de lecture ? Difficile de le nier, puisque, comme l'a observé Mathilde Morantin, « Ce qui doit rester de l'ordre de la stratégie commerciale provoque une première approche visuelle de l'œuvre qui n'est pas sans entraîner une modification du rapport au sens. » (Morantin, 2009). Espérons que le lecteur/spectateur ne soit pas dépourvu de toute attitude critique envers le jeu médiatique. Celui qui lit doit (par droit et devoir) choisir.

Plusieurs voix se sont soulevées contre le phénomène sur lequel a porté notre investigation. Bien que la médiatisation soit très souvent mal vécue par les écrivains, ils s'y prêtent de façon réfléchie et active ; l'enjeu est d'importance et ils sont conscients de son rôle de démarcation. Aujourd'hui, la valeur d'un écrivain peut aussi tenir de son médiatisme.

Les perspectives théoriques consultées pour notre étude laissaient plusieurs questions en suspens, auxquelles nous avons tâché de répondre. Le rôle des médias d'aujourd'hui peut-il être comparé, en termes de diffusion des auteurs et de leurs œuvres, à celui que remplissaient les académies du XVII^{ème} siècle, lesquelles avaient alors un grand pouvoir d'influence chez le lectorat, puisqu'elles « codifiaient les formes et les goûts » (Viala, 1985 :35) ? Sans doute, mais les médias n'ont pas le pouvoir d'assurer la postérité

littéraire d'un écrivain¹²⁶¹. Notre investigation a d'ailleurs abordé cette différence entre notoriété et postérité. Être une figure médiatique serait-il devenu un nouvel habitus du champ littéraire français contemporain ? Question houleuse dont la réponse ne sera jamais unanime. Un écrivain peut-il se libérer des conditions d'émergence de ses œuvres, comme les pressions des médias ? Force est de constater que non, car même lorsque l'écrivain choisit de s'éloigner des lumières médiatiques (comme Chessex), son geste accuse l'existence du phénomène qu'il choisit de fuir. La médiatisation est-elle un agent facilitateur ou prohibitif du parcours de reconnaissance de l'écrivain ? Plus le cercle de reconnaissance se restreint (du public plus large aux pairs), plus la médiatisation est vue d'un mauvais œil. Enfin, quels liens peut-on dessiner entre les conditions de production de l'œuvre et celle-ci (Meizoz, 2004 : 132) ou, question sur laquelle s'est penchée notre thèse, quelles relations entre médiatisation et création littéraire contemporaine ?

L'étude des trois cas particuliers et singuliers de notre corpus d'auteurs a pu souligner la corrélation possible entre les options d'écriture et le médiatisme d'un écrivain. Par soucis de cohérence avec notre approche théorique, cette étude de cas s'est arrêtée sur plusieurs formes de discours (médiatiques, littéraires, critiques...). Nous avons observé, pour chacun de nos trois écrivains, le même schéma d'analyse : parcours biographique¹²⁶², mise en scène et posture médiatiques, puis marques et/ou effets de la médiatisation sur la création littéraire (vision globale et cas particuliers). Les principales lignes de force de toute une stratégie médiatique comprenant plusieurs acteurs (les écrivains eux-mêmes, en grande partie) sont projetées dans l'œuvre de ces écrivains, tout comme dans leur relation avec le public lecteur.

Ces lignes de force ont été identifiées et analysées dans la seconde partie de notre thèse. Rappelons que les conclusions de cette approche pratique (notamment la relation entre médiatisation et options autobiographiques) se trouvent en fin de chapitre dédié à chacun de nos auteurs et à la fin de la seconde partie de notre thèse¹²⁶³. L'œuvre de notre corpus d'auteurs est, dans plusieurs passages, le portrait, ou, du moins, le reflet de notre

¹²⁶¹ Lire, à cet égard, BÉGLÉ, Jérôme (2003), *Célébrité*, Paris, Plon.

¹²⁶² « Il est évident que connaître la biographie d'un auteur, même sommairement, modifie en profondeur la perception que nous nous faisons de son œuvre. En d'autres termes, le phénomène de la lecture est nécessairement affecté par cette présence inévitable du créateur dans son œuvre. (...) Dans un tel cas, il me semble incontestable que la connaissance de ces données biographiques enrichit considérablement la portée esthétique et l'intérêt de l'œuvre » (Baroni, 2008).

¹²⁶³ D'autres synthèses furent placées à la fin de chaque chapitre de notre thèse.

monde surmédiatisé et de notre société du spectacle. Par exemple, les médias « travestissent les fictions en documents vécus, au point que les écrivains doivent s'évertuer à expliquer la part de création intervenues dans leurs ouvrages. Les écrits intimes et/ou personnels apparaissent comme un passage obligé dans une carrière d'écrivain et apparaissent comme une consécration. » (Hubier, 2003 : 41). La médiatisation des auteurs de notre corpus influence, d'une façon particulière, leur production littéraire, faisant irruption, de manière récurrente.

Par conséquent, notre hypothèse initiale se confirme: les particularités de la mémoire culturelle et littéraire où s'inscrivent les littératures d'expression française contemporaine, accompagnées, en outre, des forces du champ médiatique de notre société actuelle, peuvent influencer ou avoir un effet sur les options d'écriture des écrivains, leur choix des contenus thématiques, du style, du genre littéraire et des supports formels de publication. La visibilité d'un auteur tend à se superposer à ses intentions créatives. La médiatisation est aussi devenue matière fictionnelle, nous en avons donné plusieurs exemples illustratifs. Tout porte à croire que Pierre Jourde a vu juste en affirmant que pour atteindre au succès médiatique, un livre doit être un roman, être réaliste et raconter une histoire vécue. Si, par ailleurs, elle est narrée à la première personne, avec des indices autobiographiques...

L'approche comparatiste de nos trois écrivains paradigmatiques du phénomène de la médiatisation, provenant de champs littéraires et culturels géographiquement distincts, a prouvé que la création d'un écrivain peut être conditionnée par les forces médiatiques qui gravitent autour de lui. La médiatisation constitue une structure infralangagière qui organise à des degrés plus ou moins visibles le travail créateur de notre corpus d'auteurs. Leur création littéraire est influencée par le contexte médiatisé où ils s'inscrivent, que se soit consciemment – c'est une stratégie littéraire – ou de manière plus sourde et dissimulée – c'est une contrainte. Il existe, chez les trois, une prudence ou une précaution stratégique face à leur exposition médiatique. Une posture équivoque, puisque tout en dénonçant la société de spectacle, ils y prennent part ; ils s'y soumettent, en conservant une attitude critique qui s'affiche sur le lieu même de la fiction. Les héros houellebecquiens, par exemple, en tant qu'observateurs acérés de la société humaine, comme l'écrit l'auteur, sont calqués sur la posture d'un Michel Houellebecq provocant la société, tout en jouissant de ses privilèges.

Nos trois écrivains ne sont certes pas les seuls cas de figure dans le champ littéraire d'expression française contemporain où l'exposition médiatique est parfois un prétexte/prétexte à l'écriture. La question du contexte étant, de notre point de vue, cruciale, la médiatisation peut bel et bien exercer ses effets sur l'écriture et sur la réception des œuvres.

Les résultats de nos recherches nous ont permis de mettre l'accent sur l'émergence d'une nouvelle performance de l'écrivain contemporain : être médiatique, télégénique. En se livrant aux médias, l'écrivain s'expose constamment à son public et à ses critiques. Il existe, aujourd'hui, une nécessité de posture télégénique de l'écrivain, à laquelle s'ajoute une montée du vedettariat littéraire. La mise en valeur ne passe-t-elle pas, aujourd'hui, par une mise en image ? «C'est le visible qui valorise le lisible» (Debray, 1979 : 301). Un nouveau concept de l'écrivain tient par sa capacité à séduire, à passer pour, à simuler, comme tout objet de notre société de consommation. Nous sommes dans un monde où le virtuel est placé sur le même plan que le réel.

La médiatisation ou la célébrité, la visibilité, la reconnaissance audiovisuelle, est-elle devenue une nouvelle forme de légitimation du statut de l'écrivain contemporain ? Non, bien au contraire, puisque le public restreint questionne souvent la légitimité d'un auteur surmédiatisé... Un auteur à succès serait-il, par définition, une star médiatique ? Nous ne le pensons pas : la promotion médiatique d'un écrivain n'implique pas, forcément, l'augmentation des chiffres de vente. Sollers, par exemple, présence marquée dans la scène médiatique, ne détient pas un succès littéraire que l'on pourrait espérer. Patrick Modiano, à l'inverse, connaît une réussite que pourraient contrarier ses prestations médiatiques malaisées. L'image médiatique d'un écrivain peut-elle être contradictoire du contenu de ses livres ? Bien-sûr qu'elle le peut, mais les trois auteurs de notre corpus ont démontré qu'il est parfois difficile de dissocier les deux. Ce qui nous amène à souscrire au jugement de certains critiques, tels que Mathilde Morantin :

la figure de l'écrivain se transforme en une image 'photographique, toujours la même, interchangeable, inévitablement posée donc putassière'¹²⁶⁴. De nombreux travaux ont mis en évidence la posture de Michel Houellebecq telle qu'elle découle de la porosité entre ses déclarations publiques et les thèses qu'il défend dans le domaine normalement protégé de la fiction. Dans la

¹²⁶⁴ MILLET, Richard (2007), *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, p. 16.

construction de cette posture, l'image de l'auteur et par conséquent sa photographie semble avoir une importance particulière. Ainsi, une simple couverture de roman devient le signe de cette 'extériorité non linguistique' dénoncée par Richard Millet. (...) N'avons-nous pas son image fixée dans la mémoire ? (...) N'entame-t-elle pas cette part de mystère propre à l'écrivain ? Cette photographie, suivant le modèle du logo sur un produit de consommation, reste inchangée entre le roman *Les Particules élémentaires* publié en 1998 et la correspondance entre l'écrivain et Bernard-Henri Lévy. Dix ans plus tard, le blouson de cuir a remplacé le costume mais la cigarette est toujours là, négligemment posée dans le coin des lèvres révélant cette nonchalance propre à l'auteur, la photographie en noir et blanc ayant remplacé la coloration sépia. Cette dernière s'empare de l'œuvre et installe une confusion entre ce qui concerne la personne de l'auteur et ce qui appartient à la fiction. Nous assistons à une modification générique par le biais du recours à l'image. Richard Millet le souligne: ' La question littéraire se réduisant à l'individualisme nihiliste et à la stratégie des prix littéraires, révélatrice de ce qui, là comme dans d'autres secteurs commerciaux, tend à substituer le logo (celui du prix en tant que label, la visibilité de l'auteur, i.e. son insignifiance) au déploiement du logos¹²⁶⁵. (Morantin, 2009)

Nous avons aussi soulevé, au long de notre thèse, une série d'autres questions, lesquelles mériteraient d'être exploitées dans le futur. Entre mise en scène et mise en écriture, en quelle mesure l'honnêteté de l'écrivain peut-elle être conservée ? Qu'en est-il du capital symbolique (qui est, en fait, reconnaissance) de Bourdieu ? Dans les champs artistiques, le « capital » (la valeur) recherché est symbolique puisque non financier. Les œuvres médiatisées ne sont-elles pas rangées d'office du côté du champ de grande production dont les produits vont des romans et drames populaires de l'époque romantique à la littérature de masse d'aujourd'hui... D'autre part, la « mentalité audimat » (Bourdieu, 1996 : 54) a bel et bien déteint sur une certaine littérature. A tel point que d'aucuns pourront faire le rapprochement de certains best-sellers surmédiatisés avec le «ready-made» du monde de l'art: une certaine œuvre littéraire pourrait-elle être aujourd'hui conçue comme résultante de l'exposition (médiatique) et de l'acte de nommer (par la critique non spécialisée) ? La question reste ouverte.

Enfin, l'élargissement du champ nous a permis d'étudier les différentes instances de médiatisation qui, même si elles utilisent la même langue, s'inscrivent dans des champs culturels distincts, avec des publics lecteurs différents. Les créations littéraires belge et suisse d'expression française constituent-elles des productions périphériques, soumises au

¹²⁶⁵ MILLET, Richard (2007), *Place des pensées. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, p.5.

lutétiotropisme ou s'affirment-elles en tant que champ littéraire distinct de l'Hexagone ? Nous avons vu que, contrairement au champ littéraire belge, celui de la Suisse romande a atteint un degré d'autonomie plus marqué.

Néanmoins, la consécration de la majorité des auteurs de langue française est fortement due, aujourd'hui encore, à leur édition à Paris et à leur diffusion par les médias et par d'autres instances de légitimation et de consécration français. Nous avons étudié l'importance de la centralité parisienne et de facteurs de décentrement qui conditionnent la projection des écrivains de langue française européens. D'où la question de l'autonomie progressive des champs spécifiques qui identifient aujourd'hui les littératures de langue française. La question du pôle et de la norme parisienne est liée à la nécessaire et difficile singularisation des littératures francophones. Si certains ont misé sur le régional au point de le folkloriser, d'autres, comme Chessex (ou Hubert Juin, en ce qui concerne les lettres belges) ont choisi la subtilité, en mêlant enracinement singulier et universalisation.

Néanmoins, pour une mise en vue de l'écrivain d'expression française et de son œuvre, Paris a un pouvoir de consécration médiatique inégalable. Ce qui génère une autre problématique, celle de la domination médiatique parisienne. Notre investigation a posé les bases pour une nouvelle approche de la question, en proposant de s'éloigner de la notion de lutétiotropisme, voire de parisianisme, pour s'approcher de celle que nous avons désigné comme lutétiotrampolinisme. En effet, le lutétiotropisme fut un périphénomène mis en évidence par notre étude comparatiste, laquelle mena à cette autre question : la médiatisation peut-elle contribuer à l'autonomisation des champs littéraires européens exogènes de langue française ? Oui, mais, paradoxalement, grâce au lutétiotrampolinisme...

Dans la lignée de ces observations, nous avons pu démontrer que la médiatisation permet, de notre point de vue, de redéfinir le canon littéraire d'expression française contemporain, un canon qui tiendra ainsi compte de tout ce qui s'écrit en français mais qui – et c'est là que se situe la problématique – ne peut se distancier des forces de diffusion médiatique de la capitale française. La possibilité d'un francocentrisme est encore à prévoir, notamment dans le choix ou la sélection de ce qui pourra être lancé dans les médias.

Rappelons, enfin, que notre étude n'a pas cherché de généralisations, l'erreur à ne pas commettre étant de se baser sur un corpus trop restreint, méthodologiquement, pour

permettre des extensions généralistes imprudentes. Néanmoins, en toute humilité, nous espérons qu' «il arrivera que (...) [notre] travail fera naître à d'autres personnes l'envie de porter la chose plus loin», pour citer La Fontaine¹²⁶⁶. Les résultats de notre étude pourraient jeter une nouvelle lumière sur la question de la visibilité de l'écrivain, sur la problématique médiatisation/légitimation, sur l'horizon d'attente produit par la médiatisation, sur l'étude des réseaux dans le champ littéraire, sur la lecture d'autres auteurs médiatiques contemporains et ouvrir la porte à de nouvelles interprétations de leur texte et du pouvoir des médias dans notre société culturelle. Enfin, l'ambiguïté de la voix narrative qui découle de la médiatisation d'un écrivain devrait être rapprochée de la notion de «récit siamois» avancée par Laureline Amanieux (Amanieux, 2009) ou de «double appartenance» dont parlait Françoise Mallet-Joris (Mallet-Joris, 1970 : 264ss). A charge pour les chercheurs à venir d'emprunter dans notre étude des outils, des instruments, les mieux à même de conduire leurs recherches.

¹²⁶⁶ LA FONTAINE, Jean (1935), *Fables choisies*, préface de La Fontaine (1668), Paris, Hachette, Classiques illustrés Vaubourdolle, p.5.

- BIBLIOGRAPHIE -

I. Bibliographie générale

1. Ouvrages théoriques, critiques d'ensemble et articles

ADORNO, Theodoro et HORKHEIMER, Max (1983), *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.

ANDRIANNE, René (1984), « Conscience linguistique et conscience politique », in WATTE, P. (dir), *Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Ciaco, pp.11-24.

ANGENOT, Marc, (1989), *Mille huit cent quatre-vingt-neuf: un état du discours social*. Montréal / Longueuil, Éditions du Préambule.

ARENDT, Hannah, (1972), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, traduction de Patrick Lévy.

---- (2004), *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann Lévy, traduction de George Fradier.

ARON, Paul (1985), *Les Ecrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur».

---- (1997), « Les revues littéraires, média privilégié de l'identité culturelle ? » in GORCEIX, Paul (1997), *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones, actes du colloque*, Paris, Honoré Champion, pp.109-120.

ARON, Paul et SOUCY, Pierre-Yves(1998), *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Editions Labor.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F..

ARON, Paul et VIALA, Alain (2006), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?.

ASHLEY, Katherine (2005), « Le Prix Goncourt et la Grande Bretagne : critiques, traductions et consécration », in CABANÈS, Jean-Louis et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 399-408.

ASSOULINE, Pierre (1984), *Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française*, Paris, Seuil.

ASTOUS, Alain d', COLBERT, François et MBAREK, Imene (2006), «Factors influencing readers' interest in new book releases: An experimental study» in *Poetics*, n° 34, pp. 134-147

Page web <http://www.sciencedirect.com>, consultée le 23/07/2008.

AUDÉTAT, Michel (1996), «Scène de famille chez les écrivains romands », in *L'Hebdo*, 31 juillet 1996

Page web :

http://www.hebdo.ch/scegravenes_de_famille_chez_les_eacutecrivains_romands_31997_.html, visitée le 2 décembre 2010.

BAMBERGER, Clara (2010), « Le langage médiatique, un pouvoir discret mais redoutable », in *Esprit d'avant*, Bulletin n° 9 – Langues, Parole et diversités, mars 2010,

Page web :

<http://www.espridavant.com/DetailElement.aspx?numStructure=79255&numElement=102212>, visitée le 20/09/2010.

BARBIER, Frédéric (2006), *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin.

BARBONI, Max (2003), « La fabrique de l'auteur », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp. 255-262.

BARILIER, Etienne (1989), *Soyons médiocres ! Essai sur le milieu littéraire romand*, Lausanne, L'Age d'Homme.

BARONI, Raphaël (2008), *Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul)*, atelier de théorie littéraire, in *Fabula*

Page web:

<http://www.fabula.org/atelier.php?Ce+que+l'auteur+fait+%26agrave%3B+son+lecteur>, visitée le 14/06/2009.

BARTHES, Roland et PILLAUDIN, Roger, (dir.) (1974), *Ecrire...Pour quoi? Pour qui ?*, Dialogues de France-Culture, n°2, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

BAYARD, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Les Editions de Minuit.

BÉGUIN, Pierre (2011), « Une bonne plume, des couilles et une bitte », in *Blogres, le blog d'écrivains, Tribune de Genève*

Page web : <http://blogres.blog.tdg.ch/archive/2011/10/21/une-bonne-plume-des-couilles-et-une-bitte.html>, visitée le 24/10/2011.

BEINSTINGEL, Thierry(2004), « Bourdieu toujours », in *Remue.net*, été 2004

Page web : http://remue.net/revue/TXT0407_BeinstBourdieu.html, visitée le 03/02/2007.

BÉNARD, Jean-Michel (2005), « Un classement des émissions qui font vendre le plus » in *20minutes.fr*

Page web <http://www.20minutes.fr/article/48383/Television-Un-classement-des-emissions-qui-font-vendre-le-plus.php>, consultée le 25/03/2009.

BENHAMOU, Françoise (2002), *L'économie du star-système*, Paris, Odile Jacob.

BÉNIT, André (2009), « Le réseau : une notion en plein essor dans les études littéraires belges », in *Cultures littéraires, Nouvelles performances et développement*, forum international de l'Apef, Université d'Aveiro, revue *Carnets*, n° spécial automne/hiver 2009, pp.139-162

Page web : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/Carnets/article/view/434>, visitée le 14/03/2010.

BERG, Christian et HALEN, Pierre (dir) (2000), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri.

BERTIL, Galland (1986), *La littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure*, Genève, Editions Zoe.

BERTINI, Marie-Joseph (2007), « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », in *Persée*, vol.152, pp.3-22

Page web: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2007_num_152_1_4651, consultée le 20/09/2010.

BIRON, Michel (1994), *La modernité belge*, Bruxelles, Labor.

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur.

---- (2008), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

- BLOCH, Peter André (1997), « Quelques réflexions préliminaires », in GORCEIX, Paul (1997), *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes du colloque international de Soleure (juin 1993), textes réunis par, Paris, Honoré Champion, pp.9-11.
- BLONDEAU, Nicole (2005), *La construction socio-pédagogique de l'élève étranger allophone et ses effets sur les histoires scolaires*, thèse de Doctorat, Université Paris 8.
- BONNET, Jean-Claude (1985) « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n°63.
- BOSCHETTI, Anna (1986), « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri Jean, dir., *Histoire de l'édition française*, vol.4, « Le livre concurrencé (1900-1950) », Paris, Promodis, pp. 481-527.
- BOTTURA, Pierre et ROHE, Olivier (dir) (2002), *Le cadavre bouge encore: précis de réanimation littéraire*, Paris, Léo Scheer et Chrinic' Art.
- BOURA, Olivier (2003), *Un siècle de Goncourt*, s.l., Arléa, 2003.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit.
- (1985), «Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », in *Étude de lettres*, vol. III, pp. 3-6.
- (1986), «L'illusion biographique» in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, Paris, 62-63, juin 1986, pp.69-72.
- (1992a), «Sur les Règles de l'Art», in *L'Évènement du jeudi*, 10-16 septembre, pp.114-116.
- (1992b), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- (1996), *Sur la télévision, suivi de L'empire du journalisme*, Paris, Liber, col. « Raisons d'agir ».
- BOUVAIST, Jean-Marie (1991), *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie.
- BOUVY, Michel (1963), « Le livre de poche en France », in *BBF*, n° 11, pp. 413-422
Page web : <http://bbf.enssib.fr/>, consultée le 17 février 2011.
- BRASEY, Eduard (1987), *L'effet Pivot*, Paris, Ramsay.
- BRÉE, Germaine et MOROT-SIR, Edouard (1984), « Du surréalisme à l'empire de la critique » in *Littérature française*, vol.9, Paris, Les Editions Arthaud.
- BRIDET, Guillaume (2002), « De quelques dérèglements dans Les Règles de l'Art » in *Les Temps Modernes*, Paris, n°618, mars-avril-mai, pp.111-137.

- CABANÈS, Jean-Louis, et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- CAFFIER, Michel (1994), *L'Académie Goncourt*, Paris, PUF.
- CASANOVA, Pascale (1999), *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CAYROL, Roland (1991), *Les médias. Presse écrite, radio, télévision*, Paris, PUF, pp.421-442.
- CELLARD, Jacques (1981), « Les communautés de langue française : une problématique », in KLINKENBERG, J.-M., RACELLE-LATIN, D. et CONNOLLY, G (dir.), *Langages et collectifs ; le cas du Québec*, Montréal, Leméac, pp.285-290.
- CHARLE, Christophe (2002), « Intellectuels et fin de siècle en Europe », in EINFALT, Michael et JURT, Joseph (dir.) (2002), *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^{ème} et XX^{ème} siècles)*, t.9, Berlin, Editions MSH.
- CHARTIER, Roger, et MARTIN, Henri Jean (1986) (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol.4, « Le livre concurrentiel (1900-1950) », Paris, Promodis.
- CHIANTARETTO, Jean-François (1995), *De l'acte autobiographique : la psychanalyse et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon.
- CLOSETS, Sophie de (2004), *Quand la télévision aimait les écrivains, Lecture pour Tous 1953-1968*, Bruxelles, de Boeck.
- COMPAGNON, Antoine (1983), *La troisième République des Lettres*, Paris, Seuil.
- CORCUFF, Philippe (1999), « Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus » in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, La Découverte, pp.95-120.
- CROS, Edmond (1990), *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Editions du C.E.R.S..
- CURTIS, Jean-Louis (1950), *Haute Ecole*, Paris, Julliard.
- DALIA, Richard (2009), « La parole ou l'image : faut-il choisir ? », in *Zone littéraire*, n°114, 5 au 20 janvier 2009
- Page web : http://www.zone-litteraire.com/zoom.php?art_id=237, consultée le 20/01/2009.
- DANNEMARK, Francis (dir) (2007), *L'école des Belges*, Bruxelles, Le Castor Astral, coll. Escales des lettres.
- DARCOS, Xavier et al (1989), *Le XX^{ème} siècle en littérature*, Paris, Hachette.
- DEBORD, Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard [1992].
- DEBRAY, Régis (1979), *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay.

---- (1991), *Cours de Médiologie générale*, Paris, Gallimard.

---- (1992), *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.

---- (1998), *Par amour de l'art. Une éducation intellectuelle*, Paris, Gallimard.

DELACRETAZ, Anne-Lise, FORNEROD Françoise et FRANCILLON, Roger (1998), «Quelques aspects de la vie littéraire » in FRANCILLON, Roger, (dir), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.3 «De la Seconde Guerre aux années 1970 », Lausanne, Editions Payot Lausanne, pp. 43-56.

DELORME-Montini, Bénédicte (2006), *Les médias en France. Chronologie*, Paris, Gallimard.

DENIS, Benoît (2002), « La littérature de 'bonne volonté' dans la France d'entre-deux-guerres » in EINFALT et JURT (dir) (2002), *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIXème et XXème siècle)*, t.9, Berlin, Editions MSH, pp.205-218.

DEPARIS, Cécile, « La visibilité des intellectuels », in *Le spectacle de soi : identification et médiatisation de la personnalité*, Groupe Visibilité de Gripic, Celsa, Sorbonne, Université de Paris IV, 10 mai 2000

Page web : <http://www.mediata.fr/content/view/58/81/>, consultée le 20/03/2010.

DESPLANQUES, Erwan (2005), « Ces écrivains qui séduisent l'Université » in *Le Magazine Littéraire*, n° 441, avril, pp.8 -10.

DIRKX, Paul (2000), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin.

---- (2000b), « Une périphérie ? », in BERG, Christian et HALEN, Pierre (dir) (2000), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, pp. 369-388.

---- (2006), *Les « Amis belges ». Presse littéraire et franco-universalisme*, Rennes, « Interférences », Presses Universitaires de Rennes.

DONNAT, Olivier (1988), « Politique culturelle et débat sur la culture » in *Esprit*, n°144, nov. 1988, pp. 90-101.

---- (1994), *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.

DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

DOUMET, Christian (2003), «De L'auteur représenté au frontispice de son livre», in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp.13-24.

DOZO, Björn-Olav et FRÉCHÉ, Bibiane (2006), «Réseaux et bases de données», in MARNEFFE, Daphné de et DENIS, Benoît (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri - CIEL - ULB - ULG, pp. 86-108.

DREVET, Patrick (1999), « Le papillon et la fleur », in VRAY, Jean-Bernard (dir), *Littérature et cinéma: écrire l'image*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p.65.

---- (2003), « Paraître sans paraître » in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp.37-46.

DUBOIS, Jacques (1978), *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan.

DUCAS-SPAËS, Sylvie (2003), « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, n°117, pp.47-83.

Page web : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2003-1-page-47.htm>, consultée le 13/07/2009.

DUPUIS, Jérôme, PAYOT, Marianne et PERAS, Delphine (2011), « Les blurbs débarquent sur vos livres! », in *L'Express*, 17/02/2011

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-blurbs-debarquent-sur-vos-livres_963212.html, visitée le 18/02/2011.

DURAND, Pascal et GLINOER, Anthony (2008), *Naissance de l'éditeur*, Paris, Les Impressions nouvelles.

DURAND, Pascal et WINKIN, Yves (2000), « L'infrastructure éditoriale », in BERG, Christian et HALEN, Pierre (dir) (2000), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, pp. 439-462.

DURKHEIM, Émile (1893), *De la division du travail social*, Paris, PUF, col. «Quadrige » [1991].

EINFALT, Michael et JURT, Joseph (dir.) (2002), *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIXème et XXème siècles)*, t.9, Berlin, Editions MSH.

ELIAS (1970), Norbert, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, La Tour d'Aigue, Editions de l'Aube, 1991 [1991].

ESCARPIT, Robert (1965), *La révolution du livre*, Paris, Unesco et PUF.

---- (1970), *La littérature et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion.

- EVRRARD, Franck (1995), *La littérature et les faux-monnayeurs*,
Page Web: http://membres.multimania.fr/acg/t_01_069.pdf, consultée le 12/04/2010.
- FABIANI, Jean-Louis (1999), « Les règles de l'art » in LAHIRE (dir), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, La Découverte, pp.75-91.
- FABRE, Gérard (2001), *Pour une sociologie du procès littéraire, de Goldmann à Barthes, en passant par Bakhtine*, Paris, L'Harmattan.
- FIERRO, Alfred (1986), « L'édition en français hors de France », in CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri Jean, dir., *Histoire de l'édition française*, vol.4, « Le livre concurrencé (1900-1950) », Paris, Promodis, pp. 91-101.
- FLAUBERT, Gustave, (1973), « Lettre à Louise Colet, 27 septembre 1846 », in *Correspondance*, Tome 1, Paris, Gallimard, col. La Pléiade, p. 363.
- FORNEROD, Françoise (1997), « Le rôle des revues littéraires en Suisse romande au XX^e siècle », in GORCEIX, Paul, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes du colloque, Paris, Honoré Champion, pp. 141-147.
- FOUCHÉ, Pascal, (dir.) (1998), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie.
- FRANCILLON, Roger, (dir) (1998a), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.3 «De la Seconde Guerre aux années 1970 », Lausanne, Editions Payot Lausanne.
- (dir) (1998b), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.4 «La littérature romande aujourd'hui », Lausanne, Editions Payot Lausanne.
- FRECHE, Bibiane (2006), *Entre rupture et continuité. Le champ littéraire belge après la Seconde Guerre mondiale (3 septembre 1944 - 8 octobre 1960)*, Université libre de Bruxelles
- Page web : URL: <http://theses.ulb.ac.be/ETD-db/collection/available/ULBetd-04242006-102814/>, consultée le 12/03/2010.
- (2008), «Pouvoir, littérature et réseaux en Belgique francophone : Roger Bodart (1910-1973)», in COTTIER, Christine Le Quellec et MAGGETTI, Daniel (éd.), *Écrire en francophonie : une prise de pouvoir ?*, *Études de Lettres*, n° 279, pp. 55-70.
- FRICKX, Robert (1997), « Littérature belge de langue française ou littérature française de Belgique ? », in GORCEIX, Paul, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes du colloque international de Soleure, textes réunis par, Paris, Honoré Champion, pp.21-30.

GALLAND, Bertil (1986), *La littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure*, Genève, Editions Zoe.

---- (1997), « 50 bougies pour *Ecriture* », in *Le Nouveau Quotidien*, 14 novembre.

GARAT, Anne-Marie (2003), « L'écrivain et son image : un fantôme », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp. 25-36.

GARCIA, Daniel (2005), « Comment se faire éditer », in *Lire*, n°333, mars 2005, pp. 28-37.

GASCHT, André (1972), « Le visage littéraire de la Belgique francophone », in *Revue générale. Deux littératures françaises d'aujourd'hui – Un colloque belgo-canadien, n°6, juin*, pp.17-28.

GÉLARD, Jean-Pierre (2005), « Introduction. Citoyens par le débat », in *Médias, mensonges et démocratie*, Presses universitaires de Rennes, pp. 11-16.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil.

---- (1987), *Seuils*, Paris, éditions du Seuil.

GINIÈS, Marie Lorène et PERSON, Laetitia (2007), *Les métiers du livre et de l'édition*, Levallois, Studydrama.

GONTARD, Marc (2003), *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Archive ouverte pluridisciplinaire HAL,

Lien pdf <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/en/>, visité le 13/10/2011.

GORCEIX, Paul (1997), *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes du colloque international de Soleure (juin 1993), textes réunis par, Paris, Honoré Champion.

---- (1997), « En manière d'introduction », in GORCEIX, Paul, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes du colloque international de Soleure, textes réunis par, Paris, Honoré Champion, pp. 15-20.

---- (2000), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Paris, Ellipses.

GRACQ, Julien (1961), *Préférences*, Paris, José Corti.

GRAF, Marion (1998), « La poésie en Suisse romande », in FRANCILLON, Roger, (dir), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.3 «De la Seconde Guerre aux années 1970 », Lausanne, Editions Payot Lausanne, pp. 69-88.

