

**Université de Montréal**

**L'écriture autofictionnelle dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq et**

***L'Été de la vie* de J.M. Coetzee**

**par**

**Flavie Saint-Laurent-Sénécal**

**Département des littératures de langue française**

**Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès lettres  
en littératures de langue française

Mai 2018

© Flavie Saint-Laurent-Sénécal, 2017

## RÉSUMÉ

Devenue un des genres phares de la littérature contemporaine et ultra-contemporaine, légitimée et privilégiée par de nombreux écrivains, l'autofiction emprunte des formes variées. Michel Houellebecq, dans *La Carte et le territoire* (2010), et J.M. Coetzee, dans *L'Été de la vie* (titre original : *Summertime*, 2009), explorent une voie originale de la mise en fiction de soi : l'autofiction spéculaire, selon le concept introduit par Vincent Colonna. Nous proposons une lecture des deux romans qui les situe dans ce courant, notamment par le recours aux procédés de la mise en abyme et de la métalepse. Dans leur roman respectif, Houellebecq et Coetzee sont élevés au rang de personnage. Les auteurs utilisent deux procédés rares : la fiction de soi se fait à la troisième personne à travers le regard de personnages fictifs et ils mettent en scène leur propre mort. Ils élaborent ainsi un jeu par lequel ils cherchent, non sans ironie et par le biais de la fiction, à recréer leur image publique et, par-delà, à influencer leur position dans le champ littéraire. L'interprétation des procédés de recréation romanesque de soi dévoile le rôle joué par les personnages d'auteur et l'effet de leurs représentations successives sur le lecteur au cours du récit. Le procédé de mise à mort du personnage de l'auteur retient particulièrement l'attention. L'exploration comparée des deux romans recourt aux notions d'effet-personnage et de posture afin de saisir les intentions poursuivies par Houellebecq et Coetzee. Enfin, la discussion sur la proposition d'autofiction spéculaire dévoile le jeu de miroirs et de réflexions développé par Houellebecq et Coetzee, pour se représenter eux-mêmes en tant qu'écrivain – l'un grand auteur l'autre nobélisé – à comparer à leur portrait d'homme sans qualité qu'ils s'amuse à mettre en scène.

**Mots-clés** : Autofiction ; récit spéculaire ; mise en abyme ; Houellebecq ; Coetzee.

## ABSTRACT

Having become one of the pioneering genres in contemporary and ultra-contemporary literature, legitimized and favoured by numerous writers, autofiction takes various forms. Michel Houellebecq, in *La Carte et le territoire* (2010), and J.M. Coetzee, in *Summertime* (2009), explore an original subgenre of autofiction : *autofiction spéculaire*, based on the concept introduced by Vincent Colonna. We are proposing a reading of the two novels that situates them in this stream, namely through the use of the processes of *mise en abyme* (literally, “placed into abyss”) and metalepsis. In their respective novels, Houellebecq and Coetzee are given the status of characters. They use two rare processes: third-person autofiction through the viewpoint of fictional characters and they depict their own death. They thus create a game through which they seek, not without irony and through fiction, to recreate their own public image and, beyond which, to influence their place in the literary world. The interpretation of fictional processes of self-recreation reveals the role played by the author’s characters and the effect on the reader of their successive representations during the narrative. The comparative exploration of the two novels uses the notions of character-effect and posture in order to understand Houellebecq and Coetzee’s intentions. Lastly, the discussion on the *autofiction spéculaire* reveals a game of mirrors and reflections developed by Houellebecq and Coetzee so that they can represent themselves as writers – one as a great author and the other as a Nobel prize winner – compared to their depiction of a real man without any qualities which they enjoy portraying.

