

Houellebecq, de l'œuvre à la créature transmédiatique

Raphaël Baroni

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

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

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

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

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

Pujadas : Et ce relativisme, vous le partagez !

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

Pujadas : Et vous, vous le ressentez personnellement ?

Houellebecq : Euh oui !

Pujadas : Cette absence de sens.

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

Dans cet extrait, nous constatons qu'à plusieurs reprises, le journaliste tente de savoir quels sont les liens que le lecteur peut tisser entre la fiction et l'auteur, comme si son point de vue sur le monde était indissociable des discours tenus par ses personnages. Pujadas demande à Houellebecq s'il approuve son personnage, s'il partage son relativisme, s'il ressent la même crise de sens et le désir du religieux qui en découle. Une telle lecture semble transgresser certaines habitudes interprétatives héritées du siècle passé. En effet, l'autonomie du champ esthétique s'est construite, entre autres, à partir de la conviction que les œuvres littéraires se distinguaient des discours ordinaires parce que les textes seraient coupés de leur origine. Selon la formule bien connue de Roland Barthes :

Dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence¹.

Autrement dit, Barthes considérait que la vie de l'auteur n'apportait aucun éclairage sur la fiction litté-

raire, seuls comptaient le texte, sa fonction esthétique, et le réseau de significations qu'il était susceptible d'entretenir avec d'autres textes. Mais une telle conception est évidemment contingente, et même datée, marquée par les enjeux d'une autre époque. Antoine Compagnon² nous a rendu sensibles aux excès de la théorie, dont les mouvements de balancier, quand on les observe avec la distance nécessaire, permettent de nuancer les thèses extrémistes. L'attitude de Pujadas relève ainsi davantage du symptôme que d'une incompréhension : elle renvoie à une interprétation des romans de Houellebecq en réalité très répandue, que ce soit dans la critique journalistique et universitaire, ou parmi les lecteurs *ordinaires*.

Lorsque nous lisons cette œuvre, il est en effet difficile d'échapper à un questionnement qui concerne l'implication de l'écrivain et l'impact de sa fiction sur le monde³. Certes, dans une fiction, l'écrivain cède la parole à des créatures fictives, qui s'expriment sur une scène construite par le récit, ce qui offre certaines libertés par rapport aux contraintes des discours *sérieux*. Mais ce décrochage n'entraîne pas une indépendance totale des voix scénographiées, car le lecteur peut toujours s'interroger sur leur degré d'autonomie. Il est en effet difficile d'imaginer que le monde raconté ne reflète pas, peu ou prou, la vision du monde de l'écrivain. Houellebecq, s'il défend un peu mollement, face aux questions du journaliste, l'autonomie de ses personnages, a pourtant encouragé, en d'autres occasions, à lire ses livres *au premier degré*. Il est allé jusqu'à reprendre, et on sait ce qu'il lui en a coûté, les affirmations les plus scandaleuses de certains de ses personnages. D'ailleurs, son style est idéalement profilé pour accomplir un double ancrage : d'un côté, les personnages multiplient les indices autofictionnels, comme s'ils n'étaient que des avatars de l'auteur, de l'autre, le roman adopte souvent le ton impersonnel des énoncés scientifiques, lesquels sont soumis au principe de vériconditionnalité. Ainsi, ce passage célèbre de son premier roman fait-il écho à l'impasse de l'individualisme libéral, que Houellebecq continue à dénoncer sur le plateau de Pujadas :

Décidément, me disais-je, dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent ; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de paupérisation absolue⁴.

On constate que le premier énoncé est pris en charge par le narrateur, mais ce personnage ressemble tellement à l'auteur que son autonomie discursive n'est que très relative. Quant aux phrases suivantes, elles se rattachent clairement à la tonalité des discours scientifiques : effacement de l'énonciateur, présent intemporel, articles définis à valeur générique, neutralité du registre, référence à des phénomènes sociaux attestés. Le lecteur est alors naturellement enclin à se poser la question de la pertinence de ce discours par rapport à sa propre expérience du monde. Reste alors une alternative : soit la vision du monde est validée par le lecteur, qui pourra célébrer l'auteur comme un visionnaire, soit elle est invalidée, et Houellebecq risquera d'essuyer une accusation de réductionnisme, souvent adossée à une interprétation biographique.