- GRENOUILLET, Corinne (2005), « ‘Les cannibales de la place Graillon’ : Aragon à l’Académie Goncourt, novembre 1967-décembre 1968 », in CABANÈS, Jean-Louis, et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 435- 448.
- GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton.
- HACHE-BISSETTE, Françoise (2005), « Le Goncourt des lycéens : entre prix littéraires et outil pédagogique », in CABANÈS, Jean-Louis, et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 387-397.
- HALEN, Pierre (2000), « Situation d’une littérature francophone : les ‘lettres belges’ », in BERG, Christian et HALÉN, Pierre (dir), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, pp. 321-339.
- HANSE, Joseph (1964), *Littérature, nation et langue*, tiré à part, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises.
- HEIDENREICH, Rosmarin (1990), « Le canon littéraire et les littératures minoritaires : l'exemple franco-manitobain », in *Cahiers franco-canadiens de l'ouest*, vol.2, n°1, printemps, pp. 21-29.
- HEINICH, Nathalie (1999), *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte.
- (2000), *Être écrivain : Création et Identité*, Paris, La Découverte.
- HERON, Pierre-Marie (dir) (2003), *Les écrivains et la radio*, actes du colloque international de Montpellier, 23-25 mai 2002, Université de Montpellier, Institut national de l'audiovisuel.
- HOLLIER, Denis (dir) (1993), *De la littérature française*, Paris, Bordas.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal et SEGRÈ, Monique (2003), *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte.
- HOUPPERMANS, Sjef et al (eds) (2005), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- HUBIER, Sébastien (2003), *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin.

- HUI, Minh Tran (2007), «Quel avenir pour la littérature? Débat entre Philippe Sollers et Richard Millet » in *Le Magazine littéraire*, n° 470, décembre 2007, pp.90-95.
- HURET, Jules (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire, conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant...*, Paris, Bibliothèque Charpentier (édition électronique disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f1.image>, page web visitée le 10/10/2011).
- JAMES, William (1932), *Principles of Psychology*, trad. française E. Baudin et G.Bertier, *Précis de Psychologie*, Paris, Marcel Rivière.
- JAUSS, Hans-Robert. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JEANDILOU, Jean-François (1989), *Les Supercherries littéraires*, Paris, Usher.
- JEANNENEY, Jean-Noël (1999), *L'écho du siècle : Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Arte Editions.
- JOHANNOT, Yvonne (1978), *Quand le livre devient poche*, s.l., Presses Universitaires de Grenoble.
- JOST, François (2004), *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses [IIe éd. revue et augmentée ; Ire éd. 1999].
- JOUANNY, Robert (2000), *Singularités francophones, ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF.
- JOURDE, Pierre (2002), *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules.
- (2008), *Littérature monstre, Études sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des Péninsules.
- (2011), *C'est la culture qu'on assassine*, Paris, Balland.
- KAMPHUIS, Jan, (1991), « Satisfaction with books: some empirical findings », in *Poetics*, 20, pp.471-485.
- KAYSER, Wolfgang (1948), *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, trad. de QUINTELA, Paulo (1985), *Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura)*, Coimbra, Arménio Amado Editora, 7° ed..
- KESTELOOT, Lylian (2003), « La médiatisation des écrivains » in HERON, Pierre-Marie (dir), *Les écrivains et la radio*, actes du colloque international de Montpellier, 23-25 mai 2002, Université de Montpellier, Institut national de l'audiovisuel, pp. 135-143.

KIRSCH, Chantal (1987), *Langue française, identité collective et pouvoir symbolique. Étude comparative du Québec et de la Belgique*, thèse de doctorat, Université de Montréal, juin 1987.

---- (1989), « Lutétiotropisme et champ littéraire distinct. L'expérience de la Belgique francophone », in *Sociologie et sociétés*, vol. XXI, n°2, octobre 1989, pp. 147-175.

KLEIN, Mélanie (1976), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1984), « Pour une étude de l'institution littéraire en Belgique », in WATTE, P. (dir), *Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Ciaco, pp. 25-48.

---- (2006), « Réseaux et trajectoires », in MARNEFFE, Daphné de et DENIS, Benoît (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri - CIEL - ULB - ULG, pp. 71-85.

KONOPNICKI, Guy (2004), *Prix littéraires : la grande magouille*, Paris, col. Coup de Gueule, Jean-Claude Gawsewitch Editeur.

KZINO (2002), « Pierre Jourde en interview »

Page web : <http://livres.fluctuat.net/pierre-jourde/interviews/446-uppercute.html>, consultée le 22/10/2008.

LAHIRE, Bernard (dir) (1999), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, La Découverte.

LANE, Philippe et SLAMA, Marie-Gabrielle (1998), « La promotion du livre » in FOUCHÉ, Pascal, (ed.) (1998), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, pp. 595-627.

LANSON, Gustave (1904), « L'histoire littéraire et la sociologie » in *Revue de métaphysique et de morale*, XII, s.l., s.ed..

LAUFER, Roger, et al (1978), « La diffusion du livre » in *Littérature et langages*, vol.5, Paris, Fernand Nathan.

LAUREL, Maria Hermínia D.C.A. (2006), « Les écrivains et la langue : le cas de Charles Ferdinand Ramuz », in *Máthesis*, 15, pp. 275-289

Page web : http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_275.pdf, consultée le 12/02/2011.

LAVELLE, Sylvain (2000), « La personnalité », in *Le spectacle de soi : identification et médiatisation de la personnalité*, Groupe Visibilité de Gripic, Celsa, Sorbonne, Université de Paris IV, 10 mai 2000

Page web : <http://www.mediata.fr/content/view/58/81/>, consultée le 20/03/2010.

LEBRIS, Michel, ROUAUD, Jean, ALMASSY, Eva (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.

LEEMANS, Hein et STOKMANS, Mia., (1992), « A descriptive model of the decision making process of buyers of books », in *Journal of Cultural Economics*, 16, pp.25-50.

LEGENDRE, Bertrand (1998), *L'édition du livre de poche en France. Etude des logiques d'innovation et des processus de légitimation dans une industrie culturelle*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et communication, sous la dir. de Bernard Miège, Grenoble III, Université Stendhal.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil [1996].

----(1998), *L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin.

LEMIEUX, Cyril (1999), « Une critique sans raison ? L'approche bourdieusienne des médias et ses limites » in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, La Découverte, pp.205-229.

LEMIEUX, Emmanuel (2003), « Comment parler des livres à la télévision ? », in *Lire*, 01/05/2003

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-parler-des-livres-a-la-television_807896.html , consultée le 05/06/2008.

LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon.

MAGGETTI, Daniel (1995), *L'invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne, Editions Payot.

MAGGETTI, Daniel et MEIZOZ, Jérôme (1998). « La vie littéraire et ses institutions » in FRANCILLON, Roger (dir) (1998b), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol.4 « La littérature romande aujourd'hui », Lausanne, Editions Payot-Lausanne, pp. 17-118.

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le Contexte de l'œuvre Littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

---- (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MARION, Philippe (1997), « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », in *Recherches en communication*, n° 7, *Le récit médiatique*, Université catholique de Louvain, Département de communication, pp. 61-87.

MARTI, Eric (2008) (dir), « Les enjeux du livre au format de *poche* », in *Etudes, production, diffusion et marchés*, avril 2008, Paris, Depts

Page web : http://www2.culture.gouv.fr/culture/depts/2008/pdf/Cetudes08_4.pdf, consultée le 18/09/2010.

MARTIN-SCHERRER, Frédérique (2003), « Les portraits ramollis de Jean Tardieu par Pol Bury », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp. 135-144.

MEIZOZ, Jérôme (1998), « Prix littéraires suisses. Des institutions aux fétiches: les prix littéraires », exposé du 13 septembre 1997/ publié dans *Ecriture*, n°51

Page web : <http://www.culturactif.ch/vieculturelle/prix.htm>, consultée le 19/09/2008).

---- (2004), *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition.

---- (2005), « Appel à contributions pour la rencontre 'Les discours en contexte' »

Page web http://www.espaceesse.org/files/ESSE_NEWS1128341047.pdf, consultée le 28/10/2009.

---- (2007), *Postures littéraires, Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.

---- (2008), « Presse et littérature: le règne des 'meilleures ventes' », in *Le Courrier*, 26 avril 2008

Page web: <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=439341>,

consultée le 21/02/2009.

---- (2011), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine.

MERTENS, Pierre (1976), « De la difficulté d'être belge », in *Les Nouvelles littéraires*, dossier spécial *Une autre Belgique*, n°2557, semaine du 4 au 11 novembre, p.14.

MESCHONNIC, Henri (1998), « La poétique tout contre la rhétorique, entretien avec Arnaud Bernadet », Chelles, Université Paris VIII, mai 1998

Page web <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/art14c.htm>, consultée le 25/01/2007.

MICHEL, Chantal (2003), « Maurice Blanchot », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp. 99-110.

MICOLET, Hervé (2003), « L'homme au solex : Jacques Réda » in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp. 145-163.

MILLET, Richard (2007), *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard.

---- (2007b), *Place des pensées, Sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard.

MOLLIER, Jean-Yves (2000), *Ecrire, lire, publier aujourd'hui*, conférence du 15 novembre 2000, Université de Versailles-Saint-Quentin, (page web : <http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/jymelpa.htm>, consultée le 26/01/2007).

---- (2005a), « Les frères Goncourt et leurs éditeurs : portrait de groupe », in CABANÈS, Jean-Louis, et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp.67-76.

---- (2005b), « Un siècle d'édition des Goncourt », in CABANÈS, Jean-Louis, et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp.409-417.

MONNIER, Jean-Pierre (1997), « Le livre francophone en Suisse », in GORCEIX, Paul, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes du colloque international de Soleure, textes réunis par, Paris, Honoré Champion, pp.155-162.

MORANTIN, Mathilde (2009), « 'Usages du roman pour une littérature usagée' : l'instrumentalisation du roman au service de la fin de la Littérature », in *LHT* [En ligne], n° 6, LHT, Dossier, mis à jour le : 10/06/2009,

Page web: <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/122-morantin>, visitée le 12/07/2009.

MORIN, Edgar (1957), *Les stars*, Paris, Le Seuil, édition remaniée et augmentée [1972].

NADAUD, Alain (1997), « Roman français contemporain : une crise exemplaire », in SALGAS, Jean-Pierre, NADAUD, Alain et SCHMIDT, Joël (1997), *Roman français contemporain*, Paris, ADPF, pp. 67-116.

NAUDIER, Delphine (2002), « L'écriture-femme: enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes », in EINFALT, Michael et JURT, Joseph (dir.) (2002), *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIXème et XXème siècles)*, t.9, Berlin, Editions MSH, pp. 143-160).

---- (2011), « Orchestrer la visibilité des écrivaines et des écrivains en France : le 'capital réputationnel' des attachées de presse », in *Recherches féministes*, vol.24, n°1, pp.175-191.

NIETZSCHE, Friedrich (1878), *Humain trop Humain*, Paris, Gallimard [1968].

NOURISSIER, François (1960), « Le monde du livre », in PINGAUD, Bernard (dir), *Ecrivains d'aujourd'hui, 1940-1960. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris, Grasset.

NYSSSEN, Hubert (1993), *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Armand Colin.

OLIVIER, Jean-Michel (2011), « Pourquoi nous sommes médiocres ! » in *Ecrivain de la vie romande, blog*, note du 30 mars 2011

Page web : <http://jmolivier.blog.tdg.ch/archive/2011/03/30/pourquoi-nous-sommes-mediocres.html>, consultée le 05/04/2011.

PAGNIER, Aurélie (2000), *Le livre de poche: histoire des premières années d'une collection (1953-1961)*. DEA d'histoire, sous la dir. de J.-F. Sirinelli, IEP de Paris.

PAQUE, Jeannine (2002), « 'Dieu, Freud et moi' : le cas Harpman » in EINFALT, Michael et JURT, Joseph (dir.) (2002), *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^{ème} et XX^{ème} siècles)*, t.9, Berlin, Editions MSH.

PARINET, Elisabeth (1986), « Le prix des Goncourt », in CHARTIER, Roger, et MARTIN, Henri Jean (1986) (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol.4, « Le livre concurrencé (1900-1950) », Paris, Promodis, pp. 492-493.

PINTO, Louis (1997), « Des prophètes pour intellectuels », in *Le Monde diplomatique*, septembre 1997, p.32.

PITTELOUD, Anne (2008), « Sous les feux de la critique », in *Le Courrier*, 26 avril 2008

Page web :

<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=439337>,

consultée le 21/02/2009.

POPOVIC, Pierre (1982), « Editer de la poésie... : un acte politique ? Réflexions sur quelques stratégies éditoriales », in GODIN, J.C. (dir), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, pp.312-320.

POSTMAN, Neil (1985), *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*, Londres, Methuen [1989].

PRIEUR, Jérôme (1990), « Littérature et télévision », *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 29, janvier-février 1990, Bry-sur-Marne, INA, pp.12-16.

PROVENZANO, François (11 octobre 2005), *Notes et réflexions à la lecture de quelques textes de Jérôme Meizoz*

Page web: http://139.165.7.240/spip/article.php3?id_article=10, consultée le 08/10/2008.

QUAGHEBEUR, Marc (1997), « L'identité ne se réduit pas à la langue » in GORCEIX, Paul (1997), *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones, actes du colloque*, Paris, Honoré Champion, pp.59-105.

---- (2000), « De l'ambiguïté à l'Ouvert ? Soixante ans de littérature belge (1940-1999) », in BERG, Christian et HALEN, Pierre (dir) (2000), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, pp. 175-270.

QUIRINY, Bernard (2002), « Cette bonne réputation » in BOTTURA, Pierre et ROHE, Olivier (dir), *Le cadavre bouge encore: précis de réanimation littéraire*, Paris, Léo Scheer et Chronique'Art, pp. 25-46.

RAMONET, Ignacio (2000), « Faux-semblants », in *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (dir) (1995), *Le nouveau Petit Robert*, Montréal, DicoRobert.

RIEFFEL, Rémy (2005), *Que sont les médias ?*, Paris, Gallimard, col. Folioactuel.

ROHOU, Jean (1996), *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan.

ROME, Christine (s.d.), « L'impulsion et le geste. Notes sur la création artistique », in *Vendémiaire*, n°17

Page web <http://www.geocities.com/actpo1/V17RomeImpulsion.html?200513>, consultée le 25/01/2007.

ROTH, Simon et VALLOTTON, François (1998), « L'édition en Suisse romande de 1920 à 1970 » in FRANCILLON, Roger, (dir), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.3 «De la Seconde Guerre aux années 1970 », Lausanne, Editions Payot Lausanne, pp.25-42.

ROUBAUD, Jacques (1995), *Poésie etcetera, ménage*, Paris, Stock.

SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (1999), « A propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire » in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, La Découverte, pp.59-74.

SALAMAN, Françoise (1981), «Le livre et son miroir : la publicité du livre », in *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.26, n°6, Paris, pp.331-338.

SALGAS, Jean-Pierre, NADAUD, Alain et SCHMIDT, Joël (1997), *Roman français contemporain*, Paris, ADPF.

- SALGAS, Jean-Pierre (1997), « 1960-1990 : Romans mode d'emploi suivi de Post-scriptum 1997 », in SALGAS, Jean-Pierre, NADAUD, Alain et SCHMIDT, Joël (1997), *Roman français contemporain*, Paris, ADFP, pp. 7-66.
- SAPIRO, Gisèle (2005), « Profil des producteurs de goût: le recrutement social des membres de l'Académie Goncourt », in CABANÈS, Jean-Louis, et al (2005), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 423-434.
- SARTRE, Jean-Paul (1939), « Monsieur François Mauriac et la liberté », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1939.
- (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.
- SCHMIDT, Joël (1997), « Éclatement du roman français », in SALGAS, Jean-Pierre, NADAUD, Alain et SCHMIDT, Joël (1997), *Roman français contemporain*, Paris, ADFP, pp.119-175.
- SCHUEREN, Éric Van der (2000), « Aperçu sur la fin du siècle », in BERG, Christian et HALEN, Pierre (dir) (2000), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, pp. 271-320.
- SCHUWER, Philippe (1997), « Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales » in FOUCHÉ, Pascal (dir), (1998), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, pp.425-459.
- SIMONIN, Anne (1998), « L'édition littéraire de 1945 à 1995 », in FOUCHÉ, Pascal (dir), (1998), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, pp.31-87.
- STAROBINSKI, Jean (1968), *Quatre conférences sur la 'Nouvelle Critique'*, Trin, Sociétal éditrice internationale.
- STERNBERG, Jacques, «Le moi littéraire», in *Magazine Littéraire*, septembre 1975, cité par Laufer, 1978, pp. 21-22.
- THUMEREL, Fabrice (2002), *Le champ littéraire français au XXème siècle, Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- TOLEDO, Camille de (2008), *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, PUF.
- TOONDER, Jeanette den (2005), « L'autoreprésentation dans une époque massmédiatisée : le cas Angot », in HOUPPERMANS, Sjef et al (eds) (2005), *Territoires*

et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui, Amsterdam-New York, Rodopi, pp.39-60.

TOUZIN, Marie-Madeleine (1993), *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste.

VALETTE, Bernard (1995), « Sémologie de la jaquette », in *Contre-Vox*,

Page web : <http://www.multimania.com/acg>, visitée le 12/05/1999.

VALERY, Paul (1960), « La liberté de l'esprit », in *Regards sur le monde actuel. Œuvres*, t.II, Paris, Gallimard.

VERCIER, Bruno et LECARME, Jacques (1982), *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas.

VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Editions de Minuit.

---- (1993), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, Col. Perspectives littéraires.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

VIART, Dominique (2008), « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique », in *Carrefour des écritures.net* (<http://www.carrefour-des-ecritures.net/doc/TEUViart.html>)

Reproduction de ce texte (20/03/2008) sur :

http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26acute%3Bature_contemporaine_%26agrave%3B_l'universit%26acute%3B%3A_une_question_critique, page visitée le 23/12/2010.

VIDAL, Nicolas (2011), « Pierre Jourde : c'est la culture qu'on assassine », in *BSCNews*, n°34, mars 2011

Page web : <http://bscnews.fr/201104141494/franc-tireur/pierre-jourde-cest-la-culture-quon-assassine.html>, consultée le 15 avril 2011.

XENAKIS, Françoise (1975), *L'Écrivain ou la sixième roue du carrosse*, Paris, Julliard.

ŽIŽEK, Slavoj (2005), *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris: Flammarion.

2. Œuvres d'autres écrivains

- ANGOT, Christine (1998), *Sujet Angot*, Paris, Fayard.
- (2000), *Quitter la ville*, Paris, Stock.
- BEIGBEDER, Frédéric (2000), *99 francs*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- (2009), *Un roman français*, Préface de Michel Houellebecq, Paris, Le Livre de Poche.
- BERNARD, Suzanne (2002), *Chair à papier*, Pantin, Le Temps des Cerises.
- GATTÉGNO, Jean-Pierre (2009), *J'ai tué Anémie Lothomb*, Paris, Calmann-Lévy.
- GIDE, André (1925), *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, col. Folio.
- HUET, Frédéric (2009), *Ma vie ratée d'Amélie Nothomb*, s/l, Anabet.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1986), *L'imprescriptible (Pardonner ? Dans l'honneur et la dignité)*, Paris, Seuil.
- JARDIN, Alexandre (1988), *Le Zèbre*, Paris, Edition du Club France Loisirs.
- (1988), «Un hymne à la folie du mariage» in *Le Zèbre*, Paris, Edition du Club France Loisirs, pp. V-VI.
- LAPRAILLE, Ingrid (2009), *Okran*, Bruxelles, L'Édition Idéale.
- MALLET-JORIS, Françoise (1970), *La maison de papier*, Paris, Grasset, col. Le Livre de poche.
- RAMUZ, Charles Ferdinand (1929), *Lettre à l'éditeur Bernard Grasset*, Lausanne, Six Cahiers, n°2.
- SOLLERS, Philippe (1987), *Le Cœur Absolu*, Paris, Gallimard, Col. Folio.
- (1989), *Le Lys d'Or*, Paris, Gallimard.
- (2007), *Une vie divine*, Paris, Gallimard.

II. Bibliographie concernant Michel Houellebecq¹²⁶⁷

1. Corpus

HOUELLEBECQ, Michel (1991), *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions du Rocher – J'ai lu, coll. Document, [1999].

HOUELLEBECQ, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau.

HOUELLEBECQ, Michel (1997), *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, col. Libro.

HOUELLEBECQ, Michel (1998a), *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 2^eed..

HOUELLEBECQ, Michel (1998b), *Interventions*, Paris, Flammarion.

HOUELLEBECQ, Michel (2001), *Plateforme*, Paris, J'ai Lu.

HOUELLEBECQ, Michel (2002), *Lanzarote et autres textes*, Paris, Libro.

HOUELLEBECQ, Michel (2005), *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard.

HOUELLEBECQ, Michel (2006), *Poésies, Le sens du combat, La poursuite du bonheur, Renaissance*, Paris, J'ai Lu.

HOUELLEBECQ, Michel et LEVY, Bernard-Henri (2008), *Ennemis publics*, Paris, Flammarion-Grasset.

HOUELLEBECQ, Michel (2009), *Interventions 2*, Paris, Flammarion.

HOUELLEBECQ, Michel (2010a), « En présence de Schopenhauer »,

Page web : <http://www.mediapart.fr/club/edition/bookclub/article/010210/en-presence-de-schopenhauer-15>, consultée le 01/09/2010.

HOUELLEBECQ, Michel (2010b), *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion.

¹²⁶⁷ Pour les trois auteurs de notre corpus, nous avons aussi exploré plusieurs documents audiovisuels diffusés sur Internet. Les adresses Web (URL) et les dates de consultation respectives ont été mentionnées en note de bas de page.

2. Ouvrages critiques

ALMEIDA, José Domingues de (2007), « Réactions à la *réaction*. Brèves considérations sur le sens de l'*épiphrase* dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », in *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 3, pp. 179-190.

ALTES, Liesbeth Korthals (2004), « Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les Particules élémentaires*) », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp. 29-46.

ANDERSON, Perry (2005), *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, Paris, Seuil.

ARGAND, Catherine (1998), «Particules élémentaires: Michel Houellebecq'», in *Lire*, 1^{er} septembre 1998

Page web: http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_802424.html , visitée le 10/05/2007.

ARRABAL, Fernando (2002), «Un acte du procès de Houellebecq» in *L'Infini*, n° 81, hiver 2002.

---- (2005a), «Michel Houellebecq, amour inconditionnel dans l'Île enchantée», in *Art Press*, n°316, octobre 2005, pp.62-65.

---- (2005b), *Houellebecq*, (trad. De Luce Arrabal), s/l, Le Cherche-Midi.

ASSOULINE, Pierre (2001), «Suite et fin», in *Lire*, octobre

Page web : <http://www.auteurs.net/edito.asp/idC=37793/idTC=12/idR=198/idG=3>, consultée le 20/04/2007.

---- (2010), « Goncourt : Houellebecq, comme prévu »

Page web : <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/11/08/goncourt-houellebecq-comme-prevu/> , page consulté le 09/11/2010.

AUDÉTAT, Michel (2005), « Michel Houellebecq Champion incontesté du «name-dropping», in *L'Hebdo*, 01/09/2005

Page web : http://www.hebdo.ch/michel_houellebecq_21278_.html, consultée le 13/09/2010.

AUTHIER, Christian (2002), « À propos de l'intervention du 4 décembre de Maurice G. Dantec » in *L'Opinion indépendante*,

- Page web <http://www.houellebecq.info/temoignages.php3#3>, consultée le 08/05/2007.
- BARDOLLE, Olivier (2004), *La Littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris, L'esprit des péninsules.
- BENHAMOU, Françoise (2002), *L'économie du star-system*, Paris, Odile Jacob.
- BERÁNKOVÁ, Eva (2006a), *Auteur/Narrateur/Personnage: distinction obsolète à l'époque de la 'performance' ?*, Université Charles de Prague, 5 janvier 2006
- Page web http://romanistika.ff.cuni.cz/fr/vyucujici/berankova/Auteur_Narrateur.htm, consultée le 27 avril 2010.
- (2006b), « Les fureurs d'un physicien quantique : quelques remarques sur le style de Michel Houellebecq », in *Verbum Analecta Neolatina*, VIII/1, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 101-108.
- BERNARD, Pierre (2010), « Et si le Goncourt n'était qu'un 'sous-non Renaudot' ? », in *AgoraVox*, 13 novembre 2010
- Page web : <http://mail.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/et-si-le-goncourt-n-etait-qu-un-84255>, consultée le 22 mars 2011.
- BESANÇON, Alain (2002), « Houellebecq, critique de l'ouvrage *Plateforme* », in *Commentaire*, n°96
- Page web : <http://www.asmp.fr>, consultée le 12/04/2009.
- BESSARD-BANQUY, Olivier (2007), « Le degré zéro de l'écriture selon Houellebecq », in CLEMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine van (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*, Amsterdam – New-York, Rodopi, pp. 357-366.
- BEZECOURT, Jocelyn (2001), «L'écrivain Michel Houellebecq contre l'Islam»
- Page web : <http://www.atheisme.org/houellebecq.html>, visitée le 24/06/2004.
- BLANCKEMAN, Bruno (2010), « D'un Nobel l'Autre : mutations culturelles et évolutions esthétiques de la littérature narrative en France », in *D'un Nobel l'autre. De Claude Simon à Jean-Marie Gustave Le Clézio : reconnaissance, parcours et mutations dans les littératures de langue française, Carnets*, n° spécial automne-hiver 2010-2011, pp. 257-265
- Page web : <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/825/758>, visitée le 22/01/2011.
- BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir) (2004), *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

BOURMEAU, Sylvain et HECQUET, Céline (2005), «*Gracias por su Visita*» avec Michel Houellebecq, DVD, in *Les Inrockuptibles*, hors-série n° 22.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal (1972), *L'univers du roman*, Paris, Puf.

BURGELIN, Claude, (2003), « Donner son corps à la littérature ? Brèves remarques sur l'écrivain et son image en l'an 2000 », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir) (2003), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seissel, Editions Champ Vallon, pp. 47-58.

BUSNEL, François (2001), « Le fabuleux destin de Michel H. », in *L'Express*, 30 août 2001.

CECCALDI, Lucie (2008), *L'innocente*, s.l., Scali.

CÉLESTIN, Roger (2007), « Du style, du plat, de Proust et de Houellebecq », in CLEMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine van (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*, Amsterdam – New-York, Rodopi, pp. 345-356.

Collectif (2005), «Le mystère Houellebecq» in *Lire*, n°338, septembre 2005, pp.28-39.

CLEMENT, Murielle Lucie (2003), *Houellebecq, Sperme et Sang*, Paris, L'Harmattan, col. Approches littéraires.

---- (2007), *Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne*, Paris, L'Harmattan.

CLEMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine van (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*, Amsterdam/New-York, Rodopi.

COHEN, Marc (2008), « Mourir dans la dignité ? Et pourquoi donc ? », in *J'aime mon pays, mais... (2)*, 22 décembre 2008

Page web : <http://www.causeur.fr/mourir-dans-la-dignite-et-pourquoi-donc,1559>, consultée le 25/06/2010.

COUSSEAU, Anne (2004), «Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque», in BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc (dir) (2004), *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 359-370.

COUTURIER, Elisabeth (2011), « Jed Martin existe, nous l'avons rencontré », in *Paris Match*, 4 février 2011

Page web : <http://www.google.com/url?sa=X&q=http://www.parismatch.com/Culture-Match/Art/Actu/Jed-Martin-existe-nous-l-avons-rencontre!->

248253&ct=ga&cad=CACQAhgBIAAoATAAOABAmqew6gRIAVAAWABiBWZyLUZ
S&cd=zko0lOjs6Nw&usg=AFQjCNE0c3kdlyBiRhFxqXUzBIq5aL3QPA, visitée le
07/02/2011.

CROS, Claire (2005), *Ci-gît Paris [l'impossibilité d'un monde]*, Paris, ed. Miachalon.

CRUICKSNANK, Ruth (2003), «L'Affaire Houellebecq: Ideological Crime and *fin de millénaire* Literary Scandal», in *French Cultural Studies*, vol.14, 1, 2003.

DARGENT, Françoise, GUIOU, Dominique, LARMINAT, Astrid de (2010), « Michel Houellebecq peut-il encore rater le Goncourt ? », in *Le Figaro*, 27/10/2010

Page web: <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/10/27/03005-20101027ARTFIG00648-michel-houellebecq-peut-il-encore-rater-le-goncourt.php>, consultée le 30/10/2010.

DEMONPION, Denis (2005), *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, Paris, Maren Sell Editeurs.

DÉODATO, Victoria (2006), *La femme dans l'univers romanesque de Michel Houellebecq*, thèse de Master 1ère année Lettres Modernes, Université d'Aix-en-Provence

Page web : http://www.houellebecq.info/revuefile/50_victoria.pdf, consultée le 29/10/2008.

DOMECQ, Jean-Philippe (2002), *Qui a peur de la littérature ?*, Paris, Les Mille et une nuits, coll. « Essais » n°2.

DUMAS, Nathalie (2007), « Lutte à 99F : La vie sexuelle selon Michel H. et son extension à Frédéric B. » in CLÉMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine van (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par*, Amsterdam-New York, Rodopi.

DUPUIS, Jérôme (2005), «Houellebecq: les secrets du 'transfert du siècle' », in *Lire*, n° 333 de mars 2005, pp.38-41.

---- (2005b), «Acte III. 'Houellebecq a tout programmé depuis le premier jour'», in *Lire*, n° 338, septembre, pp. 32-34.

DURAND-SOUFFLANT, Stéphane (2002), «Les écrivains sont-ils muets?», in *Le Figaro*, 17 septembre 2002, p.7.

FILLON, Alexandre (2005), «L'ère du recyclage», in «Le mystère Houellebecq» in *Lire*, n°338, septembre 2005, p.31.

FRANÇOIS, Virginie (2001), « Extension du domaine du vichy » in *Marianne*2, 1 octobre 2001

Page web : http://www.marianne2.fr/Extension-du-domaine-du-vichy_a138611.html, consultée le 05/06/2007.

GAMBERO, Fabio (1999), «Le romancier qui divise la France», in *La Repubblica*, le 17 mai 1999, (trad. De M. Lévy)

Page web : <http://www.houellebecq.info/presse.php3>, consultée le 16/08/2007.

GARCIA, Daniel (2010), « Comment Michel Houellebecq a mis 12 ans pour décrocher le Goncourt », in *L'Express*, 03/12/2010

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-michel-houellebecq-a-mis-12-ans-pour-decrocher-le-goncourt_941494.html, consultée le 20/12/2010.

GARCIN, Jérôme (2005), «Interview de MH», in *Le Nouvel Observateur*, 25 août 2005.

GRAND SEIGNEUR (2011), « Entretien avec Raphaël Sorin 'Houellebecq, ce pingre' », in *Grand Seigneur* (interviewer) de *Technikart*, 12 mars 2011

Page web : <http://livres.fluctuat.net/raphael-sorin/interviews/12569-Entretien-avec-Raphael-Sorin.html>, consultée le 14/03/2011.

GRÜNBERG, Serge (2001), *A propos de la relaxe de Michel Houellebecq*, Page web : <http://www.houellebecq.info/temoignages.php.3#1>, consultée le 08/05/2007.

GUERRE, Marie et DEVOS, Emilie (2003), *Médiatisation du procès de Michel Houellebecq*, mémoire de recherche lors du séminaire «Les processus de médiatisation: modalités et enjeux», IUP 3, années 2002/2003

Page web :

http://perso.wanadoo.dr/marie.guerre/docs_multimedia/contenu/M%E9moire%20Houellebecq%5B1%5D.pdf, consultée le 26/07/2007.

GUIOU, Dominique (2001), « Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire » interview de Michel Houellebecq, in *Le Figaro Culture*, 4 septembre 2001, p. 27.

HAAN, Martin de (2004), « Entretien avec Michel Houellebecq », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp. 9- 28.

HAASE-DUBOSC, Danielle et ROCHEFORT, Florence (2001), «Entretien avec Françoise Collin. Philosophe et intellectuelle féministe», in *Clio*, n°13-2001, *Intellectuelles*

Page web : <http://clio.revues.org/index1545.html> , visitée le 19/06/2006.

HABEL, Robert (2003), « Michel Houellebecq, dernier alibi de Raël » in *L'Illustré*, n°51, 17/12/2003, p.22

Page web <http://www.houellebecq.info/popmedia.php3?id=171>, consultée le 12/12/2008.