**Keywords :** Autofiction ; specular narrative ; mise en abyme ; Houellebecq ; Coetzee.

## TABLE DES MATIERES

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	6
La recreation romanesque de soi.....	6
1.1. L'autofiction, au croisement de la fiction et de la réalité.....	7
1.2. La fictionnalisation de soi dans le roman.....	12
1.3. La mort de l'auteur.....	21
1.4. L'effet sur le lecteur.....	30
CHAPITRE II.....	33
L'effet personnage et la posture de l'auteur.....	33
2.1. La médiatisation des figures auctoriales.....	33
2.2. Le système des personnages dans <i>La Carte et le territoire</i> et <i>L'Été de la vie</i> .....	36
2.2.1. Qualification différentielle.....	40

2.2.2. Distribution différentielle .....	49
2.2.3. Autonomie différentielle.....	51
2.2.4. Fonctionnalité différentielle.....	53
2.3. L'effet-personnage .....	58
2.4. La posture .....	62
CHAPITRE III .....	70
Des miroirs équivoques .....	70
3.1. L'autofiction spéculaire.....	70
3.2. Mises en abyme et emboîtement des figures de Michel Houellebecq dans <i>La Carte et le territoire</i> .....	78
3.2.1. La série photographique de Jed Martin .....	81
3.2.2. « Michel Houellebecq, écrivain ».....	83
3.2.3. Michel et Michou : la mort comme métaphore .....	86
3.3. Portrait de Coetzee en cinq pièces détachées.....	88
3.3.1. Les Carnets.....	91
3.3.2. <i>L'Été de la vie</i> , une mise en abyme aporistique .....	94
CONCLUSION.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	101

ANNEXE ..... 109

Tableau d'Ulrich Lamsfuss ..... 109

## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier sincèrement ma directrice de recherche, Claire Legendre, qui, par son soutien, sa confiance, et ses judicieux conseils, a su me guider tout au long de l'élaboration de mon projet et avec qui travailler est un réel plaisir.

Je remercie très chaleureusement mes parents qui m'ont soutenue et encouragée durant la rédaction de mon mémoire. Ils sont ma plus grande source d'inspiration.

Merci à mes amis de Trois-Rivières qui, malgré la distance, occupent une place précieuse dans mon quotidien. Merci à ma grande amie Andréa pour sa présence et son continuel soutien. Un merci tout spécial à mon amie Laura qui a su rendre nos journées de rédaction à la bibliothèque plus agréables.

Enfin, merci à Hilaire, mon grand frère et mon meilleur ami, qui parvient toujours à me reconforter par sa gentillesse, son écoute et son humour.

## INTRODUCTION

Le terme « autofiction », introduit par Serge Doubrovsky en 1977, recouvre aujourd'hui les démarches artistiques de nombreux créateurs. Loin de se cantonner à la sphère littéraire, il est repris dans des modes d'expression variés, dont la bande dessinée, la photographie et le cinéma. Les actes du colloque *Culture(s) et Autofiction(s)* de Cerisy en 2012, réunis par Arnaud Genon et Isabelle Grell dans l'ouvrage *Lisières de l'autofiction*<sup>1</sup>, ont permis de constater l'étendue géopolitique du phénomène autofictionnel. Philippe Forest y étudie le *watakushishôsetsu* japonais, Mohamed Dahi<sup>2</sup> aborde l'autofiction arabe, Karen Ferreira-Meyers<sup>3</sup> pose un regard sur l'autofiction africaine, etc. On constate que l'émergence de l'autofiction dans différents contextes géographiques et culturels n'en facilite pas la saisie. Elle est soumise à un vaste débat quant à sa définition, son historicité, et ses nombreuses modalités. Philippe Vilain déplore sa « surthéorisation »<sup>4</sup>. De nombreux ouvrages se consacrent à en circonscrire les concepts fondateurs et même à lui reconnaître un champ théorique propre. Il est vrai que tous les genres littéraires n'ont pas de frontières claires et définies. Ils varient selon les usages, les contextes et les époques. Ils sont en constante mouvance, se greffent à d'autres types d'écriture et s'ouvrent vers de nouvelles avenues. L'autofiction n'échappe pas à cette condition. Son usage et ses perspectives sont variés.

---

<sup>1</sup> Arnaud Genon et Isabelle Grell, « Lisières de l'autofiction - Enjeux géographique, artistiques et politiques » (dir.), Colloque au Centre Culturel International de Cerisy (CCIC), Lyon, PUL, 2012.

<sup>2</sup> M'hamed Dahi, « L'autofiction dans la littérature maghrébine », Entretien avec Arnaud Genon, 2009, [En ligne].

<sup>3</sup> Karen Ferreira-Meyers, « Le polar africain - Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir », *Afrique contemporaine*, 2012/1 (n° 241), [En ligne].