Mais ce qui n'était au départ qu'un problème de polyphonie romanesque, somme toute assez répandue dans le registre des autofictions contemporaines, a fini par prendre un tour particulier au fil de l'œuvre de Houellebecq. L'insistance de Pujadas à interroger l'auteur plutôt qu'à disserter sur son roman pourrait alors être le symptôme d'un phénomène plus troublant. Bien que les romans aient longtemps accaparé l'attention du public, ils semblent, notamment depuis *La Carte et le territoire*, ne plus constituer que le maillon d'un univers plus complexe, entrelaçant différents médias ; l'auteur, ou du moins sa figure plus ou moins fantasmée, occupant le cœur du dispositif.

Le caractère hétérogène de la production artistique de Houellebecq n'est certes pas nouveau. Dès le début de sa carrière, il a pratiqué plusieurs genres littéraires : l'essai, mais surtout la poésie, qui occupe une place centrale à ses yeux. Une lecture de son recueil *Le Sens du combat*, sur fond de musique improvisée, a lieu en 1996, avant qu'il n'offre une scansion de ses poèmes sur le disc *Présence humaine* composé par Burgalat en 2000. Par ailleurs, avant 2010, plusieurs de ses romans avaient déjà fait l'objet d'adaptations, dont l'une par Houellebecq, qui avait aussi réalisé plusieurs courts-métrages. À cela, s'ajoute sa pratique de la photographie, qui donne lieu, entre autres, à une version illustrée de son récit *Lanzarote* en 2000.

Très tôt, l'œuvre de Houellebecq apparaît donc multi-générique et multi-médiatique, ce qui n'étonnera pas, puisqu'après tout, avant de devenir écrivain, il a suivi une formation à l'École nationale de photographie, cinéma, son de Vaugirard, Louis-Lumière.

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

Le transmedia storytelling représente un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés systématiquement à travers de multiples plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque médium apporte sa propre contribution pour le développement de l'histoire⁵.

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

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

Dans le cas de Houellebecq, Alice Botarelli postule l'existence d'une « fiction globale dont le personnage récurrent serait la somme des avatars de "Michel"⁶ ». Certes, les romans de Houellebecq ne sont pas les fragments d'un même monde narratif, mais chacun d'eux pointe en direction d'un même *univers houellebecquien*. D'ailleurs, Beigbeder confirme cette étroite cohésion lorsqu'il affirme que, dans la vie, « les artistes sont parfois différents de leur travail ; pas lui. Le plus houellebecquien de ses personnages, c'est lui⁷ ». Mais le processus de création d'une fiction globale se situe au-delà de la somme des avatars romanesques de l'auteur. Pour la première fois, dans *La Carte et le territoire*, Houellebecq met en scène explicitement sa figure d'écrivain : il n'est plus seulement l'origine obscure d'un avatar fictionnel (qui serait, en l'occurrence, plutôt incarné par Jed Martin) mais il est aussi un personnage appartenant pleinement au dispositif romanesque. En outre, comme la « licorne origami » de Jenkins, cette présence ne vise pas à révéler sa vraie nature, mais plutôt à entretenir un mystère sur son identité. Ainsi que l'affirme Agathe Novak-Lechevalier :

La critique s'obstine à voir dans le roman la figure de l'auteur ? Avec beaucoup d'ironie, Houellebecq s'expose ostentatoirement. Mais cet excès de présence recouvre une absence plus frappante encore – et il n'est pas interdit de voir là une réflexion sur le devenir de l'écrivain en contexte médiatique : affiché, écartelé, il se voit finalement arraché à lui-même, projeté hors de soi. D'où peut-être cet autre principe : Houellebecq n'apparaît que pour mieux disparaître : il ne pratique la mise en évidence que pour se dérober⁸.