HILLEN, Sabine (2007), *Écarts de la modernité: le roman français de Sartre à Houellebecq*, Caen, Lettres Modernes Minard.

HOFSTEDDE, Rokus et DE HAAN, Martin (2002), «Le Second degré: Michel Houellebecq expliqué aux sceptiques», in *Politique et Style*, F.Venaille, C.J.Noland, M.Deguy eds, Bruxelles, Devillez, 2002.

HUSTON, Nancy (2004), *Professeurs de désespoir*, Paris, Actes Sud.

JACOB, Didier (2005), «(Dernier) retour sur un livre annoncé», in *Le Nouvel Observateur*, 01 septembre 2005

Page web : <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/tag/PPDA>, consultée le 31/06/2010.

LAUNER, Edouard (2008), «L'auteur de *Plateforme* décrié ici, respecté et étudié ailleurs», in *Libération*, 01/10/2008

Page web <http://www.liberation.fr/culture/0101119599-l-auteur-de-plateforme-decrie-ici-respecte-et-etudie-ailleurs>, consultée le 10/05/2009.

LE NAIRE, Olivier (2005), « A propos de *La Possibilité d'une île* », in « Le mystère Houellebecq », in *Lire*, n°338, septembre 2005, pp.28-30.

LINDENBERG, Daniel (2002), *Le rappel à l'ordre: enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil.

MAJORANO, Matteo (2004), «La Politique du malaise à l'âge du plastique», in BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline , DAMBRE, Marc (dir) (2004), *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 517-526.

MEIZOZ, Jérôme (2003a), « Le roman et l'inacceptable: polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq », in *Études de lettres*, vol.264, n°4, pp.125-148.

---- (2003b), *Plateforme et la justice, dans une perspective historique*, Etudes de lettres, n°4, Université de Lausanne.

MELNCHON, Jean-Luc (1999), « Le nouvelle ordre amoureux », in *Technikart*, n°33, 01 juin 1999

Page web : <http://www.technikart.com/archives/2460-le-nouvelle-ordre-amoureux>, consultée le 04/03/2010.

MELTZ, Raphael (2000), «Houellebecq et la littérature?» in *R de réel*, vol. A, janvier 2000, Page web : <http://rdereel.free.fr/volAZ2.html>, consultée le 15 mai 2009.

- MONNIN, Christian (2004), « *Lanzarote : rencontre du deuxième type. Etude d'un texte 'intermédiaire' de Michel Houellebecq* », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp. 81-90.
- MURAY, Philippe (2005), « Le grand pontife technoïde et furtif », in «Le mystère Houellebecq» in *Lire*, n°338 de septembre 2005, p.38.
- NABE, Marc-Edouard (2005), « Le Vingt-Septième livre », préface à la réédition du *Régal des vermines*, Paris, Le Dilettante.
- NAULLEAU, Eric (2005), *Au secours, Houellebecq revient*, Paris, Chiflet & Cie.
- NOGUEZ, Dominique (2003), *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard.
- ONFRAY, Michel, «Le roman de la petite santé», in « Le mystère Houellebecq », in *Lire*, n°338, septembre 2005, pp.36-37.
- PATRICOLA, Jean-François, (2005), *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Ecriture.
- PERPENDICULAIRE (Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Jean-Yves Jouannais, Laurent Quintreau, Christophe Kihm et Jacques-François Marchandise) (1998), «Houellebecq et l'ère du flou», in *Le Monde*, 10 octobre 1998
Page web : <http://aeamh.free.fr/ereduflou.html>, consultée le 13/05/2009.
- PLISKIN, Fabrice et REYNAERT, François (1996), « Les cent fleurs de la crise-génération », in *Le Nouvel Observateur*, 17/10/1996
Page web : <http://hebdo.nouvelobs.com/sommaire/notre-epoque/034226/les-cent-fleurs-de-la-crise-generation.html>, page consultée le 07/07/2010.
- POEL, Ieme van der (2004), « Michel Houellebecq et l'esprit 'fin de siècle' », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp.47-54.
- RABOURDIN, Dominique (2007), « 'Pour moi, le sexe et la transgression n'ont rien à voir' Propos de M. Houellebecq », in *Le Magazine littéraire*, n° 470, décembre 2007, pp.35-37.
- REIGNER, Thomas (2005), « Michel Houellebecq, la fin de l'humain: prises de bec sur Houellebecq », in *Le Magazine littéraire*, n° 445, septembre 2005, pp.72-73.
- RINALDI, Angelo (1998), « Attention, brouillard ! », in *Lire*, 27/08/1998

Page web : http://www.lexpress.fr/informations/attention-brouillard_629964.html, consultée le 25/03/2008.

RUSHDIE, Salman (2002), « A platform for closed minds », in *The Guardian*, 28 septembre 2002

Page web: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/sep/28/fiction.michelhouellebecq>, consultée le 12/11/2006.

SALHI, Abdel-Allah (2001), «Un racisme chic et tendance », in *Libération*, 4 septembre 2001.

SALLES, Alain (2004), «Le transfert multimédia de Houellebecq», in *Le monde*, 30 avril 2004.

SAVIGNEAU, Josyane (2001), « Houellebecq et l'Occident », in *Le Monde*, 31/08/2001.

---- (2005), «Michel Houellebecq: Tout ce que la science permet sera réalisé», in *Le Monde*, 20/08/2005.

SCHOBBER, Rita (2004), «Vision du monde et théorie du roman : concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq», in BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc (dir) (2004), *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 505-515.

SENECAL, Didier (2001a), «Michel Houellebecq» in *Lire*, n°298, septembre 2001.

---- (2001b), « Un drôle d'entretien » in *Lire*, octobre 2001

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-drole-d-entretien_805021.html, consultée le 27/07/2010.

SIANKOWSKI, Pierre (2009), « 10 raisons d'intervenir en faveur de Michel Houellebecq », in *Les Inrockuptibles*, n°, 31/01/2009

Page web : <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/article/10-raisons-d-intervenir-en-faveur-de-michel-houellebecq>, visitée le 29/01/2010.

SILVA, Juremir Machado da (2003), «Michel Houellebecq: le roman comme art de la provocation», in *L'Acte d'Ecrire*, 81/2003(3), pp.85-89.

SOARES, Corina da Rocha (2008). «As ofensas de Michel Houellebecq: mecanismos e agentes», in *Giving and Taking Offence, Ofender e ser ofendido*, Aveiro: Universidade de Aveiro, pp.239-251.

SOLLERS, Philippe (2005), « A propos de *La Possibilité d'une île* », in *Le Journal du Dimanche*, 21 août 2005.

TREECK, Christian van (2007), «L'image des Allemand(e)s dans l'œuvre narrative de Houellebecq», in CLEMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine van (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*, Amsterdam – New-York, Rodopi, pp. 315-333.

VARROD, Pierre (2001), «Michel Houellebecq: *Plateforme* pour l'échange des misères mondiales», in *Esprit*, n° 11, novembre 200, pp. 96-117.

VERPOORT, Benjamin (2007), «Voyage au bout de l'Europe: Lanzarote de Michel Houellebecq», in CLEMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine van (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*, Amsterdam – New-York, Rodopi, pp. 301-314.

VIARD, Bruno (2004), « Houellebecq du côté de Rousseau », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp. 127-142.

VIRY, Marin de (2005), « Houellebecq, portrait de l'artiste en gnome nécrophile », in *Revue des deux Mondes*, n° 12 du 01/12/2005, pp.37-49.

VIRY, Marin de et POU CET, Pierre (2010), « Grand entretien filmé avec Michel Houellebecq » pour *Ring*, 08 septembre 2010

Page web : <http://www.surlering.com/article/article.php/article/grand-entretien-filme-avec-michel-houellebecq>, visitée le 15/03/2011.

WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi.

---- (2004), « Lire Houellebecq – Introduction », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp. 5- 8.

---- (2004), « Michel Houellebecq et l'effacement de la diversité exotique », in WESEMAEL, Sabine van (2004), *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*, Amsterdam/New-York, Rodopi, pp. 67-80.

---- (2005), *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan.

WICKER, Olivier (2005), « Professeur Houellebecq », in *Libération*, 30 septembre 2005

Page web : <http://www.liberation.fr/medias/0101543353-professeur-houellebecq>, consultée le 05/06/2010.

WILLEMS, Isabelle (2005), *Michel Houellebecq au milieu du monde, Ce qu'un roman fait à la société*, Mémoire de licence en Sociologie, Institut des Sciences Humaines et Sociales, Université de Liège, 2004-2005.

YEMLOUL, Aziz (2001), « De l'art de vendre en faisant de la provoc' », 05 Septembre 2001

Page web : <http://www.lexpressiondz.com/article/3/2001-09-05/547.html>, consultée le 05/08/2008.

III. Bibliographie concernant Amélie Nothomb

1. Corpus

1.1. Ouvrages fictionnels (romans)

NOTHOMB, Amélie (1992), *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, col. Le Livre de Poche.

NOTHOMB, Amélie (1994), *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel, col. Le Livre de Poche.

NOTHOMB, Amélie (1995), *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (1996), *Péplum*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (1997), *Attentat*, Paris, Albin Michel, col. Le Livre de Poche.

NOTHOMB, Amélie (1998), *Mercure*, Paris, Albin Michel, col. Le Livre de Poche.

NOTHOMB, Amélie (2001), *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, col. Le Livre de Poche.

NOTHOMB, Amélie (2002), *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, col. Le Livre de Poche.

NOTHOMB, Amélie (2003), *Antéchrista*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2005), *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2006), *Journal d'Hirondelle*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2008), *Le fait du prince*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2009b), *Le Voyage d'hiver*, Paris, Albin Michel.

1.2. Ouvrages autobiographiques

NOTHOMB, Amélie (1993), *Le sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (1999), *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2000), *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2004), *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2007), *Ni d'Eve ni d'Adam*, Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2010), *Une forme de vie*, Paris, Albin Michel.

1.3. Contes, nouvelles ou articles publiés dans la presse¹²⁶⁸ et autres

« Légende peut-être un peu chinoise », conte de 7 pages, in collectif *Le Sable et l'ardoise*, Longue Vue, 1993.

« L'Existence de Dieu », dans *La Revue Générale* (vol. 3), 1996.

« Électre », nouvelle de 14 pages, in collectif *Des plumes au courant*, sur le thème de l'électricité, Paris, Stock, 1996b.

« La campagne, moi, je déteste ! », in *Maison Madame Figaro*, revue d'été, 1996c.

« Le Mystère par excellence », nouvelle de 39 pages, opuscule *Le Grand livre du mois*, septembre 1999.

« Brillant comme une casserole », recueil de 3 contes illustrés par Kikie Crèveœur, La Pierre d'Alun, 1999 : « Légende peut-être un peu chinoise », conte de sept pages, « Le Hollandais ferroviaire », conte de 5 pages et « De meilleure qualité », conte de 3 pages.

« Aspirine », nouvelle de 2 pages, in collectif *Aspirine*, Albin Michel, 2001.

« Sans nom », nouvelle de 64 pages, opuscule couplé à *Elle* n°2900, 30/07/2001.

« L'Entrée du Christ à Bruxelles », nouvelle de 46 pages, opuscule couplé à *Elle* n°3053, 05/07/2004.

« Les Champignons de Paris », nouvelle en 9 épisodes parue dans *Charlie Hebdo* du 4 juillet au 29 août 2007(2007b), chaque mercredi.

NOTHOMB, Amélie (2006), « Amélie Nothomb : mystères psychologiques, ironie et questionnement : VI^e journées culturelles Leteo, 2006 », in *Daily Motion*, 2006

Page web : http://www.dailymotion.com/related/456162/video/xtsvg_nothomb-mysteres/1, consultée le 19/09/2007.

¹²⁶⁸ Ces textes sont disponibles sur le site <http://antechrista.info/>, page web visitée le 23/07/2010.

---- (2007), « Présentation du film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock », *Le Figaro magazine*, 6 juillet 2007

Page web: http://www.lefigaro.fr/magazine/20070706.MAG000000349_les_oiseaux.html, visitée le 18/07/2010.

---- (2008b), « Habeas corpus », in *Charlie Hebdo*, 23 avril 2008, p.13.

---- (2008c), « Führer de son corps », in *Libération*, 13 mars 2008.

---- (2009), « Liberty, Equality, Envy » in *The New York Times*, 4 avril 2009

Page web:

http://www.nytimes.com/2009/04/05/opinion/05nothomb.html?_r=1&scp=5&sq=nothomb&st=cse, consultée le 5 mai 2009.

BEE, Caroline et al (2005), *Mylène Farmer. La part d'ombre*, préface d'Amélie Nothomb, Paris, Achipel.

BOLOMIER, Eliane, DUMONTHIER, Jean-Pierre, GAUDIN, Pierre et MOREL, Pierre (2008), *Encyclopédie du couvre-chef. L'homme et sa tête*, préface d'Amélie Nothomb, s.l., Samedi Midi.

CHELON, Georges (2001), *Monde à l'envers*, préface d'Amélie Nothomb, s.l., Pirot Christian Eds.

GOT, Yves (2001), *Serge Gainsbourg illustré, la beauté cachée*, préface d'Amélie Nothomb, Paris, Albin Michel.

MYFTIU, Bessa (2007), *Confessions des lieux disparus*, préface d'Amélie Nothomb, s/l, Editions de l'Aube.

ROBERT (2002), *Celle qui tue*, (album avec, des 14 titres, 6 chansons écrites par Amélie Nothomb), Paris, Tréma.

2. Ouvrages critiques

ADAM (1981), *Humour des belges*, Paris, Denoël.

AMANIEUX, Laureline (2005), *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel.

---- (2009) *Le récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel.

AMANIEUX, Laureline et NOTHOMB, Amélie (2009), *Amélie Nothomb*, entretien audio, Paris, Autrement dit, 18/11/2009.

AMETTE, Jacques-Pierre (2006), « Amélie Nothomb : Hygiène de l'assassin », in *Le Point*, 17 août 2006

Page web : <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/13596>, visitée le 15/10/2006.

ASSOULINE, Pierre (2005), « Amélie 'rock star' Nothomb », in *Blogue de Pierre Assouline*, 21 janvier 2005

Page web : <http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/01/page/2>, consultée le 24/04/2006.

BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing.

BLANDIN, Noël (2009), « Biographie: Qui est Amélie Nothomb ? », in *La République des Lettres*, 10 septembre 2009

Page web : <http://www.republique-des-lettres.fr/10872-amelie-nothomb.php>, visitée le 03/13/2010.

BOURBEILLON, Corinne et DERRIEN, Michel (2005), « Amélie Nothomb répond à nos lecteurs », in *Ouest France*, Rennes, 16 janvier 2005.

BURRI, Jean (2009), « Confidences pétillantes sur 'le voyage d'hiver', l'échec amoureux et les champignons hallucinogènes. Interview d'Amélie », in *Femina*, 16/08/09.

BUSNEL, François (2010), « Je suis une mystique sans religion », in *L'Express*, 27 août 2010

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/amelie-nothomb-je-suis-une-mystique-sans-religion_915327.html, visitée le 25/10/2010.

CAINE, Philippa (2003). « 'Entre-deux' Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp. 71-84.

CARTON, Virginie (2010), « Amélie Nothomb pourrait avoir bientôt une géante à son effigie », in *La voix du nord*, 28 novembre 2010

Page web :

http://www.lavoixdunord.fr/Region/actualite/Secteur_Region/2010/11/28/article_amelie-nothomb-pourrait-avoir-bientot-un.shtml, visitée le 2 décembre 2010.

- CASTRO, Catherine (2003), «Antéchrista-interview», in *Antéchrista*. 2003. En ligne. <<http://cestunebellejournee.free.fr/interviews/28/28.htm>>. Consulté le 7 novembre 2007.
- CHÊNE, Anne-Claire (2003), « Interview d'Amélie Nothomb », in *Kunveno*, 17 février 2003
- Page web : <http://www.kunveno.com/gb/Sharing/amelie.htm>, consultée le 12/06/2007.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam.
- DAVID, Michel, (2006), *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan.
- DECKER, Jacques de (2003), « Disséquée à Edimbourg », in *Le Soir*, 29 août 2003, p.25.
- DELOROY-MOMBERGER, Christine (dir.) (2005), *Photographies et mises en images de soi*, La Rochelle, Association Himeros.
- DELVAUX, Jules (2009), « Amélie Nothomb, écrivain belge », in *Les amis de l'Ardenne*, n° 23, décembre 08/ janvier 09
- Page web : lien: http://ecrivainsbelges.blogspot.com/2009_03_01_archive.html, consultée le 06/04/2009.
- DHONT, Damien (s.d.), « Amélie Nothomb », in *Science fiction magazine*
- Page web : http://www.sfmag.net/rubrique.php3?id_rubrique=1, visitée le 13/01/2008.
- EL-KHAREH, Nicole (1997), « À la librairie Dédicace, Amélie Nothomb signe son dernier-né : 'Attentat' », in *La revue du Liban*, Art et Culture, n° 1970, du 6 au 13 septembre 1997,
- Page web : <http://www.rdl.com.lb/1997/1970/dedicace.htm>, consultée de 15/03/2006.
- GARCIA, Daniel, (2005), «Comment se faire éditer» in *Lire*, n°333 de mars 2005, pp. 28-37.
- (2006). «Les silences d'Amélie », *Lire*, n° 348, septembre 2006, pp.32-38.
- GASCOIGNE, David (2003), « Amélie Nothomb and the poetics of excess », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp. 127-134.
- GORGES, Florent et KHAN, Nguyen (2005), « Le vrai Japon d'Amélie Nothomb », in *Japan Vibes*, n° 17, avril 2005, pp. 72-75
- Page web : <http://amelienothomb.forumactif.com/t2460-japan-vibes-interview-de-huit-pages-sur-le-japon?highlight=japan+vibes>, visitée le 16/02/2009.

GORRARA, Claire (2003), « L'assassinat de l'écriture : Amélie Nothomb's *Les Combustibles* », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.105-113.

HAUBRUGE, Pascale et CAUWE, Lucie, « Le livre est monté sur la scène », in *Le Soir*, 20 février 2006

Page web : http://archives.lesoir.be/le-livre-est-monte-sur-la-scene-les-admiratrices_t-20060220-004JH6.html?queryand=%22les+admiratrices+d%27Am%E9lie%22&firstHit=0&by=10&when=-1&begYear=1989&begMonth=01&begDay=01&endYear=2011&endMonth=03&endDay=09&sort=datedesc&rub=TOUT&pos=0&all=1&nav=1, consultée le 12/05/2008.

HENRY, Hugues (2001), « Amélie Nothomb », in *Frites.be*, 18 octobre 2001

Page web : <http://www.frites.be/v4/index.cfm?context=article&ContentID=512>, visitée le 01/04/2009.

HUET, Frédéric (2009), *Ma vie ratée d'Amélie Nothomb*, Paris, Anabet, 2009.

---- (2010), « Le plan média 2010 d'Amélie Nothomb », in *Le Post*, 2 février 2010

Page web : http://www.lepost.fr/article/2010/04/02/2016499_le-plan-media-2010-d-amelie-nothomb.html, consultée le 23/06/2010.

IMC (2009), « Une heure avec Amélie Nothomb », in *SudOuest, Blogs*, 17 novembre 2009

Page web : <http://livres.blogs.sudouest.fr/archive/2009/11/17/une-heure-avec-amelie-nothomb.html>, visitée le 22/09/2010.

JACCOMARD, Hélène (2003). « Self in Fabula: Amélie Nothomb's Three Autobiographical Works », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.11-23.

JOIRET, Michel et BERNARD, Marie-Ange (1999), *Littérature belge de langue française*, Bruxelles, Ed. Didier Hatier.

JORDAN, Shirley Ann (2003), « Amélie Nothomb's Combative Dialogues. Erudition, Wit and Weaponry », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp. 93-104.

KUFFER, Jean-Louis (2006), « Dans la cible d'un coup d'aile », in *24heures*, le 8 septembre 2006

Page web:

http://www.24heures.ch/vqhome/le_journal/culture/xx_nothomb_080906.edition=ls.html, visitée le 14/10/2006.

LAMBERT-PERREAUULT, Marie-Christine (2008), *La mélancolie comme structure infralangagière de l'œuvre d'Amélie Nothomb*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Etudes Littéraires, février 2008, Montréal, Université du Québec.

LAMY, Jean-Claude (2008), « Amélie Nothomb, contes et légendes », in *Le Figaro*, 7 août 2008

Page web : <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/08/28/03005-20080828ARTFIG00002-amelie-nothomb-contes-et-legendes-.php>, visitée le 02/07/2008.

LAUWENS, Jean-François (2008), « Amélie Nothomb, le radiotage amoureux », in *Le Soir*, 6 juin 2008

Page web : http://archives.lesoir.be/amelie-nothomb-le-radiotage-amoureux_t-20080606-00GD7E.html, visitée le 12/04/2009.

LECLÈRE, Marie-Françoise (2008), « Amélie Nothomb, l'écriture et la vie », in *Le Point*, 14 août 2008.

LEE, Mark D. (2004), «Entretien avec Amélie Nothomb», *The French Review*, 7.3 (février 2004), pp. 562-75.

---- (2010), *Les Identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Amsterdam/New York, Rodopi.

LE FOL, Sébastien (2005), « Amélie Nothomb: Boycottons la télé-réalité », in *Le Figaro*, 3 septembre 2005

Page web : <http://www.lefigaro.fr/magazine/20050902.MAG0028.html>, consultée le 23/10/2008.

LE GARREC, Lénaïk (2003), « Beastly beauties and beautiful beasts », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003), *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.63-70.

LIGER, Baptiste (2006), « Le Nothomb nouveau est arrivé », in *Lire*, n°348, septembre 2006, p.37.

MARTY, Simon (2003), « Le dernier Nothomb, un sadomaso de premier cru », in *Marianne, Le Journal de la Culture*, du 08 au 14 septembre 2003, p. 76.

MASSET, Anne (1994), « Amélie Nothomb, monomaniaque de l'écrit », in *La Libre Belgique*, 4 août 1994, p.2.

MONTÉMONT, Véronique (2005), « Comment (ne pas) représenter son corps malade », in DELOROY-MOMBERGER, Christine (dir.) (2005), *Photographies et mises en images de soi*, La Rochelle, Association Himeros, pp.99-111.

NEUHOFF, Eric (2004), « NOTHOMB, Amélie, entretien », in *Madame Figaro*, 3 septembre 2004, pp.26-27.

PAYOT, Marianne (2004) « La boulimie d'Amélie », in *Le Vif L'Express*, Rubrique « Culture », 3 septembre 2004, p. 84.

---- (2010), « Amélie Nothomb : 'Je suis allergique au mépris' », in *L'Express*, 25 août 2010, s.p.

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/amelie-nothomb-je-suis-allergique-au-mepris_914413.html, consultée le 27/08/2010.

PELLEN, Guénola (2011), « Amélie Nothomb : 'mes romans sont engagés au degré atomique' », in *France-Amérique*, 26 avril 2011

Page web : http://www.france-amerique.com/articles/2011/04/26/amelie_nothomb_mes_romans_sont_engages_au_degre_atomique.html, consultée le 30/04/2011.

PICKELS, Antoine et SOJCHER, Jacques (ed) (1998), *Belgique toujours grande et belle*, Revue de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, Editions Complexe.

PRIES, Désirée (2003). « Piscina: Gender Identity in *Métaphysique des tubes*», in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.), *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.24-35.

QUAGHEBEUR, Marc (2006), *Anthologie de la littérature française de Belgique, Entre réel et surréel*, Bruxelles, Éditions Racine.

RODGERS, Catherine (2003). « Nothomb's Anorexic Beauties», In BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.), *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.50-63.

ROSSINOT, Françoise (2007), « Rencontres littéraires avec Amélie Nothomb, le 24 janvier 2007 à l'Opéra national de Lorraine », in *Ville de Nancy*

Page web : http://nancy.fr/documents/html/nothomb/amelie_son.html, consultée le 14/06/2007.

SAINTE LUMIÈRE, Laurence (2005), «Amélie Nothomb, éliminée par la REAL-TV», in *Le Mague*, 30 août 2005,

Page web : <http://www.lemague.net/dyn/spip.php?article1435>, visitée le 12/12/2008.

SMETS, Joëlle (2003), « Un mythe, bien malgré elle », in *Le Soir Magazine*, n° 3714, 27 août 2003, pp. 14-17.

SOARES, Corina da Rocha (2008), « La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb. Echos écologiques dans ses romans autobiographiques », présenté lors de la journée de réflexion organisée par Maria João Reynaud e José Domingues de Almeida *Tendances et parcours de la critique littéraire à l'ère postmoderne. Écocritique & autres tentatives/tentations du Texte et de la Lecture* à Porto, FLUP, le 25 de Novembre 2008. [en ligne], [disponible le 29/03/2010], <URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6485.pdf>>.

TERMITE, Marinella (2003), « 'Closure' in Amélie Nothomb's novels », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.), *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.154-163.

TERRASSE, Jean-Marc (2003). « Does Monstrosity Exist in the Feminine? A Reading of Amélie Nothomb's Angels and Monsters », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.), *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang Publishing, pp.85-90.

TOUSSAINT, Françoise (1997), *Le surréalisme belge*, Bruxelles, Labor.

VAN DER BOUTE, Hen Train (1980), *Anthologie de l'humour belge – sois 'belge' et tais-toi, tiens voilà du 'baudoïn'*, Paris, France Loisirs.

VOCHELET, Benoit (2009), « Amélie Nothomb : 'Je suis enceinte tout le temps' », in *Le Blog Livre de Paris Normandie*, 22 septembre 2009

Page web : <http://livres.blogs.paris-normandie.fr/2009/09/22/amelie-nothomb-je-suis-enceinte-tout-le-temps/>, visitée le 23/09/2010.

WILWERTH, Evelyne (1997), « Amélie Nothomb : sous le signe du cinglant », in *La Revue générale*, vol. 132, n°6, pp.45-51.

ZUMKIR, Michel (2003), *Amélie Nothomb de A à Z, portrait d'un monstre littéraire*, s.l., Le Grand Miroir.

IV. Bibliographie concernant Jacques Chessex

1. Corpus

- CHESEX, Jacques (1962), *La tête ouverte*, Lausanne, L'Âge d'Homme [1992].
- CHESEX, Jacques (1967), *La confession du pasteur Burg*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- CHESEX, Jacques (1969), *Portrait des Vaudois*, Paris, Actes Sud, Labor, L'Aire [1982].
- CHESEX, Jacques (1971), *Carabas*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance Vaudoise.
- CHESEX, Jacques (1972), *Les Saintes Écritures*, Lausanne, Bertil Galland [1985, éd. L'Âge d'Homme].
- CHESEX, Jacques (1973), *L'Ogre*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, col. Les Cahiers Rouges.
- CHESEX, Jacques (1974), *Le Renard qui disait non à la lune*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (1975), *L'ardent royaume*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (1976), *Élégie soleil du regret*, Lausanne, Bertil Galland.
- CHESEX, Jacques (1979), *Les yeux jaunes*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (1980), *Où vont mourir les oiseaux*, Paris, Grasset & Fasquelle, en édition e-book.
- CHESEX, Jacques (1982), *Judas, le transparent*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (1988). « Notice biographique », in GARCIN, Jérôme (dir), *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits
- Page web : <http://bibliobs.nouvelobs.com/20091010/15206/jacques-chessex-par-lui-meme>, consultée le 20/09/2010.
- CHESEX, Jacques (1991), « L'affaire Piachaud et la dame du Centre de recherches », in *Le Nouveau Quotidien*, 8 octobre 1991, p.25.
- CHESEX, Jacques (1995), *Dans la buée de ses yeux, chronique*, Yvonand, Bernard Campiche Editeur.
- CHESEX, Jacques (1995b), *Reste avec nous et autres récits*, Yvonand, Bernard Campiche Editeur, [1^{ère} ed. aux Cahiers de la Renaissance Vaudoise, 1967, sans le texte inédit « Les chaumes d'Août »].

- CHESEX, Jacques (1996), *L'Imparfait*, Orbe, Bernard Campiche Editeur [ed. de 2006].
- CHESEX, Jacques (1997), *Avez-vous déjà giflé un rat?, un pamphlet*, Yvonand: Bernard Campiche Editeur.
- CHESEX, Jacques (1997b), *La mort d'un juste*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (1999), *Incarnata*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2000), « Strange Fruit », in *L'Hebdo*, 09/11/2000
Page web : http://www.hebdo.ch/strange_fruit_jacques_chessex_10339.html, consultée le 02/12/2010.
- CHESEX, Jacques (2001), *Monsieur*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2003), *Les Têtes. Portraits*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, col. Le livre de poche.
- CHESEX, Jacques (2004), *L'Eternel sentit une odeur agréable*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2005), *Le Désir de Dieu*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2007), *Le vampire de Ropraz*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2008), *Pardon mère*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2008b), *La Chattemite*, Cuenca, Cuadernos del Hocinoco, édition bilingue français et espagnol.
- CHESEX, Jacques et al (2008), *Jacques Chessex, peintures*, Sion, Editions de La Matze.
- CHESEX, Jacques (2009), *Un juif pour l'exemple*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle.
- CHESEX, Jacques (2009b), *Le dernier crâne de M. de Sade*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, édition posthume.
- CHESEX, Jacques (2011), *L'interrogatoire*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, édition posthume.
- CHESEX, Jacques et ROUD, Gustave (2011), *Correspondance (1953-1976)*, Paris, Infolio.

2. Ouvrages critiques

- ANEX, Georges (1977), « Le séjour des morts », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire, pp.108-111.

---- (1982), « Lecture », in *Portrait des Vaudois*, Paris, Actes Sud, Labor, L'Aire [1969], pp.219-224.

ARGAND, Catherine (2003), « Entretien : Jacques Chessex », in *Lire*, 01/04/2003

Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/jacques-chessex_807748.html, consultée le 08/12/2010.

ARMEL, Alette (2007). « Jacques Chessex, autoportrait d'un hérétique », in *Le Magazine Littéraire*, n°463, avril 2007, pp.90-95.

ASSOULINE, Pierre (2009), « Pour saluer Chessex » [la république des livres. Le blog de Pierre Assouline, 10 octobre 2009] [en ligne]. [consulté le 13/11/2009]

<URL: <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/10/10/pour-saluer-chessex> >.

AUDÉTAT, Michel (2009), « L'éternel fumet du scandale », in *L'Hebdo*, 19/10/2009

Page web : http://www.hebdo.ch/fumet_du_scandale_40060.html, consultée le 01/10/2010.

BERCHTOLD, Alfred (1963), *La Suisse romande au cap du XXème siècle*, Lausanne, Payot.

BRIDEL, Geneviève (2002), *Jacques Chessex. Transcendance et transgressions: entretiens*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts.

CROM, Nathalie (2009), « L'écrivain Jacques Chessex et ses fantômes », in *Télérama*, n°3040, 12 octobre 2009

Page web : <http://www.telerama.fr/livre/l-ecrivain-jacques-chessex-et-ses-fantomes,27835.php>, consultée le 01/10/2010.

DANTHE, Michel (2009), «Carnaval de Payerne, Jacques Chessex réclame justice », in *Lematin.ch*, 20 mars 2009

Page web:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.lematin.ch/actu/suisse/carnaval-payerne-jacques-chessex-reclame-justice>, consultée le 01/10/2010.

DELACRETAZ, Anne-Lise, FOENEROD, Françoise et FRANCILLON, Roger (1998), « Quelques aspects de la vie littéraire », in FRANCILLON, Roger (dir), *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3. Lausanne, Editions Payot Lausanne, pp.43-56.

DUPUIS, Sylviane (2003), « 'Dresser l'écrit contre le vide' ou 'Chessex en abîme' », in FROIDEVAUX, Gérald et MICHAUD, Marius, (dir) (2003), *Jacques Chessex: il y a moins de mort lorsqu'il y a plus d'art*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, pp. 85-87.

EZINE, Jean-Louis (1996), « Les aveux de Chessex », in *Le Nouvel Observateur*, n° 1630, 1^{er} février 1996, pp.52-53.

FALCONNIER, Isabelle (2001), « Chessex : dans les entrailles de l'ogre », in *L'Hebdo*, 27/09/2001

Page web : http://www.hebdo.ch/chessex_12220_.html, page consultée le 13/10/2010.

FERNANDEZ, Dominique (2011), « Une témérité provocante », préface de CHESSEX, Jacques (2011), *L'interrogatoire*, Paris, Grasset & Fasquelle, édition posthume, pp.7-10.