<sup>4</sup> Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence, coll. « cf. », 2009, p. 73.

C'est sur le quatrième de couverture du roman *Fils* de Doubrovsky que le néologisme apparaît pour la première fois. On y lit : « fiction, d'événements et de faits strictement réels »<sup>5</sup>. Par cette définition, Doubrovsky annonce une transposition de son identité dans un espace de fiction où le contenu de l'histoire se veut entièrement référentiel, c'est-à-dire fondé sur des faits « strictement réels ». Il précise son concept d'autofiction dans l'ouvrage *Autobiographiques : Corneille à Sartre* :

En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit [*Fils*] sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés (...) noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, est-ce la plus intime, tout y (est) mien<sup>6</sup>.

La fiction serait donc une ruse du récit. Doubrovsky trouve présomptueux d'écrire son autobiographie : « l' "homme quelconque" que je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire<sup>7</sup> ». Dans l'ouvrage, Doubrovsky articule les traits définitoires de l'autofiction : elle prend la forme romanesque, l'identité onomastique auteur-personnage-narrateur, l'œuvre est reliée à une expérience subjective donnée comme authentique, la psychanalyse joue un rôle moteur dans la thématique et l'élaboration du texte, et la littérarité du texte est mise de l'avant. Ces traits ne constituent en rien un mode d'emploi édifié de façon définitive. Nombre d'auteurs, dont Chloé Delaume, Christiane Angot et Catherine Cusset pour ne nommer que celles-ci, ont déjoué ses limites. Pensons aux œuvres hybrides de Delaume,

---

<sup>5</sup> Serge Doubrovsky, *Parcours critique, essais*, Paris, Éditions Galilée, 1980, p.89-94.

<sup>6</sup> Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques : Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p.69.

<sup>7</sup>*Ibid.*

sa nouvelle autofictionnelle *Le deuil des deux syllabes* (2011), ou encore à son autofiction inspirée du modèle de livre-jeu dont vous êtes le héros, *La nuit je suis Buffy Summers* (2007). Il s'agit pour l'auteure d'interroger et d'ouvrir le concept vers de nouvelles formes d'écriture. Elle discourt sur sa démarche dans son essai *La règle du Je*. Elle écrit : « prendre l'autofiction comme matériau maniable, explorer sa structure, tenter de la développer, de lui faire prendre des formes un peu inattendues<sup>8</sup> ». Angot s'éloigne également des standards habituels de l'autofiction pour ainsi repenser sa forme. Dans *Sujet Angot* (1998), l'auteur prête sa voix à son ex-mari, le narrateur du roman. C'est à travers le discours qu'il tient que se construit le personnage de l'écrivaine. Autre exemple, Cusset rompt avec le protocole nominal dans *La Haine de la Famille* et *Confession d'une radine*. Son nom n'apparaît à aucun moment dans les récits, et pourtant « ce sont des livres à la première personne, au présent et dans lesquels [elle] n'[a] rien inventé<sup>9</sup>».

*La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq et *L'Été de la vie* de J.M. Coetzee se détournent également des traits définitoires établis par Doubrovsky. Les deux auteurs explorent une voie originale de la mise en fiction de soi. Élevés au rang de personnage dans leurs récits, ils recourent à deux procédés rares. D'abord, la fiction de soi se fait à la troisième personne et ils ne sont, ni l'un ni l'autre, le personnage focalisateur de leur roman. Ils se représentent à travers le regard de personnages fictifs, sous des traits banals et dépréciés. Leur portrait résulte ainsi de sentiments et de réflexions émis par d'autres

---

<sup>8</sup> Chloé Delaume, *La règle du Je*, PUF, 2010, p. 93.

<sup>9</sup> Catherine Cusset, « L'écriture de soi : un projet moraliste », dans *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Bruylant, 2007, p. 201.

personnages du roman. Ensuite, ils utilisent un procédé des plus inusités, soit la mort de leur propre personnage dans la fiction. Dans *La Carte et le territoire*, Houellebecq est assassiné en plein cœur du roman et dans *L'Été de la vie*, la mort de Coetzee est annoncée au fil de la narration. Ces dispositifs particuliers de mise en scène de soi nous amènent à nous questionner sur le pourquoi du recours à de tels procédés hors du commun et qui nous font les associer à une forme d'autofiction.