Dès lors, cet autoportrait fait accéder Houellebecq au rang de personnage d'un récit plus vaste, dont la fiction romanesque ne constitue que l'une des briques. Parmi les autres éléments de cette méta-narration, on peut mentionner l'événement du Goncourt et la photographie qui en découle, où l'écrivain apparaît comme une figure écrasée par l'attention médiatique, qui le cerne de toute part. Des photographies célèbres avaient déjà largement circulé, contribuant à stabiliser l'image facilement identifiable de la parka, de la chemise bleue

ou de la cigarette tenue entre le majeur et l'annulaire, mais une nouvelle étape est franchie dans ce cliché qui, loin de se cantonner aux stéréotypes du portrait, inscrit Houellebecq au cœur de son propre récit. À ce stade de sa carrière, des journalistes de *L'Express* n'hésitent plus à affirmer que Houellebecq a atteint le statut de « superstar mondiale⁹ ».

Ainsi caractérisé comme le protagoniste d'une intrigue médiatique, il devient également le sujet d'autres artistes, à l'instar du peintre Ulrich Lamsfuss, qui le représente la même année sur une toile inspirée par des photographies. De manière significative, il met en scène Houellebecq dans une soirée festive, buvant un cocktail et fumant une cigarette, entouré de deux personnages masqués et androgynes, simples faire-valoir d'un personnage central qui n'a besoin d'aucun artifice pour afficher le caractère insaisissable de son identité carnavalesque. Ainsi que le résume Jérôme Meizoz, « ne plus seulement rencontrer un auteur à travers son texte, mais pouvoir l'identifier, reconnaître son visage et son corps, posséder ses images, chercher derrière les reproductions la personne réelle (avec la collection d'autographes, la demande de dédicaces), tout cela contribue à transformer le rapport du lecteur à l'œuvre¹⁰ ». Ces images construisent l'image d'un être à la fois proche et inaccessible, intime et intouchable, le processus de starification contribuant paradoxalement à multiplier les images de la célébrité tout en l'éloignant de son public : l'écrivain devient alors véritablement une icône, au sens quasi religieux du terme, objet d'un culte, entité à la fois visible et intouchable.

Un autre événement médiatique important pour la création du « mythe Houellebecq » sera probablement sa participation au clip de Jean-Louis Aubert, *Isolement*, en 2014. La transformation de l'écrivain, après quatre ans de silence médiatique relatif, nourrira de nombreux fantasmes sur son état de santé et sur la manière dont le Goncourt a impacté sa vie. Cette nouvelle ligne narrative, qui repose cette fois davantage sur le *suspense* que sur la *curiosité*, trouvera un prolongement direct la même année avec la sortie d'un film de Benoît Delépine et Gustave Kervern au titre évocateur : *Near Death Experience*. Dans cette fiction, Houellebecq incarne un personnage au bord du suicide, mais qui pratique le vélo, activité physique qui semble aux antipodes des possibilités de son corps meurtri. Davantage qu'un indice autobiographique, qui inviterait à relire sous un angle nouveau des textes comme *Rester vivant*, *Configuration du dernier rivage* ou *Mourir*¹¹, c'est l'accession de Houellebecq au rang d'acteur qui transforme complètement son image. À nouveau, il n'est plus seulement l'artiste qui dissémine ses créations sur différents supports, mais il incarne, par sa présence physique à l'écran, un personnage dont le destin fragile et le caractère énigmatique se déploient à travers différentes plateformes médiatiques. La même année, *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux contribue à nourrir la curiosité du public sur ce personnage hybride, insaisissable, oscillant entre improvisation et scénarisation, sérieux et dérision, brouillant une fois encore les frontières entre la fiction et la réalité. Ici encore, la simple présence charnelle de Houellebecq à l'écran nourrit la fascination.

La publication de *Soumission*, en 2015, n'est désormais plus qu'un maillon au sein de cette chaîne trans-médiatique, même si l'on peut, une fois encore, être frappé par l'incroyable télescopage entre la fiction et l'actualité, qui transforme l'auteur en acteur d'un événement historique particulièrement tragique. Perdant un ami dans l'attentat qui frappe *Charlie Hebdo*, et alors que sa caricature trônait en Une de ce journal, Houellebecq est contraint à la fois d'exprimer ses opinions politiques et de se placer sous protection policière. Curiosité et suspense sont ainsi involontairement relancés. Depuis, Houellebecq ne cesse de multiplier son champ d'action, tel un caméléon médiatique, exposant au Palais de Tokyo ou partageant l'affiche avec Iggy Pop dans une adaptation de *Rester vivant*. Le paroxysme de cette narration est certainement atteint avec une exposition à la Manifesta 2016 à Zurich. Le bilan de santé de l'écrivain fait alors office de spectacle en soi¹², la surprenante résistance de ce dernier laissant espérer que le dénouement de cette intrigue transmédiatique n'est pas prêt de se profiler.