FRANCILLON, Roger (dir) (1998a), *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3, Lausanne, Editions Payot Lausanne.

---- (1998b), *Histoire de la littérature en Suisse romande, la littérature romande aujourd'hui*, vol.4, Lausanne, Editions Payot Lausanne.

FROIDEVAUX, Gérald (1998). « Jacques Chessex », in FRANCILLON, Roger (dir). *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3, Lausanne, Editions Payot Lausanne, pp.404-414.

FROIDEVAUX, Gérald et MICHAUD, Marius, (dir) (2003), *Jacques Chessex: il y a moins de mort lorsqu'il y a plus d'art*, Lausanne, Bibliothèque des Arts.

GALLAND, Bertil (1970), « Jacques Chessex en 1970 », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire, pp. 39-43.

GARCIA, Laure (2009). « Avec les Écrivains du Sud » in *Le Nouvel Observateur*, 02 avril 2009

Page web: <http://bibliobs.nouvelobs.com/blog/bd-laure-garcia/20090402/11665/avec-les-ecrivains-du-sud>, consultée le 19/10/2010.

GARCIN, Jérôme (1978), « La célébration du réel », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire, pp.71-74.

---- (1979), *Entretiens avec Jacques Chessex*, Paris, La Différence.

---- (2003), « Retrouver Chessex », in FROIDEVAUX, Gérard et MICHAUD, Marius, (dir) (2003), *Jacques Chessex: il y a moins de mort lorsqu'il y a plus d'art*, Lausanne, Bibliothèque des Arts.

---- (2005). « L'ermite de Ropraz » in *Le Nouvel Observateur*, 24 mars 2005

Page web: <http://bibliobs.nouvelobs.com/20091010/15214/lermite-de-ropraz>, consultée le 19/10/2010.

GARCIN, Jérôme et CHESSEX, Jacques (2012), *Fraternité secrète. Correspondance 1975-2009*, Paris, Grasset.

GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire.

GLESSGEN, Martin-Dietrich (s/d), « Les régionalismes dans les romans de Jacques Chessex, auteur romand » [Séminaire, Université de Zürich, s/d] [en ligne]. [consulté le 20/10/2009]

<URL: <http://www.rose.uzh.ch/seminar/personen/glessgen/Chessex.pdf> >.

GORCEIX, Paul (2000), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Paris, Ellipses.

GUÉGAN, Gérard (1979), « Les yeux jaunes », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire, pp.119-120.

HEINICH, Nathalie (1999), « Jacques Chessex, héros national malgré eux », in HEINICH, Nathalie (1999), *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, pp. 155-174.

JATON, Anne-Marie (2001), *Jacques Chessex, La Lumière de L'Obscur*, Genève, Editions Zoé.

KOPP, Robert (2009), « Jacques Chessex, une voix dans la nuit », in *Artpassions*, n° 18, juin 2009, Genève.

KOUTCHOUMOFF, Lisbeth (2009), « Qui après Chessex ? », in *Le Temps, littérature*, vendredi 23 octobre 2009

Page web : <http://www.davidcollin.net/echangesimprim.php?ID=144>, consultée le 12/11/2009.

KUFFER, Jean-Louis (2008), « Peindre fait le bonheur de Jacques Chessex », in *24heures*, 13/11/2008, page web : <http://www.24heures.ch/actu/peindre-fait-bonheur-jacques-chessex-2008-11-13>, consultée le 04/11/2010.

- MAGGETTI, Daniel et MEIZOZ, Jérôme (1998), « La vie littéraire et ses institutions », in FRANCILLON, Roger (dir), *Histoire de la littérature en Suisse romande, la littérature romande aujourd'hui*, vol.4, Lausanne, Editions Payot Lausanne, pp.17-118.
- MARGANTIN, Laurent (2010), « L'ultime langue de Jacques Chessex », in Œuvres ouvertes.net, 11/03/2010
- Page web : <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article256>, visitée le 13/09/2010.
- MICHAUD, Marius (2003), « Bibliographie de Jacques Chessex », in FROIDEVAUX, Gérald et MICHAUD, Marius, (dir) (2003), *Jacques Chessex: il y a moins de mort lorsqu'il y a plus d'art*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, pp. 148-165.
- MICHEL, Anne-Elise (1997). «Analyse des mots suisses romands dans *Portrait des Vaudois* de Jacques Chessex » [Mémoire de maîtrise en philologie romane, Université de Jyväskylä, 1997] [en ligne]. [consulté le 23/09/2009]
- <URL:<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13730/429.pdf?sequence=1> >.
- NOURISSIER, François (1977), « Le séjour des morts », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire, pp. 160-161.
- (1980), « Le Maupassant de Ropraz », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de L'Aire, pp. 88-93.
- RACINE, Charles Edouard (1997), *L'imposture ou La fausse monnaie, un essai de critique littéraire : les romans de Jacques Chessex*, Lausanne, Antipodes.
- (1997b), « Le phoque et le rat », in *24Heures*, 10-11 mai 1997.
- ROMANESCO, Sylvie (1996), « Le Corps comme temple de Dieu », in *Ecriture*, 48, automne 1996, pp. 280-282.
- SALEM, Gilbert (1979), *Jacques Chessex*, Lausanne, Edition de l'Aire.
- (1984), « Feux d'orée », in GARCIN, Jérôme et SALEM, Gilbert (1985), *Jacques Chessex, un dossier de lectures, Une esquisse biographique*, Lausanne, Edition de l'Aire, pp.171-172.
- SOARES, Corina da Rocha (2010), «Le régionalisme de Jacques Chessex: questions autour d'une lecture de *Portrait des Vaudois* », Rendez-vous international *Littératures nationales : suite ou fin. Résistances, mutations & lignes de fuite*, Faculté de Lettres de

l'Université de Porto, 2 et 3 de Décembre 2009, in *Carnets*, n° spécial printemps/été 2010, pp. 161-174

Page web : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/Carnets/article/view/772/699>, visitée le 06/11/2010.

Index des noms cités

A

Adjani, Isabelle, 491
Adler, Laure, 87, 135, 284, 285, 363, 373
Adorno, Theodoro, 63, 238
Akiza, 494
Allais, Alphonse, 62
Almassy, Eva, 672
Almeida, José Domingues de, 306, 336, 410, 424
Altes, Liesbeth Korthals, 308, 309, 315, 424
Althusser, Louis, 51
Amanieux, Laureline, 467, 468, 470, 480, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 506, 507, 512
Amont, Marcel, 445
Amossy, Ruth, 277
Amstutz, Roland, 568
Anderson, Perry, 306
Andrianne, René, 663
Anex, Georges, 613, 614, 632
Angelelli, Béatrice, 351
Angenot, Marc, 52
Angot, Christine, 98, 167, 276, 277, 431, 668, 712, 714
Antrim, Donald, 296
Apollinaire, 267
Aragon, Louis, 71, 152, 160, 340, 352, 364, 376, 383, 577, 699
Arcy, Jean d', 134
Ardisson, Thierry, 97, 119, 130, 132, 223, 300, 361, 371, 372, 395, 400, 477, 484, 594, 655, 760, 761, 762, 768
Arendt, Hannah, 269, 270, 271
Argand, Catherine, 330, 334, 364, 365, 366, 571, 606, 620, 633
Aristote, 577
Arland, Marcel, 563, 564, 587, 598, 627, 628
Armel, Aliette, 568, 572, 586, 609
Aron, Paul, 42, 50, 57, 59, 61, 75, 91, 181, 237, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 476, 538, 661, 662, 669, 676
Arrabal, Fernando, 179, 264, 287, 304, 305, 307, 322, 323, 340, 342, 351, 401, 402, 471, 493
Arvor, Patrick Poivre d', 87, 97, 135, 147, 342, 371
Ashley, Katherine, 590
Assouline, Pierre, 72, 78, 79, 103, 106, 107, 144, 158, 166, 168, 173, 221, 238, 304, 319, 335, 339, 350, 351, 354, 356, 357, 362, 396, 433, 486, 572, 746, 776
Astous, Alain d', 224, 241
Atlan, Monique, 581, 764
Audétat, Michel, 446, 560, 608, 611, 619, 805
Audouard, Yvan, 160
Authier, Christian, 293, 305, 324, 338, 354, 419
Aznavour, Charles, 417, 445, 485

B

Bachelard, Gaston, 135
Baier, Lionel, 566, 619
Bainbrigge, Susan, 463, 467, 469, 472, 491, 500, 510, 651
Ballesta, Antonio Muñoz, 287
Balzac, Honoré de, 64, 85, 137, 303, 373, 581, 628
Bamberger, Clara, 426, 427
Barbérís, Pierre, 22, 184
Barbier, Frédéric, 63, 69, 88, 111, 238, 254
Barboni, Max, 215
Bardolle, Olivier, 214, 262, 263, 269, 271, 275, 276, 299, 347, 398, 399, 400, 401, 404, 405, 408, 409, 417, 418, 420, 424, 425
Bardos, Sébastien, 405
Barilier, Etienne, 666, 667, 805
Barme, Jean-Louis, 331
Baroni, Raphaël, 680
Barrère, Igor, 135
Barrot, Olivier, 135, 192, 588, 764
Barthes, Roland, 22, 39, 90, 131, 184, 217, 659, 668, 697
Bassouls, Sophie, 795
Bastide, François Régis, 135, 145
Bataille, Georges, 578, 615
Baudelaire, Charles, 121, 193, 306, 334, 373, 404, 475, 522, 573, 788
Bay, André, 470
Bayard, Pierre, 130, 131
Bazaine, Jean, 579
Bazin, Hervé, 296, 470, 591, 596
Bechari, Mohammed, 350
Beckett, Samuel, 27, 303, 322, 365, 416, 578
Beetschen, Olivier, 549
Béglé, Jérôme, 377, 680
Beigbeder, Frédéric, 157, 214, 266, 277, 303, 317, 319, 326, 340, 390, 392, 447, 478, 479, 487, 763
Beinstingel, Thierry, 27
Belfond, Pierre, 168
Benhamou, Françoise, 75, 240
Benôit, Pierre, 67, 72, 79, 502
Beránková, Eva, 266, 276, 304, 420
Berchtold, Alfred, 569
Berg, Christian, 454, 665
Berger, Yves, 565
Bergier, Jacques, 303
Bergmann, Boris, 157
Berl, Emmanuel, 133
Berlan, Françoise, 45, 55
Bernard, Marc, 144
Bernard, Pierre, 432
Bernard, Suzanne, 200
Bernard-Henri Lévy, 375
Bernhard, Thomas, 409
Bertallot, Alessio, 490

Bertini, Marie-Joseph, 410, 426
Besançon, Alain, 192, 267, 294
Bessard-Banquy, Olivier, 401, 409
Bessis, 117
Beucler, André, 145
Bézecourt, 335, 337, 338, 351
Bianciotti, Hector, 612
Bille, Corinna, 551, 555, 570, 814
Biron, Michel, 284, 454, 455, 458, 465, 661, 664, 665
Blanchot, Maurice, 219, 237, 683, 706
Blanckeman, Bruno, 55, 184, 248, 257, 258, 260, 261, 264, 265, 267, 284, 419, 420, 447, 448, 676
Blandin, Noël, 463, 464
Blondeau, Nicole, 181
Bofford, Jacques, 555
Bohr, Niels, 303
Boillat, Gabriel, 190
Boisselier, Brigitte, 288
Bollème, Geneviève, 98
Bon, François, 186
Bonard, Olivier, 569
Bonnefoi, Yves, 514
Bonnet, Jean-Claude, 64
Borgeaud, Geroges, 550, 551, 628
Boschetti, Anna, 64, 66, 84, 101, 102, 103, 105, 106, 152, 161, 188, 236, 239
Boubakeur, Dalil, 288, 350
Boué, Marie, 285, 370
Boura, Olivier, 71, 72, 77, 103, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 173, 175, 187, 188, 189, 212, 213, 214, 249, 477, 478, 590, 591, 592, 652, 661
Bouraoui, Nina, 215
Bourbeillon, Corinne, 480
Bourdets, Edouard, 167
Bourdieu, Pierre, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 39, 40, 41, 43, 44, 49, 50, 51, 54, 55, 57, 62, 78, 85, 91, 94, 100, 108, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 142, 144, 148, 149, 150, 181, 184, 211, 212, 237, 242, 243, 247, 263, 460, 478, 486, 506, 597, 651, 664, 665, 669, 675, 676, 683, 693, 696, 703, 704, 710
Bourmeau, Sylvain, 305, 337, 340, 362, 364, 372, 374, 384, 386, 395, 432
Bourneuf, Roland, 406
Bouvaist, Jean-Marie, 80, 81, 82, 83, 84, 102, 104, 105, 117, 132, 133, 136, 146, 147, 148, 149, 150, 171, 176, 239, 299, 659
Bouvier, Nicolas, 550, 551, 570, 805, 814
Bouvy, Michel, 116
Bovard, Jacques-Etienne, 600, 805
Brasey, Edouard, 105, 106, 117, 118, 125, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 153, 165, 179, 191, 198, 217, 226, 234, 654
Braudeau, Michel, 351
Bridel, Geneviève, 570, 571, 573, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 585, 593, 600, 610, 612, 615, 617, 618, 625, 634
Bridel, Yves, 549
Bridet, Guillaume, 55, 57
Brottin, Achille, 94
Brown, Dan, 189

Bulteau, Michel, 284
Burgalat, Bertrand, 290
Burgelin, Claude, 217, 218, 270
Burri, Jean, 611
Busnel, François, 297, 298, 299, 339, 370, 471, 493, 502, 513, 588
Butor, Michel, 116, 417

C

Caffier, Michel, 168
Caine, 477, 636
Campiche, Bernard, 548, 560, 565, 567, 805
Camus, Albert, 116
Cardinal, Marie, 86, 256
Carrère, Emmanuel, 493
Carrière, Jean, 33, 173, 592
Casanova, Pascale, 30, 31, 32, 62, 100, 101, 102, 145, 155, 169, 174, 177, 182, 659, 660, 661, 667, 676
Cayrol, Roland, 84, 85, 127
Cazenave, François, 134
Ceccaldi, Lucie, 334, 342, 376, 417
Céline, Louis-Ferdinand, 94
Céline, Louis-Ferdinand, 71, 89, 94, 109, 267, 277, 278, 279, 280, 281, 290, 299, 347, 357, 388, 404, 417, 648, 761, 766, 776
Cendrars, Blaise, 36, 550, 661
Chappaz, Maurice, 550, 551, 587, 589, 805, 814
Chardonne, Jacques, 106, 107, 471
Charle, Christophe, 86
Chazot, Isabelle, 440
Chiantarreto, Jean-François, 650
Chiantarreto, Jean-François, 650
Chrisafis, Angélique, 377
Clément, Murielle Lucie, 303, 310, 330, 358, 383, 397, 436, 437, 763, 779
Closets, Sophie de, 67, 88, 89, 99, 118, 133, 134, 136, 145, 148, 236, 765
Cocteau, Jean, 20, 104, 176, 187, 548
Cohen, Albert, 551
Cohen, Marc, 363
Colbert, François, 224, 241, 809
Colette, 485
Collin, Françoise, 318, 723
Colonna, Vincent, 482
Commengé, Béatrice, 470, 514
Compagnon, Antoine, 612
Comte, Auguste, 303, 355
Condé, Michel, 664
Constant, Benjamin, 618, 629
Constant, Paule, 303, 332, 395, 568, 578, 629
Corcuff, Philippe, 30
Corneau, Alain, 187, 474
Coster, Charles de, 779
Coupry, François, 150
Courbet, Gustave, 373
Cousseau, Anne, 265, 266, 272
Croizier, Laurent, 497
Crom, Nathalie, 572, 578, 609, 620
Cros, Claire, 381, 382, 408, 677
Crucksnank, Ruth, 178

Cuneo, Anne, 555, 805
Curtis, Jean-Louis, 321

D

Daeninckx, 247
Dalia, Richard, 191, 196
Daninos, Pierre, 88
Dantec, Maurice G., 305, 346, 380, 381, 770
Danthe, Michel, 583, 604
Dantinne, Alain, 469
Dantzig, Charles, 362
Darcos, Xavier, 21, 22, 68, 69, 74, 237
Darrieussecq, Marie, 266
David, Michel, 295, 437, 473, 481, 482, 485, 488, 489, 503, 504, 508, 510, 525, 540, 652
Debaene, Vincent, 247
Debord, Guy, 214, 220, 222, 340, 677, 678, 817
Debray, Régis, 11, 23, 24, 41, 42, 54, 55, 56, 65, 72, 73, 74, 94, 97, 123, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 142, 143, 144, 149, 150, 151, 153, 181, 186, 188, 197, 198, 199, 200, 236, 237, 241, 260, 282, 326, 393, 654, 677, 678, 682
Decker, Jacques de, 455, 467, 468, 619
Dehaynin, Jacqueline, 486
Del Dingo, Fabrice, 468
Delacrétaz, Anne-Lise, 549, 552, 553, 555, 569, 591
Deleuze, Gilles, 123, 153
Delorme-Montini, Bénédicte, 359, 360, 431, 525, 678
Delvaux, Julie, 464, 465
Demonpion, Denis, 283, 284, 295, 296, 325, 334, 342, 356, 361, 369, 371, 373, 376, 380, 381, 389, 390, 770, 771
Denis, Benoît, 166
Descaves, Pierre, 158
Desgraupes, Pierre, 133, 134, 135, 145, 256, 765
Despentes, Virginie, 167, 276, 277, 369, 768
Desplanques, Erwan, 16, 182, 183
Desprauges, Pierre, 88
Desproges, Pierre, 416
Devos, Emilie, 355, 356
Dirkx, Paul, 54, 254, 455, 460
Djian, Philippe, 375, 398
Domecq, Philippe, 425
Domino, Christophe, 276
Donnars, Yves, 770
Donnat, Olivier, 233
Dorgelès, Roland, 72
Doumet, Christian, 103, 219, 220, 478
Dozo, Björn-Olav, 91
Drevet, Patrick, 188, 216, 217, 219, 220
Dubois, Jacques, 184
Duby, Georges, 89, 184
Ducas-Spaës, Sylvie, 34, 60, 125, 168, 170, 252, 558, 647, 675, 802, 803, 804
Ducousset, Richard, 482
Duhamel, Georges, 79
Dumas, Mireille, 443
Dumas, Nathalie, 277
Dumay, Raymond, 470

Dumayet, Pierre, 88, 133, 134, 135, 145, 256, 760, 762, 765
Dupuis, Jean, 457
Dupuis, Jérôme, 288, 325, 334, 345, 495, 635, 770, 805
Durand, Guillaume, 87, 135, 223, 227, 332, 342, 368, 370, 371, 374, 525, 762, 764, 765, 766, 767
Durand, Pascal, 100, 192, 457, 663
Duras, Marguerite, 175, 187, 234, 235, 346, 374
Durkheim, Emile, 26
Duteurtre, Benoît, 326, 526

E

Easton Ellis, Bret, 446
Echenoz, Jean, 260, 690, 767
Edelstein, Simon, 189, 557, 566, 568
Einfalt, Michael, 61, 86, 155, 237
Eluard, Paul, 36
Escarpit, Robert, 21, 94, 195, 676
Esménard, Francis, 470, 513
Evrard, Franck, 60
Ezine, Jean-Louis, 379, 562, 584, 593

F

Fabre, 27, 85, 183, 184
Falciola, Bernard, 555
Falconnier, Isabelle, 574, 575, 584, 607
Fallacci, Oriana, 322
Faure, Joëlle, 83
Fernandez, Dominique, 593, 594
Field, Michel, 87, 135, 588, 603, 760, 761, 763, 769
Fierro, Alfred, 457, 545, 546, 547, 548
Fillon, Alexandre, 269, 289, 292, 304, 325, 326, 332, 353, 369, 451, 652
Finkielkraut, Alain, 360, 381, 382, 408, 409, 760
Flaubert, Gustave, 36, 121, 233, 274, 522, 561, 562, 575, 577, 587, 605, 617, 628, 632, 634, 639, 697
Fogiel, Marc-Olivier, 97, 130, 223, 389, 418, 444, 760, 761, 762
Fontaine, Sandrine, 604
Fornerod, Françoise, 549, 552, 553, 555, 569
Foucault, Michel, 37, 217, 280
Fouché, Pascal, 99, 109, 192, 765
Fouchet, Max Pol, 88, 133, 256
Francillon, Roger, 16, 29, 65, 69, 91, 244, 454, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 557, 569, 644, 659, 660
François, Virginie, 346, 688, 689, 693, 695, 701, 709, 805
Frapier, Léon, 189
Fréché, Bibiane, 91, 461
Frickx, Robert, 459, 662, 664
Froidevaux, Gérald, 560, 570, 579, 614, 617, 618
Furetière, Antoine, 232

G

Galland, Bertil, 179, 547, 548, 549, 551, 553, 554, 559, 560, 565, 569, 571, 583, 588, 591, 602, 623, 627, 632, 637, 638, 690, 805, 814

Gallimard, Gaston, 71, 72, 78, 80, 103, 144, 688
Garat, Anne-Marie, 143, 215, 241, 330
Garcia, Daniel, 102, 105, 196, 396, 474, 482, 484, 501, 540
Garcin, Jérôme, 145, 179, 289, 379, 562, 563, 565, 572, 586, 593, 598, 605, 606, 610, 615
Garzarolli, Richard, 598
Gascht, André, 665, 666
Gascoigne, David, 497
Gattégno, Jean-Pierre, 469, 783
Gélard, Jean-Pierre, 427
Geluck, Philippe, 492
Genette, 228, 232, 511
Gérard, André, 111
Gésièrs, Pierre-Marie, 221
Gide, André, 108, 144, 152, 172, 233, 269, 275, 325, 548
Giesbert, Franz-Olivier, 223, 227, 761, 762, 767
Giono, Jean, 85, 471, 534
Girard, René, 271
Gleize, Jean-Marie, 243, 246
Glinoeur, Anthony, 100, 192
Godfenaux, Florence, 478
Goldmann, Lucien, 697
Goncourt, Edmond et Jules, 158
Gontard, Marc, 247
Gorceix, Paul, 454, 458, 459, 549, 550, 551, 553, 559, 655, 656, 662, 664, 779
Gracq, Julien, 16, 21, 22, 32, 61, 67, 75, 76, 77, 78, 108, 119, 160, 183, 196, 207, 237, 240, 241, 279, 678
Grainville, Patrick, 172
Grasset, Bernard, 71, 72, 99, 104, 105, 166, 190, 559, 596, 715
Green, Julien, 108
Grenouillet, Corinne, 160
Grobéty, Anne-Lise, 551, 805
Guégan, Gérard, 620
Guéhenno, Jean, 79
Guénot, Jean, 97
Guerre, Marie, 356
Guillebaud, Jean-Claude, 431, 437
Guillemin, Henri, 555, 556, 558, 601, 602, 610
Guisan, Gilbert, 546

H

Haan, Martin de, 274, 297, 309
Hache-Bissette, Françoise, 163
Hache-Bissette, Françoise, 162, 163, 164
Haldas, George, 550, 553, 805, 814
Haldas, Georges, 551
Halen, Pierre, 454, 455, 660, 663, 665
Hallier, Jean-Edern, 362, 763
Hanoteau, Guillaume, 88
Hanse, Joseph, 666
Hardy, Françoise, 368, 371
Heidenreich, Rosmarin, 669, 670
Heinich, Nathalie, 33, 34, 35, 36, 56, 58, 63, 91, 101, 126, 143, 172, 173, 175, 176, 177, 197, 204, 205, 206, 207, 210, 241, 280, 281, 340, 451, 584, 586, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 676

Hellens, Franz, 455, 779
Hemingway, Ernest, 147, 587
Hémon, Louis, 72
Henric, Jacques, 322
Hillen, Sabine, 271, 272, 273, 274, 297
Hitchcock, Alfred, 476, 507, 793, 794
Hochet, Stéphanie, 494
Hofstede, Rokus, 274, 297
Hollier, Denis, 256
Horellou-Lafarge, Chantal, 42, 62, 63
Horkheimer, Max, 63, 238
Hubier, Sébastien, 681
Huet, Frédéric, 468, 469, 479, 480
Hugo, Victor, 325, 485
Hugues, Everett, 19
Hui, Minh Tran, 202, 203, 204
Huret, Jules, 653
Huston, Nancy, 273
Huxley, Aldous, 303

J

Jacomard, Hélène, 651
Jaccottet, Philippe, 550, 563, 589
Jacob, Didier, 371
Jacquet, Guillaume P., 234
Jakubec, Doris, 546, 602, 805
James, William, 397, 768
Jankelevitch, Vladimir, 589
Jardin, Alexandre, 34, 246, 247
Jaton, Anne-Marie, 569, 571, 576, 586, 589, 614, 616, 618, 620, 623, 626, 633, 634, 635
Jauss, Hans Robert, 21, 49, 50, 259, 274
Javeau, Claude, 455
Jdanov, Andreï, 126
Jeandilou, Jean-François, 280
Jeanneney, Jean-Noël, 87, 119, 132, 135, 136, 138, 139, 144, 145, 146, 247
Jelloun, Tahar Ben, 221
Johannot, Yvonne, 68, 69, 89, 90, 92, 98, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 150, 190
Jones-Gorlin, Nicolas, 322
Jordan, Shirley Ann, 497, 499, 503, 504, 509, 510, 513, 517
Jost, François, 427
Joubert, Jean-Louis, 672
Jourde, Pierre, 73, 177, 178, 181, 191, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 229, 242, 243, 248, 266, 267, 271, 281, 282, 293, 298, 306, 308, 309, 328, 350, 354, 359, 370, 399, 401, 402, 421, 604, 633, 652, 676, 679, 681, 703
Juin, Hubert, 684
Julliard, René, 105, 117, 470
Jurt, Joseph, 61, 86, 155, 237, 676

K

Kacem, Mehdi Belhaj, 208
Kaempfer, Jean, 599, 600
Kafka, Franz, 416

Kaiser, Wolfgang, 414
Kamphuis, Jan, 225
Kayser, Wolfgang, 397
Keller, Déborah, 549, 557
Kesteloot, Lylia, 127, 210, 214, 357, 358
King, Stefen, 482
King, Stephen, 137, 525, 809, 810
Kirsch, Chantal, 458, 459, 663, 664, 665, 666, 673, 676
Klein, Mélanie, 296
Klinkenberg, Jean-Marie, 645, 660
Konopnicki, Guy, 62, 64, 71, 72, 93, 94, 95, 151, 154, 156, 162, 166, 167, 169, 170, 174, 179, 193, 207, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 286, 336, 350, 356, 451, 772
Kopp, Robert, 578
Kramer, Pascale, 559, 814
Kristof, Agatha, 559, 803, 805
Kuffer, Jean-Louis, 560, 578, 600, 782, 805
Kundera, Milan, 108, 180, 599

L

La Fontaine, Jean de, 575, 577, 601, 602, 685
Laffont, Robert, 78, 96, 239
Lahire, Bernard, 26, 27, 28, 56
Lambert-Perreault, Marie-Christine, 463, 477, 481, 483, 484, 487, 499, 501, 504, 795
Lamy, Jean-Claude, 470
Lane, Philippe, 68, 69, 70, 71, 72, 83, 87, 117, 138, 142, 156, 190, 236, 237
Lanson, Gustave, 36, 39, 40, 53
Laprairie, Ingrid, 495
Lassueur, Yves, 556, 580, 581
Laufer, Roger, 63, 64, 93, 94, 95, 96, 172, 194, 195, 197, 711
Laurel, Maria Hermínia, 559
Lautréamont, 303
Lavelle, Sylvain, 397, 401, 402
Le Fol, Sébastien, 478
Le Garrec, Lénaïk, 505
Le Naire, Olivier, 324, 325
Lecarme, Jacques, 254, 255, 256
Leemans, Hein, 225
Legendre, Bertrand, 112
Lejeune, Philippe, 650
Lemieux, Cyril, 30
Lemieux, Emmanuel, 262, 760
Lévy, Bernard-Henri, 144, 179, 214, 288, 290, 324, 339, 340, 346, 358, 374, 375, 376, 377, 378, 382, 383, 389, 390, 391, 392, 420, 431, 434, 485, 493, 654, 683
Liger, Baptiste, 498
Lindenberg, Daniel, 273, 304, 305
Louette, Jean-François, 65, 214, 215, 216, 219, 220

M

Maggetti, Daniel, 547, 548, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 569, 591, 592, 594, 805

Mangueneau, Dominique, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 280, 482, 676
Majorano, Matteo, 265
Mallet-Joris, Françoise, 89, 534, 685, 780
Margantin, Laurent, 605, 634
Marti, Eric, 110
Marty, Simon, 466
Masset, Anne, 472
Meizoz, Jérôme, 19, 36, 37, 38, 39, 52, 53, 55, 56, 58, 65, 107, 148, 151, 153, 154, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 174, 175, 179, 190, 193, 225, 226, 227, 259, 260, 269, 272, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 320, 321, 322, 332, 339, 345, 354, 355, 356, 369, 397, 448, 449, 450, 548, 551, 552, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 569, 591, 592, 598, 599, 600, 601, 638, 646, 653, 661, 676, 677, 678, 680, 709
Meltz, Raphael, 285, 413, 416, 770
Mercanton, Jacques, 551, 564, 566, 575, 583
Mertens, Pierre, 455, 492, 661
Meschonnic, Henri, 204
Michaud, Marius, 590, 617, 618
Michel, Chantal, 219
Micolet, Hervé, 65, 216
Millet, Richard, 19, 202, 203, 276, 287, 647, 683, 701
Modiano, Patrick, 16, 183, 682
Mollier, Jean-Yves, 44, 53, 62, 63, 66, 92, 93, 95, 159, 160, 161, 162, 167, 168, 190, 236, 237, 252
Monnier, Jean-Pierre, 546, 551, 556, 558, 576, 662, 663
Monnin, Christian, 318, 407
Montémont, Véronique, 478
Morantin, Mathilde, 19, 647, 679, 682, 683
Morin, Edgar, 128
Muray, Philippe, 19, 177, 178, 294, 305, 352, 433, 771
Myftiu, Bessa, 495

N

Nabe, Marc-Edouard, 186, 405, 432
Nadaud, Alain, 260, 262, 263, 264, 329
Nadeau, Maurice, 22, 269, 284, 285, 286, 341, 384, 492
Naipaul, V.S. (Vididhar Surajprasad), 32, 353
Nau, John Antoine, 156
Naulleau, Eric, 258, 263, 273, 288, 300, 304, 341, 342, 343, 355, 359, 370, 376, 382, 401, 409, 418, 425
Nemchenok, Asya, 300
Nemésio, Vitorino, 133
Nielsen, Sven, 95
Nietzsche, 219, 334
Noguez, Dominique, 267, 282, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 304, 306, 307, 319, 324, 326, 338, 340, 351, 353, 360, 361, 366, 367, 369, 371, 389, 390, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 770
Nordau, Max, 303
Nothomb, Juliette, 494
Nourissier, François, 148, 149, 171, 179, 190, 304, 395, 562, 564, 565, 577, 578, 579, 591, 595, 598, 612, 708

Nyssen, Hubert, 72, 94, 101, 111, 113, 114, 117, 165, 172, 174, 176, 178, 186, 187, 192, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 241, 242, 654

O

Onfray, 326, 327, 328
Outers, Jean-Luc, 455, 461, 500, 780

P

Pagnier, Aurélie, 112
Paquay, Pascale, 664
Parinet, Elisabeth, 162
Patricola, Jean-François, 93, 193, 261, 262, 263, 267, 268, 272, 274, 275, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 326, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 351, 352, 359, 360, 361, 362, 367, 368, 370, 392, 398, 399, 410, 418, 426, 449, 450, 475, 487, 488, 578, 662, 770, 771
Paulhan, Jean, 71, 144, 563, 564, 587, 598, 627, 638
Payot, Marianne, 462
Pellen, Guénola, 520
Perec, Georges, 269, 384, 445
Pickels, Antoine, 462
Pinto, Louis, 23
Pitteloud, Anne, 149, 151, 152, 178, 180, 185, 552, 771
Pivot, Bernard, 30, 34, 87, 97, 106, 117, 119, 126, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 165, 178, 191, 192, 226, 227, 238, 256, 324, 332, 369, 480, 485, 486, 616, 654, 761, 762, 763, 766
Pliskin, Fabrice, 264, 265, 365
Poel, Ieme van der, 257, 303
Popovic, Pierre, 664
Postman, Neil, 648
Poucet, Pierre, 431
Prat, Jean, 88, 133, 134
Prieur, Jérôme, 135, 137
Provenzano, François, 38, 39, 53