Le mémoire est constitué de trois chapitres organisés selon trois thèmes centraux : la récréation romanesque de soi, l'effet-personnage et la posture d'auteur, et le spéculaire. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les différentes définitions de l'autofiction depuis celle de Doubrovsky pour mieux saisir la démarche autofictionnelle de Houellebecq et Coetzee. Dans un second temps, nous tenterons de comprendre la place des personnages d'auteur dans le système de personnages dans *La Carte et le territoire* et *L'Été de la vie*, afin de circonscrire les modalités d'une fiction de soi à la 3<sup>ième</sup> personne. Nous nous appuyons notamment sur les diverses théories du personnage (l'effet-personnage et la posture) ainsi qu'à l'analyse de la mise en scène de l'écrivain et des pratiques discursives. Enfin, nous analyserons les deux romans à travers la grille de lecture mise en place par Colonna<sup>10</sup> dans son chapitre sur l'autofiction spéculaire. Dans les deux romans étudiés, les représentations de soi sont multiples et cohabitent. L'hypothèse spéculaire vise à

---

<sup>10</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, EHESS, 1989 [En ligne].

reconnaître les modalités innovantes de l'autofiction à travers *La Carte et le territoire* de et *L'Été de la vie*, tout en saisissant la particularité et la complexité de ces représentations.

## CHAPITRE I

### LA RECRÉATION ROMANESQUE DE SOI

La représentation de soi des auteurs dans *La Carte et le territoire* et de *L'Été de la vie* témoigne d'une mise en scène très spécifique qui passe par l'autodérision, l'autofabulation et l'ironie. Les projections autofictionnelles de Houellebecq et Coetzee ne se jouent pas sur le terrain de la véridicité historique. Ils portent tous deux un projet romanesque qui annonce le caractère imaginaire de leur représentation. Par le biais de la fiction, ils se réinventent, se projettent dans des mondes inventés (où ils subissent différentes aventures, dont la mort) et font la rencontre de personnages tout à fait fictifs. Le pacte qu'ils engagent paraît clair : les personnages de l'écrivain sont dissociables des auteurs ; ils appartiennent à un univers fabulé. Cela étant, les romanciers intègrent à leur récit des faits biographiques, une part connue d'eux-mêmes, ce qui brouille les pistes. Ce choix délibéré de faire intervenir dans leur œuvre des personnes de leur entourage (pensons à Frédéric Beigbeder dans *La Carte* ou à la famille de Coetzee dans *L'Été*) ébranle la frontière entre réel et fictif et confond le lecteur. Qu'est-ce qui motive de telles démarches ? Quelles sont les modalités de telles mises en scène ?

L'écriture que nous jugeons autofictionnelle de Houellebecq et Coetzee ne reprend pourtant pas les termes initiaux de la définition de Doubrovsky. Ces auteurs optent plutôt pour une mise à distance du principe de vérité. Pour mieux comprendre l'inscription de *La Carte* et de *L'Été* dans le courant de l'autofiction, nous reviendrons sur différentes pratiques autofictionnelles. Cela commande de revenir sur les différents modes de la représentation de soi et le contrat de lecture qui leur est associé.

### 1.1. L'autofiction, au croisement de la fiction et de la réalité

Pour mieux comprendre ce qui cause l'ambiguïté énonciative et générique de l'autofiction, il faut se rapporter aux travaux de Philippe Lejeune qui introduit la notion de « pacte de lecture<sup>11</sup> ». Celle-ci renvoie à l'entente (explicite ou non) prise entre un auteur et son lecteur. Un écrivain pose les termes d'un contrat et son lecteur accepte de les suivre. Lejeune distingue le « pacte autobiographique », où l'autobiographe programme un effet contractuel de lecture par lequel il s'engage à dire la vérité (sans promesse d'exactitude, mais avec sincérité) et le « pacte fictionnel », qui s'active lorsque le régime du discours est fictif et que les faits exposés ne se rapportent pas à la vie réelle de l'auteur. Pour ce dernier, la prescription de lecture est fictionnelle<sup>12</sup>.