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

Vous faites mouche, le doigt sur les doutes, les désenchantements, les douleurs. On se croyait seul à éprouver cela, on cachait prudemment aux autres nos plaies béantes, et vous voilà, un scalpel en main, qui farfouille en plein dans la blessure et retire la balle sans anesthésie¹³.

Chambrot, qui a donc tranché en faveur de l'auteur, qu'elle juge sincère et inspiré, tire une conséquence essentielle de cette expérience esthétique lorsqu'elle affirme qu'une « opération de cette nature crée des liens¹⁴ » :

Avoir lu tous vos livres, avoir compilé tous vos entretiens, enregistré chacune de vos apparitions dans les médias, découvert votre inclination pour les chemises bleues, suivi les évolutions de votre coiffure, tout cela m'a donné l'illusion que nous étions proches, vous et moi, et que je vous connaissais bien malgré l'absence d'expériences partagées¹⁵.

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

Si l'on considère tous mes poèmes, on s'aperçoit qu'il n'y a pas d'autre unité que moi. Ce qui est déjà important. À supposer qu'il existe des lecteurs qui m'aiment beaucoup, alors ils font comme je fais avec les auteurs que j'aime ; ils lisent tout. Car ce qu'on cherche, au fond, c'est le contact avec une personnalité¹⁶.

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

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

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

Houellebecq : Ne pas commencer à apparaître, oui... [...] Mais je pense que la plupart des auteurs, sauf quelques cas cliniques, hein ? (l'addiction aux médias) arrêtent, plus ou moins vite, mais ils arrêtent¹⁷...

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

NOTES

1. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 (1968), p. 63.
2. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 2001.
3. Sur ces questions, je me permets de renvoyer aux chapitres que je consacre à l'auctorialité dans *L'Œuvre du temps* (Paris, Seuil, 2009) et à l'ouvrage de Liesbeth Kothals Altes : *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 2014.
4. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1994, p. 100.
5. Henry Jenkins, « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling », *Terminal*, n° 112, 2013, p. 13.
6. Alice Botarelli, *Michel Houellebecq : négociation de présence et dispersion créatrice*, Mémoire de Maîtrise universitaire, Université de Lausanne, 2016, p. 57.
7. Frédéric Beigbeder, « Houellebecq, portrait d'un iconoclaste », *Le Figaro*, 13 novembre 2010.
8. Agathe Novak-Lechevalier, « Présentation », in *La Carte et le Territoire*, Paris, GF Flammarion, 2016, p. 21-22

9. Marianne Payot, Vanja Luksic et Alla Chevelkina, « Houellebecq superstar mondiale », *L'Express*, 8 novembre 2010, disponible en ligne.
10. Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTE*, n° 14, § 10, 2014.
11. Il s'agit d'un court texte autobiographique publié par Houellebecq sur son blog, avant d'être retiré par l'auteur.
12. À noter que dans l'exposition du Palais de Tokyo, outre les portraits de l'artiste et la salle consacrée à son chien Clément, une salle présente un crâne dans un petit hôtel fabriqué avec des canettes de Coca Cola et assorti d'une plaquette indiquant : « Michel Houellebecq 1958-2037 ».
13. Ève Chambrot, *La Bonne Distance*, Paris, Envolume Éditions, 2014, p. 85-86.
14. *Ibid.*, p. 86. La création de l'Association des amis de Michel Houellebecq, évoqué par Samuel Estier dans ce volume, est un autre témoignage de cette convergence, qui s'inscrit dans la logique de la culture fan.
15. *Ibid.*, p. 19.
16. Sylvain Bourmeau, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », *Libération*, 1^{er} avril 2013.
17. Frédéric Taddei et Michel Houellebecq, « Le tête à tête », *France culture*, 21 avril 2013.