Q

Quaghebeur, Marc, 455, 456, 458, 459, 461, 462, 663, 779
Queffélec, Yann, 34
Queneau, Raymond, 71, 157
Quiriny, Bernard, 220, 221, 222, 241

R

Rabourdin, Dominique, 298, 299, 404, 444
Racine, Charles-Edouard, 180, 584, 586, 598, 599, 600, 601, 612, 624, 628, 629, 632, 813
Radiguet, Raymond, 72, 79, 104, 190, 522, 805
Ramonet, Ignacio, 427
Ramuz, Charles-Ferdinand, 36, 103, 104, 151, 548, 550, 556, 557, 559, 563, 566, 568, 570, 593, 598, 602, 625, 638, 814, 815

Ravalec, Vincent, 266
Reigner, Thomas, 268, 328
Reynaert, François, 264, 265, 365, 767
Rieffel, Rémy, 33, 60, 63, 87, 88, 90, 91, 99, 106, 122, 130, 146, 147, 148, 184, 185, 205, 206, 228, 229, 230, 233, 234, 240, 558
Rinaldi, Angelo, 151, 364
Rivaz, Alice, 551, 555
Robert, 193, 291, 475, 495, 789
Rohou, Jean, 40
Romanesco, Sylvie, 604
Rome, Christine, 228, 229
Ronsard, Pierre de, 65, 107, 216
Roth, Simon, 548, 560
Roubaud, Jacques, 261
Rushdie, Salman, 352

S

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 64, 190, 216, 377
Saint-Exupéry, Antoine de, 116
Saint-Jacques, Denis, 28, 29, 42, 43, 56, 57, 61, 75, 181, 237, 669
Salaman, Françoise, 190
Salem, Gilbert, 562, 571, 581, 593, 601, 609, 615, 616, 619, 632, 633, 805
Salgas, Jean-Pierre, 204, 260, 261, 263, 265, 661
Salhi, Abdel-Allah, 354
Salles, Alain, 288
Sapiro, Gisèle, 158, 159
Sartre, Jean-Paul, 19, 20, 22, 24, 71, 115, 129, 152, 194, 212, 273, 274, 321, 345, 438, 485, 605, 606, 652
Savigneau, Josyane, 150, 200, 208, 209, 222, 256, 298, 351, 362, 407, 767
Schmidt, Joël, 110, 265, 266, 273, 470, 567
Schnabel, William, 770
Schober, Rita, 266, 270, 274, 307, 407, 420, 421, 425
Schopenhauer, Arthur, 286, 287, 303, 373, 379, 386
Schueren, Eric van der, 454
Schuwer, Philippe, 65, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 109, 112, 185, 189, 192, 252, 253, 285
Séné, Joaquim, 162
Sénécal, Didier, 275, 296, 298, 309, 333, 334, 335, 349, 350, 351, 354, 356, 357, 389, 393
Siankowski, Pierre, 286
Silva, Juremir Machado da, 335, 350, 353
Simonin, Anne, 113
Sollers, Philippe, 179, 201, 202, 203, 204, 208, 221, 237, 255, 256, 286, 304, 323, 324, 326, 332, 340, 344, 351, 369, 370, 384, 390, 446, 470, 493, 628, 682, 701, 760, 770, 773
Soucy, Pierre-Yves, 50, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 661, 662
Starobinski, Jean, 266, 287, 664
Steel, Danielle, 192

T

Termitte, Marinella, 469

Thumerel, Fabrice, 39, 40, 41, 65, 94, 153, 211, 212,
242, 252, 676
Toledo, Camille de, 673
Toonder, Jeanette den, 463, 467, 469, 472, 491, 500,
510, 651
Toussaint, Véronique, 500
Touzin, Marie-Madeleine, 250, 645
Treeck, Christian van, 335

V

Vailland, Roger, 626, 628
Valéry, Paul, 162, 176
Valette, Bernard, 32, 343
Vallette, Alfred, 152
Valloton, François, 545
Vallotton, François, 545, 548, 560, 591, 810
Varinot, Raymond, 189
Varrod, Pierre, 271, 294, 319, 320, 360, 408
Vedrès, Nicole, 88, 133
Vercier, Bruno, 254, 255, 256, 447
Verdier, Tom, 332, 494
Verheggen, Jean-Pierre, 455, 465
Verpoort, Benjamin, 346
Viala, Alain, 24, 25, 29, 42, 52, 56, 57, 59, 61, 75, 91,
96, 148, 181, 182, 184, 199, 237, 278, 279, 461,
477, 539, 647, 669, 676, 679
Vialatte, Alexandre, 493
Viard, Bruno, 294, 302, 315

Viart, Dominique, 147, 182, 183, 236, 237, 258, 259,
336, 449
Viry, Marin de, 271, 273, 300, 301, 304, 321, 328, 373,
375, 381, 408, 431, 433
Vital, Joaquim, 283, 284
Viviant, Arnaud, 326, 379, 380, 768
Vochelet, Benoît, 502, 510, 511

W

Weber, Bernard, 421
Wesemael, Sabine van, 300, 301, 302, 303, 305, 309,
317, 318, 319, 331, 337, 342
Wetterwald, Denis, 228
Weyergans, François, 395
Willems, Isabelle, 274, 284, 285, 298, 326, 330, 352,
354, 355, 356
Winkin, Yves, 457, 663
Woolf, Virginia, 463

X

Xenakis, Françoise, 83, 763

Z

Z'Graggen, Yvette, 555
Zola, Emile, 86, 204, 421, 522, 566, 653, 701, 779

- Appendices -

Appendice A : « Comment parler des livres à la télévision ? » d'Emmanuel Lemieux

(LEMIEUX, Emmanuel (2003), « Comment parler des livres à la télévision ? », in *Lire*, 01/05/2003 (Page web : http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-parler-des-livres-a-la-television_807896.html, consultée le 05/06/2008)

« Depuis Pierre Dumayet, lecteur pour tous il y a cinquante ans, jusqu'à Michel Field (*Dans ta chambre*), le livre tente de s'accorder avec le petit écran. Ils forment un couple à problème mais nécessaire...

«A reculons...» A la table du Flore, le QG des écrivains de Saint-Germain-des-Prés, il a fallu lui faire répéter cette phrase, inaudible et maugrée. «Oui, je vais à reculons chez Fogiel.» Marc-Olivier Fogiel et son talk-show, *On ne peut pas plaire à tout le monde* sur France 3, tous les vendredis en troisième partie de soirée, qui est considéré comme une émission de «prescription»: y montrer sa tête ferait vendre son livre. Parcours obligé, d'autant plus que la guerre en Irak a chamboulé tous les plateaux des émissions littéraires plus classiques. Notre écrivain grimace encore: «Il va falloir que je souris.»

Rite cathodique. Fogiel sur France 3, ce n'est encore rien comparé à *Tout le monde en parle*, sur France 2, tous les samedis soir. Le talk-show de Thierry Ardisson constitue l'émission incontournable pour l'homme politique, l'artiste, l'intellectuel ou l'écrivain qui se veut à la mode. «J'étais vraiment mal. Pérorer entre une bimbo en Wonderbra et un rappeur allumé, quelle tristesse!» témoigne cet auteur d'un essai décapant sur les intellectuels bien-pensants, mais qui requiert l'anonymat et s'est tout de même plié au rite cathodique. BHL, Alain Finkielkraut, Philippe Sollers, André Glucksmann, aucun n'a refusé un entretien avec Thierry Ardisson, sa puissance de feu et son audience de roi du Paf (2,5 millions de personnes en moyenne). Entre une poitrine de pin-up et deux vanes de pétomane, d'augustes écrivains et universitaires tentent d'y placer leur refrain métaphysique.

Le talk-show est devenu le format télé à la mode. C'est le moins coûteux des dispositifs audiovisuels. Sur le plateau au décor amorti, animé par un présentateur connu, les écrivains en service après-vente côtoient d'autres populations, bonnes pâtures d'audience: top models, jeunes premières, acteurs pornographes, chanteurs un peu pitres, jeunes romanciers romantiques, révoltés à la pointe, victimes emblématiques, politiques sur la sellette... Le livre le plus coté est le témoignage, le document brut plutôt que le roman de la marqueterie José Corti ou du velours Minuit. Et encore, il faut que le témoin soit un «bon client»: pas de pitié pour le bègue, le mutique, le mesuré. Chez Robert Laffont, on se souvient avec émotion d'une auteure américaine, invitée à grands frais à Paris pour assister à une émission de variétés de TF1, *Y a pas photo*, et qui fut carrément oubliée parce que pas assez télégénique.

Témoignage de Sophie Chédru, une attachée de presse indépendante: «Les auteurs sont souvent morts de trouille lorsqu'ils vont sur un plateau, ce n'est pas vraiment leur métier. Si PPDA pour *Vol de nuit* et Frédéric Ferney pour *Droit d'auteurs* se montrent extrêmement courtois dans l'accueil des invités, il n'en va pas de même pour tous les journalistes.» Ainsi, une autre attachée de presse conserve un souvenir traumatique de *Culture et dépendances* (France 3) de Franz-Olivier Giesbert (FOG). «Horrible. Il n'y avait même pas un verre d'eau pour les invités. FOG a débarqué quelques minutes avant l'enregistrement dans la salle de maquillage, et il a lancé à la cantonade: "Bonsoir à tous. Notre émission passe extrêmement tard, vous avez intérêt à être bons." Les auteurs tremblaient comme des feuilles, on leur demandait en plus d'être de bons acteurs et des polémistes hors pair pour retenir le chaland.» On achève bien les écrivains. «Deux minutes de télé valent quinze unes», rappelle Sophie Chédru.

La «demande de primeur» sur un livre est devenue aussi une pratique courante. Pas d'angélisme, Bernard Pivot le faisait lui aussi discrètement, mais l'agressivité s'est redoublée depuis: entre Fogiel et Ardisson, il faut choisir. Mireille Dumas (*Vie privée, vie publique* sur France 3) et LCI se sont ainsi livrées à une guerre au couteau pour obtenir la première le témoignage de Samira Bellil, victime et auteur d'un livre sur les «tournantes». Mireille Dumas enleva le morceau, et, tout étonnées, les éditions Denoël reçurent la lettre courroucée du directeur général de LCI, prenant l'éditeur pour une filiale Bouygues.

Critères de mode. Dans la machine foraine du talk-show, la réaction en chaîne est tristement logique: le grand éditeur appelle le grand écrivain qui fait des ventes et qui par conséquent est réclamé par les grands médias sensibles aux grandes audiences. Marc Lévy, Le Clézio, Jean-Christophe Grangé, oui. Le talentueux écrivain débutant, lui, s'il ne répond pas aux critères à la mode, jouera le remake de *L'homme invisible*.

Bernard Pivot, en 2000, voyait poindre le danger. «Le rapport Bourgeois nous a montré que le livre avait une présence importante sur France 2 et France 3, et c'est tant mieux», répondait-il à Céline Boidin, jeune étudiante, auteur d'un mémoire sur *Bouillon de culture (La mise en scène du livre à la télévision, Université de Lille-III, septembre 2001)*. Mais de doucher aussitôt cet enthousiasme en révélant le trompe-l'œil: «La vraie question est: quelle sorte de livre? Je m'aperçois qu'on entend bien davantage parler des ouvrages de Christine Deviers-Joncour ou du juge Eva Joly que de littérature. La place de la littérature est quant à elle plutôt réduite, ou du moins circonscrite à des heures bien tardives.»

Dans ce café non loin d'Europe 1, Michel Field, nouveau héros du journalisme littéraire avec son émission branchée sur le câble, *Field dans ta chambre*, suce sa pipe, pose son livre et analyse: «J'ai une théorie sur le livre à la télévision. Le cœur de cible d'une émission littéraire, c'est *peanuts*, et en même temps, ce type d'émission est nécessaire. Les émissions sur les télévisions hertziennes, contrairement au câble, souffrent de ce grand écart-là.

Pour tenir leur audience et survivre, les émissions de Guillaume Durand ou Franz-Olivier Giesbert se sont transformées en caisses de résonance de livres vus comme des événements ou des matières à débats sociologiques plutôt qu'en prescripteurs de littérature ou de livres d'idées. Quant aux talk-shows d'Ardisson et de Fogiel, ils sont prescripteurs de livres qui se vendent déjà... C'est la règle du jeu infernal de TF1 et de France Télévision. Nous n'avons pas du tout ce type de contrainte sur le câble. L'audience est symbolique, mais pour une émission que l'on veut littéraire, ce n'est pas un handicap.»

La télévision, les écrivains, deux entités qui évoquent le mariage surréaliste. Improbable. Jean d'Ormesson, grand «client» de la télévision, expliquait son dilemme de romancier en 2000: «On peut dire qu'un livre qui apparaît à la télévision est un livre trahi. Mais un livre qui n'y apparaît pas d'une façon ou d'une autre est un livre perdu.»

A écouter les professionnels de l'écrit, la télévision c'était mieux avant. Pour la préhistoire, Pierre Dumayet et son *Lecture pour tous*. Et puis à partir de 1975, le dieu Pivot, promoteur d'*Apostrophes*, de *Bouillon de culture*. Mais aussi en 1970, puis en 1981, le prince noir Polac (*Post-scriptum* et *Droit de réponse*). Et même le *Nulle part ailleurs* des meilleures années Canal Plus. L'enquête du ministère de la Culture, en 1997, sur les pratiques culturelles des Français fait ressortir qu'en une décennie la proportion des téléspectateurs quotidiens est passée de 73 à 77% tandis que la pratique de la lecture a continué à baisser: ils étaient 22% de grands lecteurs en 1973 (plus de 25 livres par an), on en dénombrait 14% en 1997. La télévision cannibalisant tous les loisirs, elle se doit de payer une sorte d'impôt au livre, en lui consacrant des émissions. Mais l'Audimat veille.

Gloire et puissance. La télévision constitue un média aux effets puissants. Selon les calculs du rapport Bourgeois, un livre acheté par un téléspectateur sur mille est un succès, par un téléspectateur sur cent est un best-seller. Paradoxe: le livre à la télévision peut faire le bonheur commercial des éditeurs, mais beaucoup moins celui du programmeur qui peut perdre, lui, d'importantes parts de marché.

On comprend mieux le deuil national de 2001 ressenti par le monde de l'édition, lorsque Bernard Pivot, après vingt-huit années de bons et loyaux services et plus de 10 000 ouvrages commentés, a tiré sa révérence. Le Tout-Littéraire s'est pris la tête à deux mains, la ministre de la Culture a porté le crêpe de deuil, et la presse a tenté de le retenir par la manche, à coups d'adjectifs grandiloquents. L'hommage était sincère, mais arrangé.

Depuis des années, Bernard Pivot récoltait des suffrages de sympathie à l'africaine, mais dans les faits, ses émissions ne drainaient pas les mêmes sondages: si, dans les années 70, le «Roi Lire» aimait avec *Apostrophes*, diffusé à 21h30, jusqu'à cinq millions de téléspectateurs, le *Bouillon de culture* des derniers mois, relégué vers les douze coups de minuit, ne bouillonnait plus que pour 800 000 aficionados. Les téléspectateurs sondés soignaient ainsi leur propre image et leur ego, en gratifiant une émission chic comme *Apostrophes*. Détail intéressant, Pivot revint en 2000, après cinq

années d'une formule de magazine hebdomadaire culturel, vers un *Bouillon de culture* strictement littéraire. D'une part, parce que le livre était une «sorte d'affinité culturelle», d'autre part parce que nombre d'éditeurs lui suggérèrent très fortement d'accorder une place plus importante au livre, alors en pleine crise, à la télévision.

Icône irremplaçable: Bernard Pivot a su faire rêver et incarner à la perfection le personnage du lecteur jouisseur des plaisirs lettrés et terrestres. Il donnait envie. Faute d'études précises, les libraires peuvent tout de même témoigner de ces lames de fond qui, le lendemain, déferlaient dans leur échoppe, les clients réclamant les livres prescrits par le journaliste. Dans son rapport «Le livre et la télévision» remis au ministre de la Culture en mars 2000, Olivier Bourgeois explique l'apport de Pivot comme «la grand-messe de la vie littéraire à un moment historique de la vie de la télévision».

Pierre Nora, célébrant les années Pivot, voit cet animateur hors norme comme l'«interprète de la curiosité publique». La télé en est orpheline et se console d'épigones. En 2003, les talk-shows littéraires raffolent de ces lecteurs qui entretiennent si bien la fonction de la lecture-plaisir. Ce sont généralement des écrivains et des libraires de petites ou grandes surfaces: Frédéric Beigbeder a décidé d'arrêter après le désastre de Canal Plus, mais Françoise Xenakis (*Télématin*), Nicolas Rey (*Culture et dépendances*) ou Denis Tillinac (*Double Page* sur TMC) dans la première catégorie, Marie-Rose Garnieri ou Laurent Bonelli (*Field dans ta chambre*) dans la seconde, tentent d'incarner ce rôle à l'écran. Dans sa version noire, il y eut jusqu'en 1997 l'écrivain provocateur Jean-Edern Hallier, qui terminant sa vie à Paris Première (*Jean-Edern Club*), exaltait ses plaisirs et balançait ses victimes de papier par-dessus l'épaule. Dans un genre similaire, Pierre Louis Rozynès, rédacteur en chef de la revue professionnelle *Livres Hebdo*, a gagné ses galons d'expert un peu Zébulon dans *Campus*.

Symptôme: ces nouveaux personnages de la télévision ne sont pas critiques. Leur rôle est d'exprimer une opinion enthousiaste ou non sur un livre ou une expertise décryptant les coulisses de l'édition. Michel Polac, autre grand acteur incarnant le lecteur de livres, pointe: «Vous avez remarqué? On ne dit plus livre à la télévision, mais bouquin. Comme si employer le terme "livre" renvoyait à une académie ennuyeuse.» Et qui dit ennui dit zapping. Le bouquin et le bon acteur-lecteur sont désormais chargés de tromper cet ennemi redouté.

La franche prescription littéraire semble avoir déserté l'écran. Personne n'a encore su reprendre l'Excalibur abandonnée par Bernard Pivot. Syndicats et lobbys d'édition le martèlent tant qu'ils le peuvent: les émissions littéraires sur le service public gagneraient à ne pas être reléguées en troisième ou quatrième partie de soirée. Cet argument, répété à l'envi par les professionnels de l'édition, est né d'un rapport du ministère de la Culture, un de plus, le rapport Catherine Clément. La philosophe et sœur de Jérôme Clément, le président d'Arte France, s'est vu commander par le

ministère de la Culture en juin 2002 l'un de ces rapports bien écrits mais sans aucun intérêt sur la culture à la télévision.

Grande saillie conceptuelle du document: une grève du service public a fait ressortir que l'émission littéraire de France 2, la plus suivie du Paf, *Campus*, avancée ce jour-là, avait grappillé un supplément de téléspectateurs. La rapporteuse suggéra que l'on raccourcisse la fête foraine du *prime time*, pour ouvrir au plus vite la grande bibliothèque cathodique. Un meilleur horaire serait décisif. Pourtant, d'autres constats font mentir cet argument. Malgré une campagne de presse rondement menée par les services de la chaîne, l'émission de Guillaume Durand a enregistré l'un de ses plus mauvais scores avec une spéciale sur Claude Lévi-Strauss. Seulement 0,7% de téléspectateurs s'est passionné pour l'ethnologue des *Tristes Tropiques*, alors que *Campus* surfe désormais sur 1,1% d'audience, plus d'un million de téléspectateurs tout de même.

A l'heure où... *A contrario* encore, le journaliste Philippe Lefait qui anime sur France 2 l'émission culturelle *Des mots de minuit*, reléguée avec mépris vers une heure du matin, voire au-delà, enregistre quant à lui des audiences estimées entre 300 000 et 400 000 téléspectateurs... C'est l'heure où l'annonceur et le programmateur dorment, où les instituts renoncent à calculer les sacro-saintes parts de marché. Sans concession, altière, confidentielle, *Des mots de minuit* aime pourtant un public fervent qui goûte aux entretiens longs, sans heurts, sans stress et souvent réalisés en direct.

«A huit heures trente du matin, nous touchons plus d'un million de téléspectateurs. Si on ajoute la diffusion de 16 h 40 et de 5 h 50, nous cumulons deux millions de personnes.» Un peu perdu dans le labyrinthe de «Sing-Sing» (surnom des locaux de France Télévision), le bureau de Monique Atlan, productrice d'*Un livre*, est situé juste au-dessus de la chaufferie. Résultat, les livres et la bouteille d'eau vibrent doucement, mais en permanence, sur la table. Son émission sur France 2, *Un livre*, existe depuis 1994 - tout comme sa version France 3, *Un livre, un jour* animée par Olivier Barrot, qui, lui, se met plus en avant. «A l'époque, Jean-Pierre Elkabbach, Pdg de France Télévision, et Louis Bériot, Dg de France 2, ont eu une politique volontariste de visibilité du livre à l'antenne.» C'est l'époque où les écrivains étaient sollicités et flattés par Jean-Pierre le Magnifique qui s'était même adjoint un haut comité de réflexion d'écrivains et d'intellectuels. Journaliste au service Culture de la rédaction de France 2, Monique Atlan s'est portée volontaire pour cette émission-mission. Un peu dérisoire: «Au début, nous faisons quarante-cinq secondes.

A la longue, j'ai pu en gagner quinze de plus. Pourquoi? Parce que j'y fais parler les écrivains.» Ainsi, tous les quinze jours, un casting d'auteurs défile devant les caméras, exprimant un résumé de leur travail: «En trente secondes, chacun raconte le déclic de son texte, et sa petite musique. Ensuite, par les moyens de l'image et de l'illustration, le réalisateur tente de restituer le ton du livre, l'atmosphère que je lui suggère. C'est à la fois un travail artisanal et un exercice de contrainte totale.» Dans cette capsule quotidienne d'une minute chrono, deux cents livres sont traités chaque année. «Je suis mon propre maître: comment peut-on déléguer ses enthousiasmes de lecture? Les

éditeurs ne viennent pas me casser les pieds. J'éprouve toujours ce grand plaisir à déballer les paquets que je reçois, comme s'il s'agissait de friandises. Mes choix se font au gré du hasard, de mes goûts et de mon expérience professionnelle. Mon travail est de susciter l'émotion de la lecture.»

Cette émission suscite-t-elle de forts appétits de lecture et des achats sensibles de livres? Une ombre: «ça me hérisse un peu cette question, et ça me plonge dans la perplexité. Il n'existe pas d'étude sur la prescription des émissions littéraires à la télévision. Est-ce possible, est-ce souhaitable?» Comme un petit canot de sauvetage, l'émission têtue ne se laisse pas submerger par les grandes vagues d'images qui l'entourent. Trois minutes de tolérance pour le livre, chaque jour.

La télévision, la littérature: ce couple impossible se cherche depuis des années. Au fond, ce que les opérateurs privés du livre regrettent dans un supposé âge d'or, c'est que la télé d'aujourd'hui ne prend pas assez en compte l'industrialisation du livre en marche depuis les années 80. Soixante mille titres (dont trente mille nouveautés) ont été ainsi produits en 2002... La télévision est une petite vitrine qui ne rend pas compte de cette réalité et néglige carrément les secteurs les plus toniques de l'édition tels le livre de jeunesse, la bande dessinée, le polar ou le *poche*.

Au début pourtant était l'écrit à la télé. *Lecture pour tous* de Dumayet, Desgraupes et Fouché sut venir de 1953 à 1968 le petit écran. L'émission frappa par sa dramaturgie, ses effets. «L'écrivain parce qu'il n'avait pas encore assimilé les mœurs audiovisuelles, se présentait naturellement devant l'interviewer et les caméras. Il constituait une viande à télé de très grande qualité», s'amuse l'universitaire Sophie de Closets, auteure d'un mémoire sur cette émission mythique. «Des émissions comme *Lecture pour tous* ou *Bibliothèque de poche* sont impossibles aujourd'hui. Elles demandaient des budgets de reportages qui ne sont plus prévus», constate Michel Polac, pionnier du genre.

Radio filmée. Le livre est-il télégénique? Cinquante ans après Pierre Dumayet, Guillaume Durand tient le sceptre. Son émission *Campus*, meilleure audience de toutes les émissions littéraires, est un talk-show dérivé d'*Apostrophes*: l'auteur plutôt que le livre lui-même. Le livre ainsi traité ne fait-il pas oublier l'expression audiovisuelle, au bénéfice d'une sorte de radio filmée? Rares sont les émissions littéraires qui tentent de s'aventurer loin des plateaux et de faire de l'image. La regrettée émission *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie?* sur France 3, avait tenté le reportage littéraire à la télévision, pétillant de mille inventions visuelles.

Philippe Kieffer a poussé la logique jusqu'au bout. Cet ancien journaliste de *Libération*, coauteur d'un livre de référence sur la télévision, est passé de l'autre côté du miroir: il coproduit *Ubik*, qui précède *Droit d'auteurs* sur La Cinq. En deux ans, l'émission qui ressemble à un joyeux bazar culturel a su s'imposer le dimanche matin, et réalise des audiences et des parts de marché supérieures à *Droit d'auteurs*. Pourtant, ce producteur est loin d'être satisfait du climat général: «Dans notre émission, nous avons choisi le tout-images, parce que la télévision, ce devrait être des images et pas de la radio filmée. Chez nous, le journaliste se met délibérément en retrait et nous préférons communiquer sur le plaisir de lire et le désir d'ouvrir un livre. Le traitement de la culture est

proportionnel à l'intérêt porté par les programmeurs: un grand néant. La télévision habille son discours de grands principes vertueux, mais l'on sent bien que le livre ou la culture sont vécus comme des corvées.»

L'une des originalités d'*Ubik*, à côté des reportages sur les romanciers, est de confier à des réalisateurs la séquence livre de *poche*. Deux minutes trente de liberté visuelle en roue libre. Le choix du livre de *poche* n'est pas le fruit du hasard. «Les journalistes oublient qu'ils sont de grands privilégiés: ils reçoivent les ouvrages gratuitement. Plus jeune, je rêvais sur les livres, et j'attendais impatientement de pouvoir me les acheter en petit format plus économique. La vraie sanction critique d'un livre, c'est finalement lorsqu'il est publié en *poche*.»

Mais l'expérience d'*Ubik* est rare sur les petits écrans. Bernard Pivot l'expliquait en janvier 2000 à Céline Boidin: «Dans *Bouillon de culture*, le livre est régulièrement présent sous sa forme parallélépipédique, c'est-à-dire qu'il revient plusieurs fois à l'image pendant l'interview de son auteur. Je reconnais que ce n'est pas forcément spectaculaire, mais je n'ai pas envie de faire les pieds au mur avec les livres. Ce n'est pas mon style. Puis je dirais que le livre est surtout représenté par son auteur, son géniteur. C'est un peu comme un père et son enfant, ils se tiennent par la main.» Tout est dit.

Une heure moins tardive. A *Campus*, c'est certain, l'image du présentateur vient aussi concurrencer l'auteur. «L'émission peut parvenir à 17% de parts de marché», estime Guillaume Durand, qui, comme Pivot autrefois, milite pour une heure moins tardive de son émission et un budget sensiblement augmenté qui lui permettrait de financer des reportages littéraires dignes de ce nom. «Déjà, le fait d'avoir pu imposer un journal de l'actualité et des coulisses littéraires a donné du souffle et du rythme à *Campus*, et je souhaiterais aller plus loin encore.» Le journaliste qui présente aussi les trépidants journaux du soir d'Europe 1 veut nous convaincre que sa propre image s'est beaucoup modifiée au contact soyeux de l'écrit.

«Le livre a changé ma vie», confie-t-il doucement. Dans son appartement éclaboussé par la lumière du jardin des Tuileries et les tourmentes d'un tableau de Francis Bacon, les livres s'empilent, comme autant de briques à évaluer. Sourire: «Contrairement à ce que certains pensent, je lis les livres dont je parle à l'antenne. Désormais, je vis dans une situation monacale, tout seul, loin de ma famille.» Sacerdoce et ascèse de la lecture. Avec humour, Durand rappelle: «Au début de *Campus*, les critiques avaient plutôt tendance à se moquer de mes affolantes lunettes bleues et ne voyaient que mes cravates, plutôt que le livre défendu. Je me suis calmé.» Il aurait même intégré ce silence attentif des bibliothèques. La télé rend fou, le livre rend zen? A *Campus*, pas de course obsessionnelle à l'audience, jure-t-il. Pas comme d'autres... «Je me fous des exclusivités, je résiste à ma façon contre les dérives de l'Empire télé.

Pour ce qui concerne la tenue générale de l'émission, *Campus* est enregistré d'un trait, deux heures avant sa diffusion, mais je me garde de pratiquer un "remontage" et autres petits arrangements avec

la réalité: il faut admettre, c'est une politesse pour le téléspectateur, que l'on peut n'être pas très bon ce jour-là.» Le livre rend humain, donc. D'ailleurs, Guillaume Durand recommande à ses chroniqueurs de ne pas verser dans la polémique excessive. «Le petit jeu de la critique littéraire qui consiste à flinguer les idoles pour se faire une place au soleil n'est pas le genre de l'émission.»

L'esprit critique ne serait plus de saison. C'est un fait: selon les études de France 2, Guillaume Durand a sensiblement rajeuni l'audience d'une émission littéraire. Des monstres sacrés comme Houellebecq, Lévi-Strauss, Sagan, Echenoz ont répondu à l'appel de «spéciales». C'est ici qu'Edwy Plenel, Jean-Marie Colombani et Alain Minc répondirent en exclusivité aux accusations du livre de Péan et Cohen. C'est ici encore qu'Edwy Plenel roula une grosse larme, ému par les questions de Josyane Savigneau, la responsable des livres du *Monde*...

En règle générale, *Campus* fonctionne sur deux fournées d'auteurs, invités autour de thèmes d'actualité, et les notes de lecture de son équipe de chroniqueurs. Ces journalistes forment la version germanopratine de ce qui fait le succès des émissions d'un Laurent Ruquier: Josyane Savigneau, en «guest-star», Laurent Neumann, directeur de *Marianne*, François Reynaert, chroniqueur du *Nouvel Observateur*, Marc Weitzmann, romancier et grand reporter des *Inrockuptibles*. Avec ses airs de Gatsby amateur d'art et de littérature, Guillaume Durand se veut optimiste et prend date. «Je pense que les gens ont de plus en plus envie d'une autre télévision. Les talk-shows sont des pis-aller. On ne pourra pas se contenter longtemps de conversations de plateau.»

Avec un ton nonchalant et une audience en dessous de *Campus* (0,8%), Franz-Olivier Giesbert joue sur le même registre de la bande de copains complémentaires. Piliers de l'émission, Nicolas Rey, le jeune romancier sachant transformer en Chamallow romantique n'importe quelle question, et Elisabeth Lévy - par ailleurs pigiste de *Rive droite/Rive gauche* - qui sait faire tourner la paix en vinaigre.

D'autres animateurs utilisent d'autres recettes telle la passion de la lecture à voix haute. Vingtième arrondissement, métro Alexandre Dumas. «Yes! Yes!» exulte le réalisateur Bernard Farroux, devant l'écran. La caméra a opéré une lente rotation et l'image obtenue partage désormais l'écran entre la jaquette du livre et un plan général de l'auteur répondant aux questions de Frédéric Ferney. C'est comme une victoire télégénique de plus arrachée à la banalité d'un parallépipède. Mâchonnant sa Chupa Chups, Claire Parnet, fidèle collaboratrice de Frédéric Ferney et ancienne journaliste de France Culture et de France 2, acquiesce.

C'est parti pour une heure d'enregistrement, celle de l'émission *Droit d'auteurs* sur France 5. Le thème est la guerre. Le plateau réunit Michel Warschawski, Jean Bacon, Emmanuel Darley et Abdourahman A. Waberi. A quelques mètres du car-régie, une maison attenante à l'ancien cinéma de quartier Pathé-Bagnolet campe le nouveau décor de l'émission depuis la rentrée 2002. «Tous les deux ou trois ans, nous changeons de décor et de dispositif», explique Alain Majani d'Inguimbart,

l'un des producteurs de l'émission, qui dirigea également sur France 3 *Graine de philo*, animée par Alain Etchegoyen et Sylviane Agacinski.

En un septennat, *Droit d'auteurs* est passé par tous les styles d'un catalogue Roche-Bobois. Du studio blanc jusqu'à ce loft avec cheminée, grande table conviviale et divans moelleux. Surtout, Ferney, agrégé de lettres, éditeur, critique littéraire et comédien de théâtre, «joue» la passion du livre. Ses entretiens et les échanges entre invités sont ponctués par ses lectures. «En lisant à voix haute, on éprouve la qualité du style, l'atmosphère du livre», explique l'animateur qui par ailleurs prépare avec soin des fiches surlignées avec des couleurs correspondant à chaque intervenant, pour mieux faire rebondir la discussion. «J'adore lire et je crois aux vertus de la transmission. De plus, mes petites séances de lecture impriment un rythme à l'émission.» «Frédéric Ferney transmet à l'écran cette qualité de ne jamais être inquiet de parler d'un livre», complète le producteur.

Les caméras jouent avec l'espace, les invités et les livres disposés sur des présentoirs. Mille trouvailles pour placer un rectangle dans l'écran ou saisir une expression. Routine d'une émission conviviale mais très structurée. Même un projecteur qui se décroche et met groggy un assistant n'arrête pas la marche de l'émission, enregistrée d'un souffle. *Droit d'auteurs* a ses «lecteurs privilégiés» qui viennent régulièrement raconter leur passion, tels Sophie Duez, Roselyne Bachelot ou Claude Kiejman. L'émission a connu des rencontres intrigantes comme celle de Virginie Despentes et Jacques Dufilho, des rendez-vous éblouissants, de James Ellroy à Antonio Lobo Antunes, et ses petits éclats comme Guy Sorman quittant le plateau mais tournicotant comiquement, à la recherche de la porte de sortie.

Notoriété. C'est un fait. Les télécrates des états-majors du service public boudent le plaisir de la lecture, considéré comme fauteur de troubles de l'Audimat. Le salut viendra-t-il du câble? *Rive droite/Rive gauche (RD/RG)* pour les initiés), «Le JT de la culture», lancé par Thierry Ardisson lorsqu'il était tombé en disgrâce, fêtait sa centième le 31 mars. Un événement pour une émission dont la notoriété est bien supérieure à son audience: bref, tout le monde en parle... «On tue souvent les émissions pour faire croire à l'éternelle jeunesse de la télévision, mais ce magazine-là est aussi un produit parfaitement identifié», lâche Vladimir Donn, nouveau rédacteur en chef de *RD/RG*, venu de *Culture Pub* sur M6.

Pendant la fête, les travaux continuent. *RD/RG*, diffusé du lundi au vendredi, même s'il «brasse large et ne s'enferme pas dans un ghetto culturel», connaissait une certaine usure. «Comme beaucoup d'autres émissions, on s'enfermait dans la logique: il y a un roman, on fait automatiquement un sujet.» Depuis la rentrée, à côté des sempiternels chroniqueurs (Philippe Tesson, Eric Neuhoff, Arnaud Viviant, Elisabeth Lévy, Jérôme Beglé), le nouveau rédacteur en chef s'applique à apporter plus de soin à la mise en images et aux reportages d'une vingtaine de pigistes. *RD/RG* est devenu une utopie à petite machine autonome. La preuve? Elle vient de créer son propre prix littéraire, commentant donc l'actualité littéraire qu'elle sécrètera elle-même.

Mais, sur la même chaîne du câble, est survenu un nouveau magazine littéraire. Michel Field constitue la surprise de la rentrée 2002. «L'émission s'est imposée tout de suite. Je me souviens qu'à l'enregistrement de la première émission, sa réalité coïncidait avec l'image mentale que j'avais portée depuis des semaines.» *Field dans ta chambre* est la transposition modernisée du *Masque et la plume*. «Le Masque a failli être adapté à France 2, mais si la télévision peut supporter que l'on critique la littérature, en aucun cas elle ne peut le tolérer pour le cinéma: trop d'enjeux économiques», rappelle l'ancien romancier, journaliste et universitaire.

L'émission table sur le casting de chroniqueurs, à la manière revendiquée là encore d'un Laurent Ruquier ou des Schtroumpfs: de Michel Polac à Mazarine Pingeot, ils forment toute la palette des humeurs et des goûts. Surtout, une idée a popularisé l'émission, celle de l'«invité surprise». Rire de Field.: «Combien de fois quand j'écrivais des romans, j'ai eu envie de m'expliquer avec un critique!» La deuxième idée marche moins bien: «A la fin de l'émission, on offre nos livres à des associations.» D'une part, on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments, d'autre part, certains critiques rechignent à donner leurs services de presse.

Le parallélépipède de papier et l'écran peuvent-ils s'accorder? Le livre relève d'une économie très particulière, celle de l'offre, tandis que la télévision fonctionne à la demande. Les éditeurs proposent, la télévision impose l'opinion commune. Mais après tout, il doit bien y avoir une vie après la télévision. Une vie où l'on peut flâner dans les librairies et lire au soleil des terrasses.»

Appendice B : *Les particules élémentaires*, *Plateforme* : réceptions

Comme le témoigne Raphael Meltz, « la parution de ce roman suscite aussitôt un engouement démesuré: couvertures de magazines, émissions télévisées, interviews multiples. » (Meltz, 2000). La couverture médiatique de la « sortie » de *Les particules élémentaires* est fort bien orchestrée : « Le manuscrit circule. Raphaël Sorin en a remis une copie (...) aux membres du comité éditorial des Perpendiculaires [*sic*]. Pour la sortie, il a prévu de faire coup double en publiant un entretien de Houellebecq dans le numéro 11 de la revue reprise par Flammarion. Un traitement spécial a été réservé aux *Inrockuptibles* et à *Lire*. (...) Les échos sont bons. On dit que ça va faire du bruit. Houellebecq y croit. » (Démonpion, 2005 :236-237). Outre le ton pornographique et virulent du texte, le roman fit scandale de part l'inclusion d'entités du monde réel et référentiel, telles que Jean-Paul II ou Philippe Sollers. D'autres noms sont ambigus : Schnäbele (surnommé le serpent) serait, selon Jean-François Patricola, une allusion à William Schnabel, universitaire, auteur de deux ouvrages dédiés à Lovecraft (Patricola, 2005 :125); Jérôme Dupuis, selon l'hypothèse de Dominique Noguez, pourrait être Gérard Dupuy, éditorialiste de *Libération* (Noguez, 2003 :349); Frédéric Le Dantec, fondateur du camping *Le Lieu du changement* (dans la première édition, il s'appelait Yves Le Dantec, en référence au maître du lieu Yves Donnars) pourrait être une référence à Maurice G. Dantec, etc. Rappelons aussi qu'à l'origine, ce camping s'appelait *L'Espace du possible*, nom réel du parc naturaliste d'Yves Donnars. Celui-ci assigna en référé Houellebecq qui, par arrêt du tribunal, s'est vu obligé de changer le nom et la localisation du camping. (Lire, à ce propos, le commentaire de Dominique Noguez « Laissez les écrivains en paix ! » (Noguez, 2003 : 62ss)). Il est vrai que, comme le souligne Jean-François Patricola, Yves Donnars « qui craignait pour son établissement a, lui aussi, tout compris des bénéfiques et retombées qu'il pouvait tirer d'une médiatisation. » (Patricola, 2005 :53). En effet, en 2010, Yves Donnars publie chez Descellée De Brouwer son livre *L'espace du possible. Pour des vacances polyphoniques*. Le guide touristique *Le Guide du routard*, maltraité dans le roman houellebecquien, menaça aussi d'intenter un procès contre Houellebecq, en y renonçant plus tard. L'association Promouvoir a aussi porté plainte pour outrage public à la pudeur, accusant le ton pornographique du roman (Lire, à ce propos Patricola, 2005 : 66). La

médiatisation du roman fut aussi une conséquence de la présence de Houellebecq dans tous les médias, comme dans l'interview accordée par l'écrivain aux *Inrockuptibles* de la rentrée 1998 ou dans la revue *Immédiatement* qui fit paraître, à la même époque, un long entretien avec Michel Houellebecq, qu'elle défendit à l'occasion du scandale suscité par la parution des *Particules élémentaires*. (Ce soutien cessa en 2000, suite à la parution de *Plateforme*. Parmi les écrivains qui ont participé à *Immédiatement*, il faut citer Frédéric H. Fajardie, Jérôme Leroy, François Taillandier ou Philippe Muray). Par ailleurs, est aussi entrée en jeu l'exclusion, la même année, de Houellebecq du comité de rédaction de la revue *Perpendiculaire*, à cause d'une profonde divergence de points de vue, certes, mais aussi, on s'en doute, du fait que, comme s'en plaignaient les fondateurs de la revue, les propos que tenait Michel Houellebecq dans les médias devenaient inadmissibles. Pour de plus amples détails de l'affaire, lire Patricola, 2005 : 49-52 et 135. Notons qu'après la parution de *Les Particules élémentaires*, la maison Flammarion a brusquement interrompu la revue *Perpendiculaire* à la suite du différend opposant les fondateurs de la revue (Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Jean-Yves Jouannais, Laurent Quintreau, Christophe Kihm et Jacques-François Marchandise) à Michel Houellebecq. La position de ceux-ci a fait l'objet d'un texte polémique, « Houellebecq et l'ère du flou », annonçant la droitisation de la vie intellectuelle française, publié le 10 octobre 1998 dans *Le Monde*.

Plateforme fut aussi un roman dont la publicité fut utilisée à outrance, comme le prouve un commentaire de Anne Pitteloud : « Un intérêt économique entre en jeu: on répond à une demande supposée du lecteur. *Plateforme*, par exemple, de Michel Houellebecq, était partout, sur plusieurs pages. On sentait parfois que le rédacteur n'avait pas aimé le roman, mais il était impossible de le dire. Ce phénomène enlève de la place à d'autres livres. » (Pitteloud, 2008). Il est vrai qu'à sa sortie, quatre cent mille lecteurs se sont arrachés le livre qui avait stratégiquement attiré, avant même sa parution, la presse littéraire (lire, à ce propos, Demonpion, 2005 : 322). En outre, l'interview accordée à *Lire* en septembre 2001 est venue renforcer la polémique. Enfin, « Indirectement, l'attentat du 11 septembre 2001 rejoint l'art de Michel Houellebecq et vice versa. L'auteur de *Plateforme* est promu au rang de visionnaire » (Patricola, 2005 : 42). En effet, la fin de ce roman est, pour plusieurs, une prévision des attentats à New-York : l'intégrisme comme riposte au capitalisme planétaire. Il faut tout de même rappeler que le terrorisme musulman

avait déjà donné lieu à des mentions dans *Extension du domaine de la lutte* (Houellebecq, 1994 : 27). C'est dans ce contexte particulier, d'islamophobie causée par la peur du terrorisme, que s'est tenu le procès judiciaire contre Houellebecq, en 2001. D'autres évènements français de l'époque pourraient être aussi cités, tels que les manifestations pour ou contre le port du foulard islamique, le nombre de vote atteint par Jean-Marie Le Pen aux élections présidentielles, etc. Mais ce serait ce même attentat du 11 septembre qui aurait fait rater le prix Goncourt à Michel Houellebecq. Pour Guy Konopnicki, « en rayant *Plateforme* de sa sélection, le jury Goncourt a joué son rôle, l'auteur était un refusé, un artiste maudit » (Konopnicki, 2004: 62).

Appendice C : *Une vie divine* de Philippe Sollers (extrait)

« Rendez-vous, en fin d'après-midi, au bar du Lutétia, avec mon vieil ami Daniel, cinéaste désormais mondialement célèbre, comme le prouve son dernier grand entretien dans *Destroy*. Il a l'air à la fois en pleine forme et très déprimé, résultat probable des tranquillisants et des somnifères qu'il absorbe à haute dose. Il boit des alexandras, parle peu, savoure le triomphe de son dernier film, *La Vie éternelle* (accueil mitigé en Asie, gros succès, en revanche, à Berlin, Madrid, San Francisco et Toulouse). Il glisse, les larmes aux yeux, sur la mort de son chien adoré, Trott, le seul grand amour de sa vie. Daniel est le type même du nihiliste actif et professionnel d'aujourd'hui, pornographe et sentimental. Il reste obsédé par la baise, frémit à la vue de la moindre jeune salope locale, a peur de vieillir, poursuit un rêve d'immortalité génétique, et a même donné son ADN, pour être cloné, à l'Eglise de la Vie Universelle (l'EVU), laquelle est partie à l'assaut des comptes en banque des déprimés du monde entier, tentés par le suicide et la réincarnation corporelle.

(...) Je repense à Daniel, son cas est révélateur. Mauvaise enfance, corps peu désirable, intenses masturbations, premières relations féminines peu enthousiasmantes, découverte tardive de partenaires plus jeunes attirées par sa célébrité et son argent et, à ce moment-là, sentiment de vieillissement, satisfactions combattues par la jalousie et le manque - donc douleur.» (Sollers, 2006 : 348,356).

Appendice D : Compte-rendu de l'émission *Campus* du 6 septembre 2001, avec la participation de Michel Houellebecq

(<http://www.telesatellite.com/infos/idisp.asp?i=499>, page web visitée le 26/09/2009)

Michel Houellebecq inaugure "Campus"

Double événement hier soir sur France 2: la vedette littéraire de la rentrée Michel Houellebecq, plus énigmatique, drôle et atone que jamais, a inauguré le "magazine de l'écrit" "Campus" de Guillaume Durand, qui succède au "Bouillon de culture" de Bernard Pivot.

L'émission, débutant à 23H15, se déroule dans "un climat passionnel", a rappelé d'emblée l'animateur, tout de bleu vêtu, jouant avec ses lunettes cerclées également de bleu. Dans l'après-midi, le juge des référés du Tribunal de Paris avait rejeté la demande d'associations musulmanes souhaitant visionner l'émission avant sa diffusion, "Campus" ayant été enregistré mardi.

Elles estimaient que Michel Houellebecq était susceptible d'y réitérer ses propos hostiles aux Musulmans, et elles voulaient, si tel était le cas, demander au juge d'interdire l'émission ou certains passages. "Faites-vous exprès" de tenir des propos aussi provocateurs?", demande Guillaume Durand à l'écrivain, chemise Vichy et coiffure d'enfant sage. "Oui, de temps en temps quand je m'ennuie mais je ne m'ennuie pas avec vous", répond-il. "Êtes-vous raciste?", poursuit l'animateur.

"C'est scandaleux de dire que je fais une confusion entre Arabes et musulmans", dit le romancier de "Plateforme", roman tiré à 200.000 exemplaires en à peine deux semaines. "Pensez-vous vraiment que +l'Islam soit la religion la plus con+, comme vous l'avez dit au magazine Lire?", insiste-t-il. "Est-ce que je le pense? Ca dépend des jours...", lâche l'écrivain en buvant de l'eau minérale.

Interrogé par "Campus", le recteur de la mosquée de Paris, Dalil Boubakeur, dénonce à nouveau les propos de Houellebecq sur l'Islam. Ce dernier souligne qu'un personnage de roman a le droit d'exprimer des sentiments anti-religieux. Un reportage montre ensuite le romancier à Pattaya, non loin de Bangkok, évoluant entre bars de prostituées et salons de massage et désignant l'hôtel où il a écrit en partie "Plateforme", qui traite du tourisme sexuel en Thaïlande.

"Ce n'est pas qu'elles aiment ce qu'elles font mais combien de gens aiment leur métier?", demande l'écrivain en estimant que la situation des prostituées est "pire en France". "Finalement, vous ne rêvez pas mais vous regardez?" le monde qui vous entoure, lui dit Guillaume Durand. Bref silence et réponse de Michel Houellebecq: "oui, je regarde. Désolé!".

Dans ce premier "Campus", qui ne manquait ni de rythme ni de trouvailles, Guillaume Durand a ensuite interrogé le romancier Michel Braudeau ("L'interprétation des singes") et Jean-Claude Guillebaud, auteur de l'essai "Le principe d'humanité", sur leurs livres respectifs tandis que la parole était donnée aux nombreux critiques littéraires venus défendre leurs favoris de la rentrée.

Parmi d'autres journalistes, Josyane Savigneau, du Monde, a loué les qualités de "Respire" de la lycéenne Anne-Sophie Brasme, présente sur le plateau, Marc Weitzmann des Inrockuptibles a défendu "Ainsi vivent les morts" de l'Anglais Will Self (lui aussi présent) et François Reynaert du Nouvel Observateur a parlé en bien "Jenny Bel'Air, une créature", de François Jonquet.

**Appendice E : ASSOULINE, Pierre, « Goncourt : Houellebecq, comme prévu »
(extraits)**

Rarement l'attribution d'un prix Goncourt aura été précédée d'aussi peu de suspense.

(...)

Michel Houellebecq n'était pas le favori mais le prétendant, devenu la figure imposée par la rumeur. Tout était écrit depuis le début de l'été, à commencer par le roman 'La carte et le territoire' que l'on eut dit formaté exprès afin de complaire aux jurés: lisse, consensuel, propre sur lui, dénué de la moindre provocation, sage, tendance bien dans l'air du temps, nullement dérangeant, gentiment tourné dans l'autodérision avec un humour assez décalé pour que les lecteurs y voient l'expression du tragique et juste assez original dans sa manière de bousculer les codes narratifs dominants pour faire croire aux gogos qu'il était subversif. L'auteur ensuite, Michel Houellebecq, soudainement sympathique et souriant durant sa tournée de promotion médiatique, serein et assagi, pas un mot plus haut que l'autre, pas la moindre insulte scatologique ad hominem comme il en a généralement le goût, évitant soigneusement les dérapages, déjouant les pièges, posant en photo avec son chien dans les bras, poussant même jusqu'à souhaiter une bonne journée aux auditeurs d'Europe 1. L'éditeur aussi, Flammarion, maîtrisant parfaitement son lancement, en prenant garde de ne pas trop en faire pour obtenir le cinquième Goncourt de son histoire. Sans oublier les médias bien entendu, critiques et journalistes mêlés dans un exercice d'admiration de type nord-coréen, ce qui fit bien rire celui qui se faisait passer pour le grand honni de cette même critique il y a deux ans ('Ennemi public'), pour ne rien dire du petit monde artistique, flatté d'être foulé aux pieds dans un livre à succès.

(...)

Michel Houellebecq a conçu avec une grande habileté, et un certain cynisme dans l'esprit marketing, un produit manufacturé que les académiciens Goncourt ne pouvaient cette fois lui refuser. Un Goncourt de circonstance pour le nouvel ami public numéro 1.

(...)

Si les Goncourt ne l'avaient pas sacré cette fois, ils se seraient ridiculisés; quels qu'aient pu être ses mérites, leur candidat aurait subi la postérité du malheureux Guy Mazeline préféré à Céline en 1932: qui se souvient des 'Loups' et qui se souvient de 'Voyage au bout de la nuit' ? Il n'était pas question, cette fois encore, de laisser le jury Renaudot tenir le rôle dévolu au Goncourt. (Assouline, 2010).

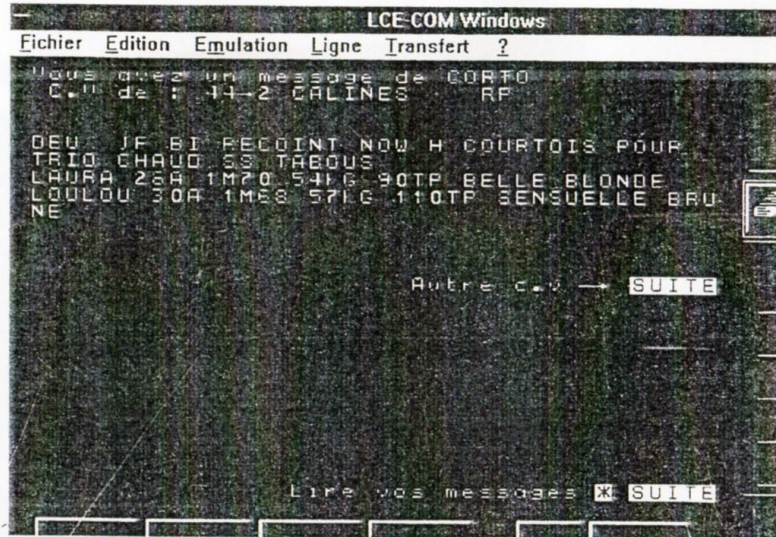
Appendice F : HOUELLEBECQ, Michel, «Prise de contrôle sur Numéris» (extraits)

(Houellebecq, 1997: 31-32)

Le ciel s'assombrit entre les tours , j'effleure le clavier de mon micro-ordinateur Du haut de son trône dans les cieux, le Seigneur Dieu me fait un discret signe de tête d'approbation. Le processeur RISC atteint son régime de croisière , toutes les 10 nanosecondes, le bus d'entrée-sortie balaie les bornes de ma carte de communication LCE124 , celle-ci ne démarrera que si j'active le LCECOM.BIN et le 386SPART.PAR. Après avoir effectué ces opérations, j'accède au menu de paramétrage réseau. Les anges du Seigneur Dieu volent doucement dans la pièce , ils observent mes initiatives sans rien dire , contrairement à eux, je dispose de la liberté morale.

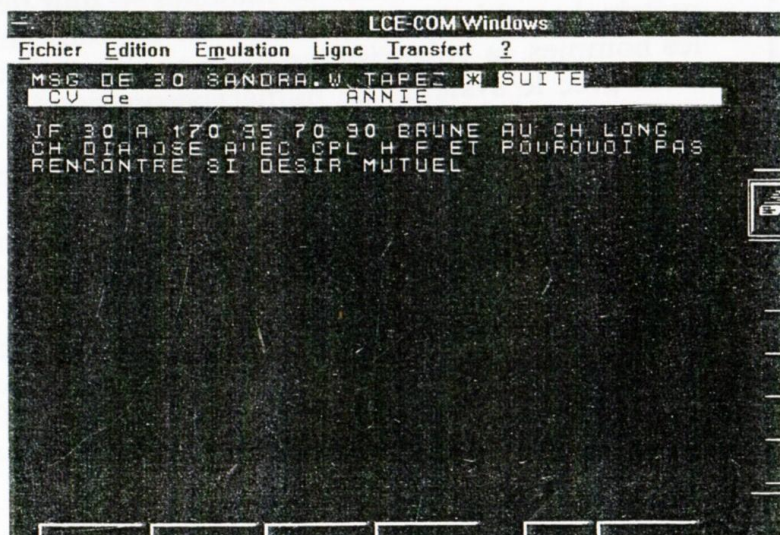
*L'Afrique sombre dans la mort
Et les Polonais,
Les pauvres Polonais,
Semblent destinés une fois de plus à jouer le rôle de guignols
du libre-échange.
Pendant ce temps, l'Europe occidentale bascule dans le camp
des pays moyen-pauvres ,
Situation « à la libanaise ».*

Après quelques secondes de réflexion, je clique sur le service préenregistré 3615 ALINE. Dans le quart d'heure qui précède, 23 personnes en France ont procédé à la même connexion (généralement au travers d'une procédure beaucoup plus simple) , ce sont essentiellement, je le sais par expérience, des prostituées télématiques et des hommes. Je choisis le pseudonyme SUPERSALOPE, qui me paraît un peu forcé , cependant, bien vite, j'ai des appels , la plupart des connectés — sans doute des habitués — me demandent directement « COMBIEN ? » Pendant ce temps, j'examine le CV de CÂLINES .



Avoir un CV me paraît un point fort , j'en compose donc un, que je limite à cette notation « J'AIME ME PROMENER SANS CULOTTE. » Outre de nombreux appels d'hommes, ce trait me vaut la sympathie d'une femme qui m'adresse le message suivant « NON VÉNALE ? ESSAIE ÉMILIE. »

Bon. Essayons. Je me connecte à 3615 ÉMILIE en me faisant passer pour un homme et je commence à pianoter tranquillement la lune circule entre les nuages. Quelques voitures passent encore sur le boulevard Brune. J'envoie des messages à certaines femmes , certaines femmes me répondent. Je crois un moment avoir capté l'attention d'ANNIE



Appendice G: synopsis de l'histoire littéraire de la Belgique francophone, selon l'étude de Paul Gorceix (Gorceix, 2000)

L'année 1830 marque, comme on le sait, la naissance et l'indépendance de l'état belge. Celui-ci est divisé en deux régions linguistiques, la Flandres et la Wallonie (romane, située au sud, sud-est), avec 60% de néerlandophones, 39% de francophones et 1% de germanophones.

Le fondateur des lettres belges fut Charles de Coster (méconnu de son vivant), qui publia en 1867 *La légende d'Ulenspiegel*; remarquons incidemment qu'il l'a publiée à Paris. La génération de 1880 fut le réveil des lettres belges: en octobre 1881, Camille Lemonnier, le « maréchal des Lettres belges » édite *Un Mâle* ; le 1^{er} décembre de la même année, la revue *La Jeune Belgique* de Max Waller revendique une identité (« Soyons nous ») et défend l'art pour l'art. A l'inverse, la revue *L'Art moderne* prône la littérature engagée. Survient alors le naturalisme belge (avec Lemonnier, Georges Eekhoud), différent du naturalisme français de Zola, puisqu'il laisse la place à la suggestion et à l'expressivité. L'année 1886 voit apparaître le symbolisme belge de Verhaeren et de Maeterlinck (prix Nobel de littérature) et la revue *La Wallonie* (novembre 1886) d'Albert Mockel, à laquelle vont se joindre des symbolistes français.

Les années 20 seront celles des avant-gardes, avec les surréalistes belges et des revues comme *Résurrection* (de Clément Pansaers), *Distances* (dirigée par Paul Nougé) et *Cobra* (dont le chef de file est Christian Dotremont).

L'entre-deux-guerres est marquée par le Manifeste du Groupe du Lundi, le 1^{er} mars 1937 et par l'émergence d'écrivains à grand succès comme Franz Hellens (avec l'écriture fantastique), Georges Simenon et Charles Plisnier (Prix Goncourt 1937) et son roman engagé.

Puis, après la Seconde Guerre Mondiale et ce, jusqu'aux années 80, du moins, les Lettres belges assistent à une fracture¹²⁶⁹ et les écrivains se tournent vers Paris, monopole et capitale de l'édition, même si, dans les années 70, les Belges affirment leurs origines, sans complexe (certains parlent d'un retour à la belgitude), comme la romancière Françoise

¹²⁶⁹ Marc Quaghebeur lit, dans les années 1940-1960, une « Mise sur pied de circuits de reconnaissance et de consécration particulièrement clos et déconnectés d'un vrai rapport au public. » (Quaghebeur, 2000 : 185).

Mallet-Joris, fille de Suzanne Liar. Quant aux auteurs des années 80, comme Jean-Luc Outers, le renouveau est peut-être ce qui les rassemble.

Appendice H : Réception critique de *Journal d'Hirondelle* d'Amélie Nothomb par la presse d'expression française

Amélie Nothomb : Hygiène de l'assassin

Frondeuse, insolente, plus bondissante que jamais, elle raconte un serial killer. Avec ce quinzième roman, la voilà Alfred Jarry en jupons qui fait la nique aux besogneux de la rentrée.

Nothomb devient, au fil des ans, un phénomène unique. Au physique, elle reste blanche et noire comme un domino, exactement telle qu'elle fut quand elle apporta « Hygiène de l'assassin » à son éditeur, en 1991. Teint pâle et lunaire, obscurité des robes qui ressemblent souvent à des justaucorps romantiques. Qu'il vente ou qu'il pleuve, elle vient lire le matin son courrier aux éditions Albin Michel et embrasse les employés comme si elle était de la famille. Elle est souple, agile, moqueuse, vif-argent et en même temps sur le qui-vive. L'œil est perçant, scrutateur, subitement tendre. Parfois elle change comme le temps : inquiète, curieuse, troublée, soupçonneuse. Au fond, on devine deux Amélie Nothomb. Il y a la courtoise au langage policé, à la silhouette danseuse ; et puis la plus secrète, sépulcrale qui, sous un côté agile, léger, délicat, cultivé, raffiné, laisse tomber un regard redoutable sur la vie en général.

Son quinzième roman, *Journal d'Hirondelle*, est comme elle : double. Il y a l'intrigue, sauvage, parodique. Un ancien coursier d'édition, nommé Urbain, as de la moto, se fait engager comme tueur à gages. C'est un métier plein de surprises, et qui, si l'on a le cœur un peu froid, n'engendre pas la culpabilité. Urbain déclare : 'une peur exquisite accompagne cet acte (tuer)'. Notre tueur dégomme un magnat de l'alimentation, la directrice d'un centre culturel, un capitaine d'industrie. Le livre se clôt sur l'assassinat d'une famille entière et la découverte d'un journal intime bouleversant. La cervelle gicle sur les murs, dans une ambiance de mômerie cruelle, de guignol assez voyou. Comme on dit dans la langue nothombienne, c'est le triomphe de 'l'hygiène de l'assassin', le kitsch morbide, le cinoche hollywoodien, les faits divers crapuleux de banlieue. Nous sommes en plein dans le grotesque triste.

Amélie avoue que ce roman est parti d'une scène vécue par elle, à son domicile : une hirondelle affolée est venue mourir dans sa chambre. On retrouve cet incident au milieu du livre... Mais une hirondelle, si elle ne fait pas le printemps, ne rédige pas non plus un livre aussi réussi. Sous la guignolade intrépide se cache un autre livre : incisif, mordant, brillant, paradoxal, frivole, comique, inattendu, drôle, complice. Rarement les dialogues auront été aussi toniques et naturels, sortis tout droit d'un cerveau de garnement heureux. Quand on annonce au tueur qu'il doit tuer une famille entière, il répond : 'Tant mieux. J'ai horreur des familles. Quand j'entends le mot famille, je pense à ces déjeuners du dimanche, la tante filme tes 13 ans avec son Caméscope et tu as envie de mourir.'

Ce qui est étonnant, chez cette insolente de 39 ans, c'est qu'elle écrit comme on joue à la récré, avec un charme acide, appétit, verveur, jubilation. Ses deux derniers livres dévoilent un monde plus large, moins personnel et autistique ; ils portent un regard plein d'effroi sur le monde actuel, mais Amélie garde miraculeusement un ton primesautier. Elle a une joie si grande à faire dialoguer la triste et la

gaie qui cohabitent en elle que ses livres respirent l'élan, l'élégance, la trouvaille, un petit côté hussard. Le changement de thématique de ses deux derniers romans témoigne d'un renouvellement. Mélange réussi de badinage rigolo sur un fond noir absolu. Elle s'amuse et elle crie en même temps. Elle dénonce la marche vers la mort de nos sociétés, leurs divertissements barbares, leur désordre cynique étalé, mais, comme Alfred Jarry, elle rit, invente, caricature l'épouvante. Cet équilibre est miraculeux dans une rentrée littéraire qui en rajoute dans la tristesse complaisante. Nothomb pulvérise tout ça, comme Voltaire, avec *Candide*, donne l'inventaire de toutes les noirceurs du monde dans un rire féérique. (Amette, 2006).

Dans la cible d'un coup d'aile

Ce *Journal d'Hirondelle* relève de la meilleure veine de la célèbre romancière Amélie Nothomb. Quinze ans et quinze titres après *Hygiène de l'assassin*, qui révéla son talent atypique, Amélie Nothomb en revient à un tueur propre sur lui que le goût des sensations neuves, révélé par un morceau de Radiohead alors qu'il se sentait 'châtré de partout' après la fin d'un fol amour bête, lance dans une nouvelle carrière de tueur à gages mettant en valeur son ton inné de tireur d'élite. Après avoir 'explosé' un commercial, un journaliste, un ministre et une directrice de centre culturel, avec une volupté virginale ('Rien n'est vierge comme un tueur') et croissante, cet onaniste de l'acte gratuit (quoique bien payé) se trouve piégé par une jeune fille qui avait, elle, une raison supérieure de tuer: le viol, par son père, de son plus personnel secret.

Vif et incisif, superbement enlevé, truffé comme à l'ordinaire de digressions pénétrantes (sur les cinq sens comparés, le sexe, la rencontre, l'intimité, les textes sacrés), ce *Journal d'Hirondelle*, après un *Acide sulfurique* controversé, d'ailleurs assez injustement, et un peu bâclé sur la fin, relève de la meilleure veine de la romancière pêchant ici dans les eaux de Mishima, entre conte (a) moral et méditation paradoxale, au fil d'une écriture cinglante et truffée de trouvailles d'un humour sardonique assez irrésistible. (Kuffer, 2006).

Appendice I : « Une fable de Jean-Pierre Gattégno. Où est passée Anémie Lothomb ? », *Le Nouvel Observateur*, 8 janvier 2009

(<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090107.BIB2748/ou-est-passee-anemie-lothomb.html>, page web visitée le 13/04/2010)

Une fable de Jean-Pierre Gattégno
Où est passée Anémie Lothomb?

Pauvre Amélie Nothomb, assassinée par un amant japonais sur une route de campagne, en pleine nuit, au retour d'un Salon du Livre de province. Mais ça n'est qu'un début. Son cadavre est kidnappé quelques instants plus tard par un écrivain dépressif qui passait par là à bord d'une Renault 5 antédiluvienne. Et voici la chef de file du courant littéraire gothique français bientôt enterrée dans un sous-bois, puis déterrée, puis ré-enterrée, tout ça sur fond d'alerte nationale: Anémie Lothomb a disparu.

Né en 1944 à Brives-la-Gaillarde, Jean-Pierre Gattégno a publié de nombreux romans, et notamment plusieurs thrillers psychologiques qui ont été adaptés au cinéma, comme «Neutralité malveillante» par Francis Girod, «Mortel transfert» par Jean-Jacques Beineix ou «Une place parmi les vivants» par Raoul Ruiz.

Et c'est ainsi que, se saisissant d'une romancière parmi les plus populaires, construit paisiblement une fable sur le décalage entre notoriété et talent. On y croise quelques figures à peine maquillées comme Jean-Pierre Gattégno «Margarine» Pinget ou «Houellebecq», un hommage discret est rendu à Philippe Lançon, critique à «Libération». L'auteur, qui sait de quoi il parle, propose en passant une définition de l'écrivain que les intéressés apprécieront: un graphomane compulsif, doublé d'un vaniteux instable qui espère se faire un nom dans les lettres et être reconnu dans la rue, tout en jetant ses droits d'auteur par la fenêtre.

En attendant, claquemuré dans un hôtel quatre étoiles des bords de Seine, désormais seul après que la plante aphrodisiaque qui tentait de survivre à ses côtés eut plié boutique, notre héros savoure sur écran plat l'effet produit par ses envois à la presse: des bouts d'Anémie Lothomb, des mèches de cheveux, des morceaux de chaussures, accompagnés de diatribes vertueuses sur la perversion d'un système asphyxié par l'imposture. Rien de bien nouveau, c'est certain: le trafic d'influence et les «ânes médiatisés», comme les appelle Jean-Pierre Gattégno, font partie du folklore, voire des charmes de la vie germanopratin. Mais le lecteur suit, amusé, les tribulations loufoques d'un écrivain sévèrement amoché par le métier.

Appendice J: Quelques adaptations théâtrales de l'œuvre nothombienne

- *Péplum*, Théâtre éponyme de Cannes (2003), compagnie Antonin Artaud avec Chantal Giraudin (l'écrivain Amélie), Jean-Marc Galera (Celsius). Adaptation de Chantal Giraudin et Eric Bauvineau; mise en scène de Jean-Marc Galera;
- *Le sabotage amoureux*, Théâtre du Ranelagh (1999) avec Valérie Mairesse et Pétronille de Saint-Rapt. Mise en scène d'Annabelle Millot. Théâtre Daniel-Sorano, Vincennes (2003-2005) avec Pauline Foschia, Jeanne Gougeau, Laurence Vielle. Adaptation et mise en scène de Brigitte Bailleux, Laurence Vielle;
- *Cosmétique de l'ennemi*, La Compagnie des Sept Lieux, Suisse (2003-2008) avec John Durand et Olivier Renault. Adaptation et mise en scène d'Emmanuel Samatani et Jean-Daniel Uldry;
- *Les combustibles*, Théâtre Daniel-Sorano, Vincennes (mars-avril 2008) avec Michel Boy, Julie Turin, Grégory Gerrebo. Mise en scène de Stéphane Cottin;
- *Métaphysique des tubes*, en tournée en France (2007-2009) avec Cécile Schletzer et Claire Rieussec. Adaptation et mise en scène de Claire Rieussec;
- *Biographie de la Faim*, Théâtre de la Place des Martyrs, Bruxelles (avril-mai 2009) avec Nathalie Cornet, Michel Hinderyckx, Jessica Gazon, Stéphanie Blanchoud. Adaptation et mise en scène de Christine Delmotte;
- *Stupeur et tremblements*, Théâtre Petit Hébertot, Paris (avril/mai 2011) avec Layla Metssitane. Adaptation et mise en scène de Layla Metssitane;
- *Hygiène de l'assassin*, Théâtre de Namur & Théâtre le Public, Bruxelles (septembre-octobre 2008), avec Daniel Hanssens, Nathalie Cornet, Valérie Marchand et Vincent Lécuyer. Mise en scène de Pierre Santini.

Cette dernière adaptation théâtrale est la plus célèbre et son succès est surtout redevable au jeu de l'acteur Daniel Hanssens qui interprète le rôle de l'écrivain obèse Prétextat Tach. Une adaptation qui est aussi sortie en DVD, avec une synopsis on ne peut plus élogieuse, comme nous pouvons le lire dans la fiche annonce:

Hygiène de L'assassin

DVD THEATRE

De ce combat de mots assassins, on retiendra une mise en scène svelte pour un meurtrier adipeux, interprété par un Daniel Hanssens monstrueux. » *Le Soir*

Interprétation fabuleusement monstrueuse et impressionnante de Daniel Hanssens dans le rôle de l'inquiétant et très mystérieux Prétextat Tach. » *La Dernière Heure* - Namur

Daniel Hanssens au sommet de son art. Valérie Marchant très convaincante. Une pièce intelligente, à l'humour grinçant. » *La Dernière Heure*

DVD toutes zones - format PAL

D'après le roman de : Amélie Nothomb (Editions Albin Michel)
Adaptation : Philippe Jeusette et Alexandre Trocki
Mise en scène : Pierre Santini
Production : Théâtre Le Public à Bruxelles et le Théâtre de Namur
Créé au Théâtre Le Public en septembre 2008 et filmé en octobre 2008
Avec : Daniel Hanssens, Vincent Lecuyer, Valérie Marchant
Scénographie et Costumes : Elisabeth Schnell
Lumière : Laurent Kaye
Réalisation : Coralie Pastor
Technologie : 16/9 numérique, son 5.1 et stéréo
Durée : 1h24

Pour le commander et voir la bande annonce : <http://www.copat.fr/hygiene-de-l-assassin.html>

Fiche technique :
<http://www.copat.fr/media/upload/file/Hygi%C3%A8ne%20de%20l'assassin.doc>

Appendice K: préfaces d'Amélie Nothomb

au livre dédié à la chanteuse Mylène Farmer, *La part d'ombre*

(BEE, Caroline et al (2005), *Mylène Farmer. La part d'ombre*, préface d'Amélie Nothomb, Paris, Achipel)

Il serait facile de ne voir en Mylène Farmer que la projection de tous nos rêves.

Ne serait-elle « que » cela, ce serait déjà formidable : il n'est pas donné à grand-monde d'incarner à ce point les aspirations d'autrui.

Mais Mylène Farmer est plus que cela. Elle est. Et quand elle nous demande : « A quoi je sers? », on a envie de lui répondre : « à être ».

La fascination que suscite Mylène Farmer a quelque chose à voir avec le culte. Cet ouvrage en est la preuve. Et si j'ai accepté de préfacier Mylène Farmer, la part d'ombre, c'est parce que les auteurs ont pris le parti de pénétrer l'univers de Mylène sous un angle intelligent, surprenant et avec la distance nécessaire. Pour eux, pas de doute : le culte existe, c'est certain.

Pour ma part, j'ai surtout aimé ce que faisait Mylène jusqu'à 1989 inclus. Pendant toute cette période, elle avait mon adhésion totale. Je crois qu'elle a atteint, à cette époque, une beauté assez invraisemblable. En tout cas une perfection formelle que je ne retrouvais pas chez d'autres chanteurs. Cela n'exclut pas que d'autres aspects m'aient plus par la suite. Car Mylène est quelqu'un de beau, qui fait de très belles choses, avec une vraie rigueur d'écriture.

Beaucoup de chansons et de clips de Mylène m'ont marquée. Et ce n'est pas au hasard si l'on retrouve des clins d'œil à « Sans logique » ou « Maman a tort » dans certains de mes romans... Je pense que Mylène et moi avons ce point commun de donner une version « vraie » de l'enfance, qui n'est pas l'âge rose et enrubanné auquel on a tant essayé de nous faire croire à travers des textes tous plus mièvres les uns que les autres. L'enfance est l'âge de la vie qui m'a le plus bouleversée. Pour Mylène, c'est autre chose. Je l'ai beaucoup interrogée à ce sujet. Elle m'a dit n'avoir aucun souvenir de cette période avant l'âge de 12 ans. Il y a sans doute eu un phénomène d'autocensure.

Outre l'enfance, d'autres thèmes nous sont certainement communs : l'autre comme miroir des plus terribles et une très grande exigence vis-à-vis de l'amour, pour n'en citer

que deux. J'ai également ressenti chez elle une sorte de fêlure, que je porte également. En ce qui me concerne, j'ai pu la transformer en un gisement formidable grâce à l'écriture. Il semblerait également que Mylène ait fait quelque chose de sa fêlure. Je suis convaincue d'une chose, dont elle n'a pas conscience : Mylène, par le biais de ses chansons, a aidé bien des personnes dans leur vie. Et rien que cela, c'est déjà un aboutissement.

Pour toutes ces raisons, j'étais très curieuse de la rencontrer, comme, je crois, elle était aussi très curieuse de me découvrir.

Notre rencontre s'est produite un peu par hasard, à l'occasion d'une interview croisée pour l'édition allemande du magazine Vogue. C'était en décembre 1995, trois jours avant Noël. Nous nous sommes retrouvées dans un grand hôtel parisien, autour de l'objectif de Marianne Rosenstiehl, dont j'adore le travail et qui a parfaitement su restituer l'atmosphère de cette rencontre. Je suis donc venue le plus simplement du monde, en métro, participer à cette interview réciproque. Quand je suis arrivée, Mylène était en train de se faire coiffer et maquiller depuis plusieurs heures, comme la vraie star qu'elle est. J'étais un peu intimidée! Ce contraste est sans doute un élément du personnage : parvenir à mettre de l'émotion et de l'intimité dans la démesure, deux sentiments que j'éprouvais par la suite.

L'interview a duré deux heures et j'ai été ravie de la façon dont il s'est déroulé. Aussi ai-je accepté avec plaisir l'invitation de Mylène Farmer à passer le reste de la journée ensemble. La soirée s'est prolongée très tard et nous avons échangé beaucoup de choses. Un vrai moment privilégié. Il n'y a pas vraiment eu de suite, mais je pense qu'elle m'a fait un très beau cadeau.

Pour avoir côtoyé Mylène, je pense qu'elle cultive l'inaccessibilité qui la caractérise. Mais je crois aussi qu'une part lui échappe. J'ai pu m'apercevoir que, lorsqu'elle est cordiale, et elle peut assurément l'être, on sent quand même, quelque part, une muraille de glace. Il semblerait qu'elle n'y puisse rien. Attention, loin de moi l'idée de présenter Mylène Farmer comme une victime. Mais cette muraille de glace, sans doute, la rend prisonnière de quelque chose

Ainsi soit-elle !

Amélie Nothomb

préface au livre *Serge Gainsbourg illustré, la beauté cachée*

(GOT, Yves (2001), *Serge Gainsbourg illustré, la beauté cachée*, préface d'Amélie Nothomb, Paris, Albin Michel)

La beauté cachée de Serge Gainsbourg se voit sans délai. Le malentendu ferait ne voir en lui que le provocateur.

La « provoc », il n'avait certainement rien contre il la pratiquait même à merveille, créant à cette fin le personnage de Gainsbarre, son double, son Mister Hyde, assez immonde pour dissimuler la pureté enfantine du très pudique docteur Serge. Mais tout, dans son univers, peut être vu comme une quête obsessionnelle de la beauté sous ses aspects les plus multiples. Beauté des femmes : il aima et fut aimé des plus belles et composa pour elles des chansons pour lesquelles on se damerait.

Beauté des textes : lui, qui plaçait la littérature plus haut que tout et qui regrettait de ne pas être écrivain, fut l'un des poètes les plus connus et les plus magnifiques de son époque, peut-être à son insu. On peut se contenter de lire ses chansons : c'est déjà superbe.

Et cependant, ce serait dommage, car ses musiques valent plus que le détour : beauté de ses mélodies et des accords atrocement sensuels par lesquels il donne corps et danse aux phrases.

Beauté, enfin, de cet homme laid. Sans doute fallait-il avoir sa qualité de laideur pour vivre enfin, dans toute sa profondeur la phrase de Baudelaire : « Le beau est toujours bizarre ».

Amélie Nothomb.

Appendice L: paroles écrites par Amélie Nothomb pour la chanteuse Robert

Celle Qui Tue

Je suis l'idole
Qui empêche de dormir
Que prend la vie des hommes
Et des femmes
Sans un regard
Je suis celle qui inspire l'amour
Même sans t'aimer
Même sans t'aimer
Je te donnerai des plaisirs, des plaisirs
Que tu n'as jamais connus,
Des plaisirs si forts
Que tu en mourras, en tueras,
Que tu me donneras
Le sang dont j'ai soif
La peau dont j'ai faim
Tu me donneras
Je suis celle qu'on tue
Pour pouvoir dormir
Je suis celle qui tue
Pour donner la vie
Je suis celle qui inspire l'amour
Et si je t'aime
Et si je t'aime
Je te donnerai des plaisirs, des plaisirs
Dont tu n'as pas idée,
Des plaisirs si grands
Que tu en mourras, en tueras,
Que tu me donneras
La mort dont j'ai soif

L'enfer dont j'ai faim
Tu me donneras
Le sang dont j'ai soif
La peau dont j'ai faim
Tu me donneras
Je suis l'idole
Qui empêche de dormir
Et si je t'aime, et si je t'aime
Je t'aime, je t'aime

L'appel De La Succube

Toi
Au fond de la nuit, tu ne dors
Au fond de la nuit, tu t'agites et tu cries
Au fond de la nuit, tu as peur
Au fond de ton cœur, tu sais bien que c'est moi
Qui t'appelle
Qui te veux
Qui te prends
Qui t'adore
Qui te hais
Qui t'en veux
Qui rouvre ta blessure

Toi
Il y a si longtemps, ton sang était le mien
Il y a si longtemps, tu m'appartenais
Pour l'éternité
Il y a si longtemps, tu te donnais à moi
Il y a si longtemps, tu disais m'aimer
Pour l'éternité

Toi

Tu as porté mon deuil un temps

Puis il a fallu que la vie continue

Mais au fond de toi, tu as peur

Car tu sais que tu ne m'as pas survécu

Tu m'appelles

Tu me veux

Tu me prends

Tu m'adores

Tu me hais

Tu m'en veux

Tu rouvres ma blessure

Toi

Jusqu'à l'infini, ton sang sera le mien

Jusqu'à l'infini, tu m'appartiendras

Pour l'éternité

Jusqu'à l'infini, je te boirai la vie

Jusqu'à l'infini, je te posséderai

Pour l'éternité

Jusqu'à l'infini, je te boirai la vie

Jusqu'à l'infini, je te posséderai

Pour l'éternité

Appendice M : présentation par Amélie Nothomb du film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock pour *Le Figaro magazine* du 6 juillet 2007

(http://www.lefigaro.fr/magazine/20070706.MAG000000349_les_oiseaux.html, page web visitée le 18/07/2010.)

Alfred Hitchcock, né un 13 août, comme moi, mais à quelques années d'intervalle, est mon cinéaste préféré. Je ferais mieux de préciser que c'est mon cinéaste : s'il y a bien des films d'Alfred que je n'aime pas, voire que je déteste, il n'en reste pas moins qu'à mes yeux, Hitchcock est le cinéaste par excellence.

Semblablement, de tous les animaux de la Création, l'oiseau est celui qui m'obsède le plus : je m'identifie à lui jusqu'au dégoût. Aussi, quand on m'a proposé d'écrire sur *Les Oiseaux* de Hitchcock, il ne m'a pas fallu de paranoïa pour y voir un complot, car de tous les films de ce cinéaste obsessionnel, ce film, qui n'est pas mon préféré, est sûrement celui qui m'obsède au superlatif.

C'est le seul film du maître dont l'intrigue ne frappe pas. Elle déçoit. Si l'on y retrouve de nombreux motifs récurrents de son œuvre - la belle blonde froide et distinguée, le gendre idéal, la mère abusive, une toile de fond bourgeoise très conventionnelle -, on y chercherait vainement la grandiose faille humaine, l'astuce narrative ou l'amour détraqué qui conduiront au fameux suspense hitchcockien. Quand on interroge les gens sur ce qu'ils ont retenu du scénario des *Oiseaux*, dans l'immense majorité des cas, la réponse est «rien» (et c'est l'unique film de Hitchcock qui provoque cette amnésie) : en compensation, tout le monde parlera du rôle joué par les oiseaux dans cette œuvre. On en parlera non pas en termes de rôle narratif, car on ne sait généralement plus très bien ce que les oiseaux venaient faire dans cette histoire, mais en termes d'obsession : «Après avoir vu ce film, on ne regarde plus les oiseaux de la même façon : on a peur d'eux.»

L'idée géniale de Hitchcock est de construire son film autour de la peur inspirée par une espèce qui, à la base, n'en inspire aucune. Les oiseaux évoqués par Hitchcock ne sont ni des aigles ni des vautours, mais des inséparables, des mouettes, des corbeaux et, comble de l'innocuité, des moineaux. Personne n'a peur d'un moineau. Sauf après avoir vu la fameuse scène où une nuée de moineaux envahit la salle de séjour par la cheminée et attaque les personnages avec la dernière sauvagerie.

Pour ma part, j'avoue n'avoir pas attendu ce film pour avoir peur des passereaux. Et pour cause : j'ai peur de moi-même, et je m'identifie aux passereaux. L'oiseau, et en

particulier le petit oiseau, est cette créature sans détermination. On ne sait pas ce qu'il fait, et il n'a pas l'air de le savoir non plus. C'est à ce titre que les anciens ont eu raison de voir en son vol l'expression du destin au point que l'auspice y lise le devenir des hommes : qui a beaucoup observé le vol des passereaux sait qu'il n'y a pas plus mystérieux.

Pourquoi l'oiseau inspire-t-il la peur ? Peut-être parce qu'il l'éprouve suprêmement. On ne sait pas ce qu'est la peur aussi longtemps que l'on n'a pas attrapé un passereau dans sa main : on sent alors ce qu'est un cœur qui bat à rompre sa carcasse, on ne sent même que cela, cette trépidation si rapide qu'une vie entière se consume en une minute dans sa paume.

Le film est d'autant plus réussi qu'il n'explique pas la soudaine agression des oiseaux : ce qui n'est pas expliqué n'est pas résolu, donc les oiseaux ré-attaqueront. L'œuvre s'achève sans que l'énigme ait trouvé sa clé : les oiseaux resteront une menace. Et il ne suffira pas de ne pas sortir pour s'en protéger puisqu'une cheminée peut servir d'accès à cette espèce subreptice. En cela, Hitchcock est fidèle ici au reste de son œuvre : c'est quand on se croit en sécurité qu'on l'est le moins. C'est chez soi, à la maison, que l'on court le plus grand risque. «Les meilleurs crimes sont domestiques», dit sir Alfred.

L'oiseau est, paraît-il, notre ancêtre : il est une théorie selon laquelle l'homme descendrait de l'archéoptéryx, sorte de volatile-reptile qui n'est pas sans rappeler le serpent tel que la peinture flamande du Siècle d'or le représente quand elle nous montre le péché originel. Pas besoin de s'y connaître en psychanalyse pour voir là plusieurs raisons d'avoir peur des oiseaux : peur de l'ancêtre, peur de l'origine, peur des profondeurs ténébreuses, peur de ce que l'on ne comprend pas. Hitchcock parvient à désengluier l'image de l'oiseau des mièvreries sulpiciennes qui s'en étaient emparé pour nous la restituer ici dans toute son inquiétante étrangeté.

Amélie NOTHOMB.

Appendice N: Clichés photographiques d'Amélie Nothomb¹²⁷⁰

(voir aussi Lambert-Perreault, 2008 : 174-179)



¹²⁷⁰ Auteurs: Marianne Rosenstiehl, Catherine Cabrol, Eric Fougère, Eric Robert, Nelly Ioannidis, Thierry Tronnel, Sophie Bassouls et anonymes.





Appendice O: *Habeas corpus* d'Amélie Nothomb

(in *Charlie Hebdo*, 23 avril 2008, p.13)

Habeas corpus

Si la loi de 1679 fut une telle révolution dans l'histoire du droit anglais, je soupçonne que son intitulé frappant y contribua : « Habeas corpus ».

C'est d'autant plus intrigant qu'à y réfléchir cette loi limitant l'arbitraire royal eût pu s'appeler de manière moins bizarre. Mais elle n'eût sans doute pas attiré l'attention des philosophes si elle avait porté un nom moins sublime. Les libertés individuelles ont bien des façons d'être menacées. Internet peut être une restriction des plus dangereuses de nos libertés modernes. L'illusion consisterait à croire que cette infinie zone de non-droit serait un vecteur d'émancipation. Seule la loi garantit la liberté. Le principal problème des immenses territoires encore non réglementés d'Internet est qu'il est presque impossible d'y appliquer, sinon la loi elle-même, au moins le titre de cette loi. Il faudrait qu'un juriste de génie trouve une interface entre l'habeas corpus et la Toile. Le corps existe par l'écrit : cela s'appelle la signature. Signer un article, un texte, un message de son nom, c'est produire un corps comme garantie de ce que l'on écrit. On n'a pas le droit d'écrire n'importe quoi, pour ce motif que l'on porte un nom, et que ce nom représente notre corps.

Sur Internet, le corps est le plus grand absent. Il n'y a pas de plus vertigineuse impunité potentielle que l'absence du corps. L'anonymat n'est rien d'autre que la représentation verbale de l'absence du corps. Tout texte courageux et juste comporte une signature. On en a vu récemment un contre-exemple sidérant sur le blog de l'un des plus sérieux magazines français d'information. Le moindre motif d'exécuter un tel procédé n'est pas qu'il nous force à éprouver de l'empathie pour sa victime. Il n'est pas question ici de la totalité d'Internet mais de l'univers des blogs et assimilés. En attendant que ce juriste ou cet internaute de génie trouve une solution, on ne peut rien faire d'autre que d'inciter les explorateurs d'Internet à la plus grande vigilance vis-à-vis de cet habeas corpus à l'échelle lexicale : la signature. Un message qui ne comporte pas de signature digne de ce nom doit être tenu pour inexistant.

Appendice P: CARTON, Virginie (2010), «Amélie Nothomb pourrait avoir bientôt une géante à son effigie », in *La voix du nord*, 28 novembre 2010

(http://www.lavoixdunord.fr/Region/actualite/Secteur_Region/2010/11/28/article_amelie-nothomb-pourrait-avoir-bientot-un.shtml, visitée le 2 décembre 2010)

PATRIMOINE

Amélie Nothomb pourrait avoir bientôt une géante à son effigie

C'est l'histoire d'une rencontre entre une prof de français passionnée et un écrivain accessible. La première, Jacqueline Dehaynin, devient présidente de l'association La Ronde des Géants, et propose de construire la géante de la seconde : Amélie Nothomb.

Par voie de correspondance, Amélie accepte. « Elle n'avait pas trop le temps de s'en occuper mais elle disait qu'elle nous faisait confiance. » Le 6 juin, lors de la venue de l'écrivain à la villa Marguerite-Yourcenar dans le cadre du festival « Par Monts et par mots » qu'elle « marrainait », une souscription est lancée. L'objectif : rassembler 30 000 euros, coût de construction d'un tel monument. « Comme elle est belge, donc du Nord, qu'elle a de nombreux liens avec notre région et qu'elle est très proche des gens, nous voulions qu'elle soit une ambassadrice. »

Appel aux dons

Le croquis est dessiné, soumis à Amélie Nothomb qui valide. Aucun détail n'a été omis : « Elle a été impressionnée que l'on pense à ses mitaines ! », rapporte Jacqueline Dehaynin. Amélie, la géante



Avis aux fans : la souscription a été lancée, cet été, au mont Noir, pour la création d'Amélie, géante Majuscule. PHOTO THIERRY PETITBERGHIE

Majuscule – ce sera son nom – porte le légendaire chapeau de l'auteur, un stylo-baguette magique, une cape, un livre sous le bras, dans les tons rouge et noir. « Nous voudrions parallèlement éditer un livre qui raconterait "l'aventure" de cette géante. »

C'est à Stéphane Deleurence, artiste plasticien, que reviendra l'honneur de la construire, dans la pure tradition des géants du Nord. Nicole Cugny, costumière, sera chargée d'habiller la nouvelle venue.

Le conseil général a apporté un petit coup de pouce financier mais il reste encore pas mal de fonds à rassembler avant le baptême, qui se fera à la villa Marguerite-Yourcenar. Avis aux fans d'Amélie Nothomb et à tous ceux qui veulent participer à ce projet fédérateur, artistique et littéraire à la fois : à vos dons ! ■ VIRGINIE CARTON

► Pour souscrire, renseignements au 03 61 92 44 83 ou au 06 13 98 62 61. ronde@geants-carnaval.org

Appendice Q: « Cher lecteur », Amélie Nothomb

Retiré du site <http://amelie-nothomb.skyrock.com/>, consulté le 08/05/2011

«Cher lecteur,

Je ne sais plus que te dire. Je suis partagée entre 'laisse-moi tranquille !' et 'continue à m'écrire !'. J'ai vécu si longtemps dans une solitude si absolue que je ne puis faire fi de toi - et cependant tu exagères. Il ne se passe pas un jour sans que je reçoive une longue lettre de toi ; au début, je trouvais que tu étais un lecteur de rêve ; maintenant tu es mon lecteur de cauchemard.

De moi, tu ne connais que mes livres, et cela t'as suffit à me connaître en profondeur, la lecture est décidément le moyen d'investigation le plus vivisecteur qui soit : tu me connais mieux que si tu étais mon frère. Les quelques heures que tu as consacrées à te concentrer sur mes pages, ont comptés comme vingt années vécues ensemble. Que dis-je? Bien davantage. D'ailleurs, j'ai un frère qui a vécu avec moi plus de vingt ans: quand il lit mes romans, il les comprend moins bien que toi - précisément à cause de ces vingt années vécues ensemble, qui encrassent sa lecture de détails parasites et lui couvrent l'essentiels de mes textes : leur voix.

Voix que toi, tu sembles entendre à un degré d'acuité extraordinaire. Quand j'ai eu mal en écrivant une phrase, tu le sais ; quand j'ai joui en écrivant une période, tu le sais aussi. Tu vois les bleus de mon style comme ses tressaillements de plaisir. Au commencement, je m'extasiais de ton regard et de ton oreille ; à présent, je m'en horripile.

C'est une relation particulière qui unit le lecteur - le vrai lecteur - à l'écrivain : qu'elle s'apparente à l'amour où à la haine, elle est de toute façon obscène.

Il n'y a pas plus cru que les mots : il faut être aveugle et sourd pour ne pas percevoir la chair et les nerfs dont ils sont faits, la peau et les os qu'ils laissent apparaître.

Et toi, tu as vu ça. Tu as senti mes phrases qui sont bien plus que la trace de mon corps : elles sont en la partition et l'archet, le mode d'emploi, la posologie. Personne ne m'a vue aussi nue : et tu voudrais que tes lettres ne me gênent pas ?

J'ai beaucoup joui de cette impudeur partagée. Hélas, post coitum animal triste. L'excès de plaisir finit par exaspérer. J'aimerais avoir la force de te dire que tout est finit

entre nous. J'aimerais te donner l'ordre de cesser de me lire ou au moins cesser de m'écrire. Malheureusement, de trop beaux souvenirs m'en empêchent.

Cher lecteur, si tu m'aimes, trouve une solution. Pour ma part, je ne peux t'enjoindre qu'à cette équation de la passion : 'ni avec toi, ni sans toi'. »

Appendice R: DUCAS-SPAËS, Sylvie (2003), «Prix littéraires créés par les médias.

Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire?», *Réseaux*, n°117, pp.47-83

(extraits)

« Si ces deux prix semblent, à première vue, illustrer le principe autonome du champ littéraire en défendant, contre l'économie de marché, les valeurs sûres ou les talents nouveaux de la littérature et en prétendant guider le public dans ses goûts grâce à une sélection fondée sur le jugement des pairs, leur évolution vers ce qui s'apparente à une consécration dévoyée révèle en fait la logique hétéronome qu'ils recouvrent. Dépendant des éditeurs, des médias et du grand public, ces prix littéraires deviennent des enjeux économiques, depuis que l'expansion du lectorat grâce à la généralisation de l'enseignement, mais surtout les mutations du monde éditorial en matière de diffusion et de promotion du livre, ont fait d'eux des instruments publicitaires de premier plan. » (Ducas-Spaës, 2003 : 53)

« Le battage médiatique assuré par les instances organisatrices vise aussi à convaincre les jurés d'être détenteurs d'un pouvoir inédit de consécration littéraire, quand la brièveté de leur 'mandat' et leur manque de compétences professionnelles pourraient les en faire douter: un 'Inter Treize' exceptionnel auquel participe le jury proclame le lauréat, suivi le soir même d'un 'Téléphone sonne' spécial livre et lecture auquel participe le lauréat et quelques jurés, et 50 spots publicitaires assurant au livre primé et au jury consacrant une forte promotion sur les ondes ; en dehors des rubriques 'Elles ont lu', 'Elles ont choisi' assurant chaque mois la publicité du prix, le magazine *Elle* consacre un dossier complet à l'événement et le diffuse par le biais d'un service de presse exceptionnel. » (Ducas-Spaës, 2003 : 59)

« [On observe] l'asservissement croissant des jurys littéraires aux lois du marché et aux pressions croisées de la presse et de l'édition, et les impératifs d'une position officielle les obligeant à conformer leurs choix aux attentes du 'grand public'. » (Ducas-Spaës, 2003 : 55)

« Les lecteurs de ces jurys populaires se voient notamment dépossédés de l'un des éléments les plus capitaux de leur rôle de jury populaire : le choix des ouvrages en compétition. » (Ducas-Spaës, 2003 : 59)

« Non seulement les titres retenus dans la sélection ne représentent qu'une infime partie de la production romanesque réelle et réduisent d'autant le pouvoir discrétionnaire des jurys, mais surtout, ils reflètent les goûts des seuls professionnels du livre et des seuls représentants de la critique sollicités en amont, sans limiter le risque de voir retenus en priorité dans les sélections des livres qui ont déjà fait parler d'eux et représentent souvent déjà des succès de librairie. Du coup, ces jurys populaires, dont la force de proposition au

moment de la sélection est totalement muselée (à aucun moment on ne leur permet de suggérer des livres), ne sont plus que de simples indicateurs de tendances réagissant à ce qui se vend en librairie, autrement dit à ce que les éditeurs ont placé sur l'orbite du succès selon des logiques mercatiques bien rôdées. » (Ducas-Spaës, 2003 : 60-61)

« L'idéal type véhiculé par *Elle* étant la femme 'haut de gamme', 35-40 ans, aisée, mère de famille active, aimant la mode, curieuse, en phase avec son époque, un rien pionnière. (...) Les lecteurs du prix du Livre Inter forment, eux, la géographie imaginaire et imaginée par la chaîne radiophonique d'une France profonde qui sait 'écouter la différence' ou 'qui a quelque chose entre les oreilles', pétrie de boulimiques de la lecture, résistant aux standards culturels et aux modes de vie et de pensée dominants. (...) les juré(e)s doivent couronner avant tout des livres qui plairont à un public qui leur ressemble » (Ducas-Spaës, 2003 : 64)

« Il est indéniable que nombre d'écrivains ont trouvé grâce à ces prix l'audience ou le tremplin qui leur manquait encore, et ce, particulièrement depuis la fin des années 1980, date à partir de laquelle lesdits prix ont conquis leur légitimité auprès de l'ensemble de la profession. » (Ducas-Spaës, 2003 : 72). Des exemples : Daniel Pennac, Daniel Picouly ou Agatha Kristof.

« L'impact d'un prix littéraire, qu'il s'agisse d'un grand prix d'automne ou d'un prix des médias, ne se limite pas à la manne financière qu'il représente. Sans être un passeport pour la postérité, il est cette « carte de visite » facilitant la circulation dans le champ et la gestion d'un parcours dans la profession. » (Ducas-Spaës, 2003 : 73)

« Après les livres détente de l'été, les livres scolaires de la rentrée, les beaux livres et les prix littéraires de fin d'année, les guides de tourisme et de voyage du printemps, cette seconde vague de prix offre ainsi entre mai et juin l'occasion de relancer à six mois d'intervalle le secteur éditorial du roman et de la littérature générale. » (Ducas-Spaës, 2003 : 75)

« Le spectateur est ainsi devenu acteur, c'est-à-dire 'public', et c'est en public consentant qu'il participe désormais à la règle du jeu médiatique. Le lecteur du Livre Inter ou la lectrice de *Elle* incarne à ce titre cette adhésion enthousiaste au discours et aux mises en scène médiatiques, signe que les industries culturelles audiovisuelles sont devenues un pôle incontournable de référence et de distinction. » (Ducas-Spaës, 2003 : 79)

« Par-delà l'auteur et la consécration de son ouvrage, les médias instigateurs des prix étudiés, on l'a vu, ne négligent pas de les utiliser pour servir leurs propres intérêts. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de promouvoir la radio ou le magazine en fidélisant des auditeurs ou des lectrices d'emblée conquis par la satisfaction qu'ils tirent de voir certains d'entre eux gratifiés par l'appel qu'on fait à leur jugement. » (Ducas-Spaës, 2003 : 80)

« L'essor de l'économie médiatico-publicitaire depuis les années 1980 a ainsi totalement bouleversé l'équilibre des institutions et ouvert de nouvelles voies de consécration culturelle, au nombre desquelles les deux prix littéraires étudiés. » (Ducas-Spaës, 2003 : 80)

Appendice S: AUDÉTAT, Michel (1996), «Scène de famille chez les écrivains romands », in *L'Hebdo*, 31 juillet 1996

([http://www.hebdo.ch/scegravenes de famille chez les eacutecrivains romands 31997 .html](http://www.hebdo.ch/scegravenes_de_famille_chez_les_eacutecrivains_romands_31997_.html), visitée le 2 décembre 2010)

Scènes de famille chez les écrivains romands

Tribus Où se décide la reconnaissance des écrivains romands? Comment s'organisent leurs amitiés et leurs inimitiés, leurs réseaux, le marché noir de l'influence? Notre enquête dans les cercles littéraires.

Michel Audétat

Si vous ouvrez l'«Encyclopædia Universalis» aux pages où il est question de la Suisse romande, vous trouverez un texte de Bertil Galland qui, pour évoquer la diversité des voies romanesques empruntées dans ce coin de pays, associe les noms de Jean-Marc Lovay et d'Etienne Barilier. A supposer maintenant que vous réitériez l'opération avec le CD-Rom (édition de 1995) de cette même encyclopédie, vous constaterez un changement: le texte a été réaménagé, complété et cosigné par Adrien Pasquali, chercheur et romancier, qui vient d'être nommé à l'Université de Genève pour remplacer Philippe Renaud dans son séminaire consacré à la littérature romande. Le nom de Jean-Marc Lovay demeure; ceux de quelques fines lames et de seconds couteaux s'y sont ajoutés; mais celui d'Etienne Barilier a disparu. En dépit d'une œuvre à laquelle on s'intéresse bien au-delà de nos frontières régionales, l'écrivain a été radié: gommé du paysage littéraire.

L'épisode illustre les manières feutrées qui, là où les mœurs répugnent à l'éclat, président à la gestion des amitiés et des inimitiés entre gens de lettres. En Suisse romande, comme partout où la littérature conserve un peu d'importance et de prestige, on se connaît, on se fréquente, on s'évalue et on se dévalue. Comme dans le sixième arrondissement parisien, la tribu de ceux qui écrivent (et de ceux qui les commentent) possède ses rites, ses temples et ses querelles intestines. On échange des signes de reconnaissance. On s'alimente de rumeurs que le téléphone s'empresse de répandre jusqu'au fond de nos vallées. Chaque jour, on refait la carte des amitiés, des réseaux et des influences. On suit ainsi la vie des «clans», c'est-à-dire des groupes dont on ne fait pas partie.

«Les petits trafics de la profession»

Avant d'être une lubie de journaliste, les clans sont d'abord une obsession des gens de lettres eux-mêmes: s'il existe une constance dans la vie littéraire romande, c'est bien l'insistance avec laquelle on les évoque. Dans son pamphlet dirigé contre le «Milieu Littéraire Romand» («Soyons médiocres!», *L'Age d'Homme*, 1989), par exemple, Etienne Barilier dénonçait un état d'esprit porté sur l'insignifiant, le vaseux, le local, et un milieu qui fonctionnerait dans son ensemble selon la loi clanique: «On ne fréquente pas un tel milieu, on en fait ou non partie, par cooptation muette, et par une décision qui engage toute la personne, tout le destin de l'impétrant.»

Quand on veut faire connaître les écrivains suisses d'expression française à l'étranger, la mention des clans locaux semble constituer un passage obligé, fût-ce pour s'en moquer. Dans son anthologie publiée en France («Sept cents ans de littérature en Suisse romande, *La Différence*, 1991), le Lausannois Christophe Calame signe une présentation en forme de dialogues où le personnage de l'auteur romand, quand il apparaît, ne manque pas de se plaindre des «petits trafics de la profession»: «Vous savez, c'est déjà très difficile de dominer le paysage entre Lausanne et Genève, avec tous ces journaux, ces éditeurs qui font toujours trop de livres qui retardent les miens,... sans parler des Jurassiens, cette mafia sectaire et pleine de subventions fédérales.»

De la même manière, l'écrivain Alain Bagnoud, avant de présenter Yves Velan, Maurice Chappaz, Jean-Marc Lovay ou Nicolas Bouvier aux lecteurs d'une revue littéraire pragoise, précise que ces derniers n'ont rien à voir avec ces auteurs «qui aiment par essence le rassemblement, s'entendent naturellement à former un petit milieu fertile en combines, axé sur la Romandie, se déchirant pour de petites places à prendre, organisé en hiérarchie scolaire par quelques pions journalistes ou intrigueurs qui distribuent les lauriers» («*Litteraria Pragenstia*», vol 5, 1995).

Ce sont des préoccupations qui ne sont d'ailleurs pas absentes des œuvres elles-mêmes. Ainsi, dans son dernier livre («La réputation», Seuil, 1996), Yves Laplace raconte comment, jeune écrivain, il a préféré une réputation d'apatride à la compromission avec les cercles littéraires de son pays natal: «Ces sortes de clans où l'on s'épie sans se mesurer, où l'on se hait sans s'affronter, où l'on piaffe sans se déclarer, où l'on s'indigne en somme de n'être que soi...» Ou alors, dans un genre différent, lisez la dernière nouvelle du volume que vient de publier Jacques-Etienne Bovard («Nains de jardin», Campiche, 1996). Autour d'une revue baptisée «Le nombril et la loupe», une bande de copains s'entend à perturber «le marigot littéraire romand» en compassant le consensus, les bienséances du milieu, les éditeurs qui courent après les subsides comme des paysans, sans parler de l'«hyperprovincialisme» d'une critique tout occupée à se renvoyer l'ascenseur. Ces régents de la vie littéraire seront évidemment bien contrariés quand un des leurs publiera un roman à Paris, sous la couverture blanche des éditions Gallimard...

Pour Jacques-Etienne Bovard, l'esprit de clan est une manifestation de provincialisme: «Pour beaucoup d'écrivains, il y a une souffrance à être suisse romand dans la mesure où cela suppose la plupart du temps un public limité. Mais ils ne voient pas que cela comporte aussi des avantages. Pour ma part, je préfère être écrivain à Carrouge-Mézières plutôt qu'à Besançon.» Dans le même sens, Daniel Maggetti, auteur d'une thèse sur «L'invention de la littérature romande» (Payot Lausanne, 1995) souligne que «le marché est très concurrentiel parce qu'il est fermé».

Selon Daniel Maggetti, cette concurrence se cristallise autour des quatre principaux éditeurs littéraires de Suisse romande. L'Age d'Homme à Lausanne, L'Aire à Vevey, Campiche à Yvonand et Zoé à Genève: «Il y a là un phénomène de polarisation dans le champ littéraire romand. De part et d'autre, il existe un esprit d'écurie qui peut donner lieu à des réflexes protectionnistes.» A Genève, Amélie Plume admet comme beaucoup d'autres l'existence de ces tendances centrifuges: «L'écrivain, qui est engagé dans un travail par nature individualiste, a parfois besoin de sortir de sa solitude. Il est alors assez naturel qu'il discute avec les autres écrivains, en particulier ceux que l'on croise chez son éditeur. Oui, je sens que je fais partie des écrivains Zoé.»

Sortir de la logique familiale

Jusqu'où peuvent aller ces sentiments d'appartenance à la famille éditoriale? Jusqu'à la suspension du sens critique, si l'on en croit l'article intitulé «L'Age d'Homme en Bosnie» qu'Yves Laplace publie dans le dernier numéro du «Messenger européen». On retrouve dans ces pages un texte qu'Yves Laplace et le metteur en scène Hervé Loichemol avaient fait passer dans les colonnes de «L'Hebdo» en avril 95: les auteurs y mettaient en cause le rôle joué par le directeur de L'Age d'Homme dans l'affaire des deux Suisses retenus en Bosnie par les milices de Radovan Karadzic. En réponse à cette «Lettre ouverte aux profiteurs d'otages (A l'intention de Vladimir Dimitrijevic)», trente-deux auteurs de L'Age d'Homme avaient réagi par un communiqué envoyé à la presse quelques jours plus tard. Les signataires s'indignaient et défendaient «l'idéal d'une maison d'édition qui doit pouvoir abriter sous un même toit des gens de tous horizons de pensée et d'expression».

Dans sa conclusion à l'article du «Messenger européen», Yves Laplace s'étonne de cette réaction massive qui évite les questions de fond: «Je m'interroge avec tristesse sur la berluie dont semblent soudain frappés Freddy Buache, Gaston Cherpillod, Pierre-Olivier Walzer ou Georges Haldas. Et je constate avec étonnement que des écrivains d'ordinaire étrangers à tout débat politique (Jean-Claude Fontanet, François Debluë) ont contresigné le communiqué rédigé par Claude Frochaux.»

Comme antidote aux cercles trop étroits des relations éditoriales, Amélie Plume préconise la fréquentation des sociétés d'écrivains: «Je fais partie du Groupe d'Olten et j'y rencontre des gens qui me font sortir de la logique familiale propre aux maisons d'édition.» En Suisse, deux sociétés se partagent les faveurs des écrivains. D'un côté, la Société suisse des écrivains. De l'autre le Groupe d'Olten, qui en est une scission, et qui regroupe aujourd'hui des auteurs tels que Gaston Cherpillod, Anne-Lise Grobéty, Anne Cuneo, Yves Laplace, Sylviane Dupuis, Agota Kristof ou Daniel de Roulet.

Officiellement fondé en 1971 après quelques réunions préparatoires au buffet de la gare d'Olten, ce groupe est né d'une crise à l'intérieur de la Société suisse des écrivains. Pouvait-on supporter que son président d'alors, le Valaisan Maurice Zermatten, fût également le traducteur du «Petit livre rouge de la défense civile» qui recommandait la plus haute méfiance à l'égard des citoyens et des écrivains subversifs? A l'époque, la politique était prise au sérieux. On se sépara donc.

Aujourd'hui, l'épisode paraît presque exotique. Les activités présentes du Groupe d'Olten ne doivent plus grand-chose à ce moment originel et, en dépit de la guerre en ex-Yougoslavie qui a un peu ébranlé les consciences, les écrivains romands ne se regroupent plus guère en fonction d'affinités politiques. Il est

loin le temps où les animateurs de la revue lausannoise «Rencontre» (1950-1953) pouvaient donner corps à une littérature engagée à gauche.

Le marché noir de l'influence

Alors, sur quoi se retrouvent aujourd'hui les écrivains? Sur quelles valeurs partagées reposent ces réseaux d'influence dont on dit qu'ils traverseraient souterrainement la terre romande? La question amuse le chroniqueur et écrivain Christophe Gallaz: «Elle relève de l'obsession très contemporaine de l'infographie.» Et il lui apporte une réponse toute pragmatique: «Si on s'en tient aux livres, je ne distingue aucun signe d'appartenance à un quelconque groupe. Si on considère les gens, il n'y a guère que des petits coups de dominos pour favoriser la gestion des statuts personnels.» Pas de véritables chapelles, donc, mais des groupes associés par des intérêts éphémères, aux frontières floues et toujours recomposées: «J'avais une fois écrit, dans un papier, que Jacques Chessex ne s'occupait plus que d'organiser les épousailles de la vulve et du squelette. On a recommencé à se parler quand lui et moi avons été communément astiqués par Bertil Galland, à la suite de notre appel d'août dernier pour que Freddy Buache soit consulté dans la procédure de sa succession.»

Christophe Gallaz est un des rares à prononcer le nom de Jacques Chessex sans ajouter aussitôt qu'il préférerait ne pas voir ses propos reproduits dans le journal. Pourtant, l'écrivain de Ropraz revient souvent dans les discussions visant à évaluer la place de chacun sur le marché noir de l'influence littéraire. Certains parlent d'un habile manipulateur, maniant la flatterie et la crainte qu'il inspire, familier des voies tortueuses. Et on laisse parfois entendre qu'il aurait des critiques à sa solde: Gilbert Salem, Jean-Louis Kuffer de «Vingt-quatre heures», ou l'auteur de ces lignes (quand il a le dos tourné). Quant à Jacques Chessex, il ne veut plus entrer dans ce genre de discussions: «J'ai publié «Carabas» en 1971 pour me désencombrer d'une certaine Suisse étriquée. Je suis Vaudois, j'écris dans la langue française et mes livres parlent pour moi.»

Les universitaires et les autres

Certains rappellent aussi que Jacques Chessex avait publié un article dans «Le Nouveau Quotidien», il y a cinq ans, qui s'en prenait à Doris Jakubec, la directrice du Centre de recherches sur les lettres romandes établi à Dorigny, et ils l'associent à un courant d'hostilité face à tout ce qui provient de l'Université. Pour Daniel Maggetti, cette polémique illustre l'antagonisme qui, de manière larvée, continue d'opposer les universitaires aux non-universitaires: «Il y a une espèce de mythologie, datant de l'époque où Bertil Galland avait sa maison d'édition, qui voudrait qu'on trouve d'un côté le savoir stérile, l'art de couper les cheveux en quatre, et, de l'autre, la profondeur et l'inspiration.»

Claire Jaquier, professeur à l'Université de Neuchâtel, estime que le phénomène est parfaitement explicable: «Ce qu'il y a de nouveau, c'est que l'Université s'intéresse aujourd'hui à des auteurs vivants. Or on ne possède certainement pas encore les outils d'analyse adéquats: on approche ces auteurs avec des méthodes adaptées aux écrivains du passé qui supposent une œuvre close. Je sais, par des contacts que j'ai au Canada, qu'il s'y passe la même chose.» Elle ajoute que cette crispation devant le travail académique est au demeurant plus forte dans le canton de Vaud qu'à Genève ou Neuchâtel.

Pour avoir suivi la vie littéraire romande depuis son observatoire de l'Université de Genève pendant un quart de siècle, Philippe Renaud partage ce sentiment d'une spécificité vaudoise: «Le climat y est plus tendu que dans les autres cantons et les rapports entre écrivains moins aimables. Cela dit, on observe quand même une tendance générale aux décroissements. Il n'est plus possible d'imaginer aujourd'hui un livre consacré à la littérature romande qui, comme celui de Manfred Gsteiger, se fonderait sur des critères de distinction cantonaux.» A fortiori, on se sent très loin du début de ce siècle, quand les écrivains des «Cahiers vaudois» et ceux de Genève négociaient âprement le choix d'un lieu de rencontre, ceux-ci ne voulant pas laisser à ceux-là «l'avantage du territoire». Voilà au moins un mode d'organisation clanique qui semble en voie de disparition.

Mais en va-t-il de même pour ce qui concerne la tribu des critiques? Dans un texte de 1955 intitulé «Comment devenir critique littéraire», Roger Nimier explique que l'exercice réclame plusieurs tamis afin de trier les livres pertinents. Dont un à usage exclusif de la profession: «Ce tamis permet au critique de retrouver automatiquement tous les autres journalistes. Le critique ne peut en aucun cas négliger cet aliment. Il est obligé de l'offrir au lecteur, avec ses sauces les plus relevées. Naturellement, il se gardera bien d'écrire: "Mlle Evangéline de Natanson étant critique de ping-pong dans l'hebdomadaire où je tiens la critique littéraire, je ne résiste pas au plaisir - que dis-je? - à l'envie dévorante, de dire tout ce que la confraternité m'inspire de..." Non. Il écrira plus simplement: "Un nouveau Radiguet nous est né. Et ce Radiguet est une frêle femme".» D'expérience, on sait que les conseils de Roger Nimier demeurent valables. .

M. A.

La famille des Editions Zoé que dirige Marlyse Pietri

Christophe Gallaz

Adrien Pasquali

Jean-Marc Lovay

Amélie Plume

La famille des Editions Bernard Campiche

Sylviane Chatelain

François Conod

Anne Cuneo

Anne-Lise Grobéty

La famille des Editions de l'Aire que dirige Michel Moret

Rose-Marie Pagnard

Yvette Z'Graggen

Marie-Claire Dewarrat

Alain Bagnoud

La famille de L'Age d'Homme que dirige Vladimir Dimitrijevic

Michel Layaz

Gaston Cherpillod

Georges Haldas

François Debluë

Appendice T: « Strange fruit » de Jacques Chessex

(CHESSEX, Jacques (2000), « Strange Fruit », in *L'Hebdo*, 09/11/2000

Page web : http://www.hebdo.ch/strange_fruit_jacques_chessex_10339_.html, consultée le 02/12/2010)

«Pour ceux qui aiment le jazz», l'émission de Frank Ténot et Daniel Filipacchi sur Europe 1, je l'ai écoutée si souvent qu'elle se confond dans ma mémoire avec la lumière de l'avenue de Collonges où je suis allé vivre après la mort de mon père, la rouille des barrières des petits jardins à chats trop gras et tournesols derrière les anciens immeubles du haut de l'avenue, l'épicerie de la vieille alcoolique à deux pas de mon entrée, où j'allais chercher des canettes de bière pour la nuit sans les payer. Et le ventre lisse de quelques personnes tôt allongées qui partageaient mon goût du blues et des haltes rythmées par le halètement des drôlesses et la voix douce et éraillée de Nat King Cole dans «Strange fruit». En fait de «strange fruit» j'avais beau savoir (il suffisait d'écouter les paroles) que le fruit chanté là était le cadavre d'un Nègre lynché et pendu à un arbre sanglant, je ne pouvais m'empêcher, parcourant le corps tendu de quelque almée entre rythme et breaks du chanteur, de trouver un autre sens à ce fruit ouvert dans l'ombre humide et les herbes de la nuit. Il y allait de la musique des corps, des heurts clairs et sombres du désir dans la belle voix de Nat Cole, rythmée et portée par les cordes de la guitare et son piano profond et insistant comme une cloche dans l'averse.

Quand j'ai entendu ce blues pour la première fois dans notre maison de Pully, un samedi après-midi du printemps 1948, j'ai su qu'il ne me quitterait pas. C'était aussi à la radio, l'émission de Raymond Colbert, «Swing serenade», on disait alors Radio Lausanne, j'écoutais l'oreille collée à l'antique poste Lorenz, au salon, la basse vibrait, résonnait, secouait l'air comme le vent du large sur le lac proche, une heureuse tempête montait de l'eau, de la rive, du sol des terres, du plancher où je me sentais secoué moi aussi jusqu'au fond de mes os par le temps du blues et la mélodie à faire crépiter l'air des fantômes et des songes. C'était bien cela: je découvrais la musique de l'imagination, de l'improvisation, du possible à la vie et à la mort, de l'invention de mon geste et de ma pensée toujours libres. Plus tard j'ai connu la même liberté en écrivant mes poèmes et en peignant. Et en caressant le corps des jeunes filles où retrouver certain fruit dont l'étrangeté ne lassait pas de s'ouvrir

dans la pénombre, avec le goût de l'écume marine lointaine et l'humidité de l'heure nocturne.

Ensuite j'ai joué moi-même, de la guitare, du banjo, du piano, j'ai fait partie de quelques orchestres de jazz et j'ai écouté des dizaines de trios, de hot five, de hot seven, de groupes plus ou moins habiles dans toutes sortes de lieux agités ou saugrenus. Il y a des découvertes, des humeurs, des goûts, des envies, des étonnements, que l'on choie et garde sauvagement toute sa vie. Enfant j'ai aimé les cantiques, l'orgue, le blues, Charles Trenet, le Hot Club de France, Matisse, Prévert, l'art nègre. Je les aime toujours. Dans les cantiques il y avait Dieu naïf et Dieu savant. Dans l'orgue ma grand-mère Vallotton. Dans Charles Trenet l'odeur de la France. Dans Prévert un dessin de Picasso, le bruit de l'œuf dur sur le comptoir de zinc et toutes celles qui enlèvent leur robe sans faire d'histoire. Dans le Hot Club et dans le blues, jusqu'aujourd'hui, l'abrupt printanier, hamletien, primal, que je perçois du fond du corps à ma peau, à mes doigts, à mes yeux, chaque fois que la mort et l'odeur d'avril surgissent au cœur des choses de la vie et ouvre la faille en plein jour.

Vœu tranquille: je souhaite que ma poésie et les figures que je peins ressemblent à ce sursaut des profondeurs. Qu'elles aient ce pouvoir de stupeur, ce don de surprise à tout instant, seul capable de donner piment et poids, et aérienne légèreté, à ce qui serait sans elles existence mortelle et ennui. Quand j'avais six ou sept ans j'écoutais les fanfares militaires passer devant le jardin de Payerne avec un étonnement extrême. C'était la guerre, on parlait déjà de centaines de milliers de morts, je mêlais cette musique que j'aime à la boucherie funèbre. A quatorze ans le Hot Club de France me soulevait de tendresse pour les «Nuages» de Django Reinhardt. Il y a les mêmes harmonies dans les cantiques protestants du Léman et d'Edimbourg que dans le blues le plus poignant de Nat King Cole, fils de pasteur et diacre de sa paroisse. «Reste avec nous» et «Strange fruit» rougeoient en moi à la même corde secrète. Le cimetière de Hamlet, le crâne de Yorick et l'étrange fruit continuent à faire bon ménage sous la surface polie.

Appendice U: Clichés photographiques de Jacques Chessex

(<http://www.corbisimages.com/Search#p=1&q=chessex>)



Appendice V: *Le phoque et le rat* de Charles-Edouard Racine

Le phoque et le rat

Un phoque bedonnant régnait sur la banquise,
Poil dru, moustache raide, pupille grise,
Perché sur un glaçon il vendait ses poissons...

Un rat vint à passer, rat de peu d'envergure,
Amateur de littérature...
(Les rats sont frères des humains,
Leur esprit est agile, leur cœur un peu gamin...)
Arrivant près du trône où l'autre plastronnait:
Ces poissons, dit-il, sont peu frais!
Voyez cet œil vitreux, cette chair amollie,
Ils sont mal écaillés et fades, on peut me croire...
La bête au poil hirsute leva une nageoire:
Face de rat, fit-il, immonde créature,
Oses-tu critiquer mes poissons, ma friture?
Cette cuisine-là a plu aux Immortels,
Ils m'ont donné le Prix, mes vers montent au ciel!

Sitôt dit, le vieux phoque appela ses valets
Les vautours... (Des vautours sur une banquise, eh!
vous n'y sauriez songer? -Mais l'image est heureuse...)
Les volatiles à la plume fielleuse
S'acharnent sur le souriquet,
De la serre et du bec lui mouchent le caquet:
Le rat était si laid, envieux et pervers,
Il ne savait rien de la pêche ni des vers!

Sa Majesté Phoque confirma la sentence:
'Le rat est un raté, qu'il trempe en d'autres creux
Et sa queue annelée et son bâton merdeux!'
(Le phoque est peu poli quand il tance...
On rougit de citer son langage, qu'y faire?
Le Poète a parlé, les rats n'ont qu'à se taire.)

La morale de cette histoire
Qui parle de morale? Seuls les cuistres, les pions

Aujourd'hui se soucient de blâmer les morpions.
Les moralistes sont des poires,
La ville n'aime pas les donneurs de leçons
Et prétendre que le poisson
Ne sent pas bon,
Montrer du doigt le phoque nu,
Est mal venu.

Vous, lecteurs exigeants qui goûtez le débat
Prenez garde à la fable du rat:
Vautours et phoques ont peur de la critique;
Pointez le bout du museau
Ils vous cloueront au poteau,
Frappant bas, mordant dur -de vraies tiques:
Faites gaffe!
Mais flattez-les, rampez, soyez sage
Ils vous cajoleront, vous aurez du fromage...
Cette leçon vaut bien une baffe.

(Racine, 1997b)

Appendice W: « Pourquoi nous sommes médiocres » de Jean-Michel Olivier (Olivier, 2011)

(<http://jmolivier.blog.tdg.ch/archive/2011/03/30/pourquoi-nous-sommes-mediocres.html>)

30.03.2011

Pourquoi nous sommes médiocres !



Prenez le train, l'avion, le paquebot! N'hésitez pas à passer les frontières ! Quittez votre fauteuil cosu pour aller respirer l'air du dehors, ailleurs, loin de vos Alpes...

Où que vous soyez, en France ou en Océanie, à New York ou à Tombouctou, on vous posera toujours la même question (on me l'a posée 300 fois depuis novembre) : y a-t-il de bons écrivains en Suisse ? Et si oui, lesquels ?

Au début, la question étonne et interpelle. Puis elle consterne.

— Bien sûr ! dites-vous, l'air offusqué. Et vous commencez à énumérez les Saintes Ecritures : Ramuz (le Z ne se prononce pas), Haldas (le S se prononce), Chessex (le X ne se prononce pas), Bouvier, Chappaz (le Z ne se prononce pas), Corinna Bille, Monique Laederach, etc. Et vous continuez avec les écrivains vivants : Sprenger, de Roulet, Layaz, Bagnoud, Albanese, Kramer, Béguin, Bimpage, Comment, Safonoff, Moeri, etc.

Au bout d'une heure, votre interlocuteur marque une pointe de lassitude. Il vous coupe la parole.

— Mais alors, ricane-t-il, pourquoi ne sont-ils pas *connus* ?

Bonne question. À laquelle, bon prince, vous prenez la peine de répondre.

— Si nous sommes si médiocres, si nous n'existons pas à l'étranger, c'est essentiellement pour deux



raisons.




1) Malgré tous les efforts des éditeurs, qui sont modestes, **les livres d'auteurs suisses sont mal distribués en France.** Voire, le plus souvent, pas distribués du tout. Faute de moyens financiers, d'abord. Faute aussi d'aide confédérale ciblée. Pro Helvetia, qui devrait favoriser la diffusion de la littérature suisse à l'étranger, fait très mal son travail. Sur ce plan, c'est un échec complet. Tous les auteurs vos le diront. Les éditeurs itou. Pas de diffusion, pas de ventes, ni de lecture.

2) Si la littérature de ce pays est si mal connue hors des frontières, c'est aussi qu'**elle est très mal défendue.** Par certains journalistes locaux, d'abord, qui l'ignorent ou la boudent, victimes du préjugé selon lequel cette littérature ne peut être qu'ennuyeuse et vaine. Mal défendue, ensuite, par celles et ceux qui, à Pro Helvetia ou dans les journaux de « référence », devraient la soutenir et qui ne font rien, par incompetence ou par paresse. Allez faire un tour, par exemple, au Centre Culturel suisse de Paris et vous serez consterné : hormis les livres d'architecture et de design, il n'y a pratiquement aucun livre suisse à la bibliothèque du CCs ! Impossible de faire connaître une littérature sans passerelles ou passeurs d'exception, tels que furent, en leur temps, Bertil Galland et Vladimir Dimitrijevic. Et ces passeurs, aujourd'hui, n'existent plus. Un gang de fonctionnaires, peu versés en littérature et particulièrement inefficaces ou méprisants, les a remplacés.

Que faire alors ? Multiplier les passerelles. Ouvrir des brèches (comme les blogs, par exemple). Briser cette conjuration étrange du silence et de l'incompétence. Le complot triste des éteignoirs. Lire et faire lire les ouvrages qu'on aime.

Voyager. Traverser les frontières.

Toujours un livre à la main.

10:10 Publié dans [all that jazz](#) | [Lien permanent](#) | [Commentaires \(4\)](#) | [Envoyer cette note](#) | Tags : [littérature suisse](#), [pro helvetia](#), [médiocrité](#) |  |  |  |  [Facebook](#)

COMMENTAIRES

En somme, si les écrivains suisses sont mal connus, ce n'est pas parce qu'ils ne sont pas bons, mais parce que les Suisses non écrivains mais responsables culturels eux ne sont pas bons? Cela revient à dire que le problème est celui de la Suisse, Jean-Michel. Et les écrivains suisses sont bien... suisses. Il y a là une petite contradiction, car on ne peut pas faire croire au citoyen ordinaire que les écrivains forment, dans leur pays, une caste à part. Elle se résout si on ne critique pas tant la Suisse que la première puissance de diffusion francophone dans le monde, c'est à dire la France. Car en France, la culture, par des biais directs, mais aussi par celui d'une éducation entièrement nationalisée, est très reliée à l'Etat, plus qu'en Suisse; or, forcément, le réflexe des fonctionnaires est d'abord de promouvoir les nationaux. Même si l'Etat suisse voulait défendre ardemment ses ressortissants écrivains, il ne pourrait pas y arriver d'une manière satisfaisante, car l'Etat français est très centralisé, et a donc des moyens supérieurs. La seule solution, en vérité, c'est que les francophones demandent à Paris, pour que la concurrence cesse d'être faussée, de libéraliser la culture et l'éducation, demandent à Paris de faire en sorte que l'Etat se détache de ces domaines. Alors, tout le monde, face au public francophone, sera sur le même pied d'égalité, même les francophones pauvres, ou ne disposant pas d'un Etat fort, pourront rivaliser avec les Français mais aussi avec les Suisses, car il me semble, Jean-Michel, que les Suisses ne sont pas si mal lotis, étant bien défendus par une certaine opulence, face aux autres francophones, ce sont même les principaux rivaux des Français de Paris, avec les Belges, qui ont l'avantage de la proximité.

Ecrit par : [RM](#) | 30.03.2011

Vous avez raison, RM, les Suisses sont mieux lotis que les Canadiens, par exemple. Et même que les Belges, qui doivent lutter beaucoup pour exister hors Paris. Ce que je dénonce, c'est le fouillis culturel de Pro Helvetia, par exemple, où règnent les éteignoirs et les dames patronnesses, et la censure par le silence qu'imposent certains médias. J'ajoute, mais vous l'aurez compris, que je ne prends pas ici la posture de victime. Mais d'observateur attentif. Et perplexe.

Ecrit par : [jmo](#) | 30.03.2011

J'ai l'impression que la Suisse romande représente surtout un très petit bassin de population, et que la probabilité qu'y éclore un talent est forcément très faible... Il y a ZEP qui a un succès planétaire. En Suisse allemande, un homme comme Martin Suter, issu du monde du marketing, n'a pas été autrement subventionné. Il a gagné des prix en Suisse, mais aussi en Autriche, et est traduit en de nombreuses langues. Je crois que certains de ses textes ont été adaptés pour le cinéma. Par dessus tout, je pense que la Suisse, surtout romande, ne peut pas être une terre d'écrivains car l'individualisme y est beaucoup trop présent. Il n'y a pas assez de lieux communs, et beaucoup trop d'envie de se détacher des autres. Les écrivains suisses ont tous un peu honte de leur terroir, qui est pourtant la porte d'entrée vers l'universel. Un homme comme Dostoïevski était immensément, caricaturalement russe. Aucun auteur suisse (à part Dürrenmatt ou Ramuz) n'a osé être aussi suisse que Dostoïevski était russe.

Ecrit par : [Till Eulenspiegel](#) | 31.03.2011

Une petite anecdote, ayant eu le privilège de faire partie successivement du jury du Prix des auditeurs de La Première, puis du comité de lecture. A aucun moment, je n'ai vu dans les diverses librairies (aussi bien grandes enseignes qu'indépendants) de présentation des 6 livres en lice. Alors que le prix est décerné par 25 auditeurs de la Première, et remis pendant le Salon du livre. Les librairies, toujours promptes à se plaindre à peu près de tout, ne semblent pas intéressées de s'associer à une opération impliquant la radio la plus écoutée en Suisse romande et un des événements littéraires les plus visibles, donc, de portée romande. Un autre signe de médiocrité?

Appendice X: *La société du spectacle* de Guy Debord (extraits)

(DEBORD, Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard [1992])

4

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. (Debord, 1967: 4)

6

Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. (Debord, 1967 : 4)

8

La réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l'essence et le soutien de la société existante. (Debord, 1967 : 5)

12

Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que « ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence. (Debord, 1967 : 5-6)