On situe le pacte autofictionnel dans cet *entre-deux*<sup>13</sup>, puisque le factuel s'amalgame au fictionnel. Cela explique la discussion critique à laquelle le courant est soumis et, à sa suite, les multiples déclinaisons qui l'affectent. Les praticiens de l'autofiction abordent le pacte différemment. Certains y voient la possibilité de s'approcher de la vérité en délivrant avec justesse et honnêteté des faits vécus, pensons à la démarche de Doubrovsky, et plus récemment, à celle de Catherine Cusset. D'autres y recourent pour se réinventer à travers leurs rêveries et leurs fabulations. L'autofiction est une façon pour eux de se projeter dans un univers imaginaire. À ce courant, nous associons la démarche autofictionnelle de

---

<sup>11</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2<sup>ème</sup> Édition, 1971. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

<sup>12</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1975.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 70.

Delaume<sup>14</sup> et celle des auteurs à l'étude, Houellebecq et Coetzee. Bien entendu, ces deux modes autofictionnels ne sont pas hermétiques l'un à l'autre. Par ailleurs, il ne s'agit pas de calculer la part de fiction et la part de vérité dans une œuvre, mais plutôt de voir comment l'autofiction offre des possibilités formelles variées et des intentions différentes. Tout roman établit un contrat spécifique et se compose d'un savant dosage d'éléments biographiques et fictionnels. Selon Gasparini, interrogé par Delaume dans son essai *La règle du Je*<sup>15</sup>, il n'y a pas un troisième type de pacte, mais un mélange des deux. Ils se recourent à un moment ou à un autre. Tout de même, il est possible de discerner deux tendances à l'autofiction, ce que Philippe Vilain résume ainsi dans son essai *L'autofiction en théorie* :

L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la recreation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire)<sup>16</sup>.

Vilain n'est pas le seul théoricien de l'autofiction à faire cette distinction. Gasparini dénote deux approches « aux jeux de la représentation de soi<sup>17</sup> » ; une littérature du vécu, où tout ce que raconte l'auteur relève d'une expérience réelle, et une littérature de l'imagination, où tout ce qui est raconté est le produit d'une pure fiction. Cette dernière tendance concorde avec ce que Genette et Colonna ont nommé la « fictionnalisation de soi », soit le domaine

---

<sup>14</sup> Précisons que les premières œuvres de Delaume où elle raconte l'épisode traumatique de son enfance (l'assassinat de sa mère par son père et le suicide de ce dernier) révèlent davantage du courant doubrovskienne.

<sup>15</sup> Chloé Delaume, *La règle du Je*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>16</sup> Philippe Vilain, *op. cit.*, 2009, p. 73.

<sup>17</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction - Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 298.

de l' « autofabulation » qui renvoie aux « projections auctoriales dans des situations imaginaires<sup>18</sup> ». Genette revendique la visée purement fictionnelle de cette écriture. L'auteur d'autofiction se dissocie de son narrateur et de son personnage en modifiant à la fois son destin et sa personnalité<sup>19</sup>. C'est selon cette approche théorique que Colonna rédige en 2004, sous la direction de Genette, une thèse de doctorat intitulée « L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature ». Il poursuit l'objectif de saisir les potentialités et les propriétés virtuelles de ce type d'écriture. Par le réexamen d'ouvrages littéraires connus (dont la *Recherche* de Proust), Colonna envisage cette nouvelle variante de l'autofiction. Pour le résumer simplement, l'affabulation de soi décrit toute démarche où « un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)<sup>20</sup> », c'est-à-dire lorsqu'un auteur fait de lui-même un sujet imaginaire<sup>21</sup>. Philippe Vilain adopte cette définition. Pour lui, l'autofiction sert à l'affranchissement du « soi » :

Là réside tout l'intérêt de l'autofiction, il me semble, non dans l'action d'anticiper ou de prophétiser les événements, bien entendu, mais dans le fait de fabuler, d'extrapoler à la première personne son vécu et de considérer cette extrapolation comme étant pleinement constitutive du moi ; notre imaginaire, les fabulations que nous nous autorisons, exprimant tout autant, même peut-être mieux, ce que nous sommes<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, EHESS, 1989, p. 10, [En ligne].

<sup>19</sup> Voir l'ouvrage « Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 86-87 » pour comprendre la distinction que Genette propose face à sa définition et celle de Doubrovsky.

<sup>20</sup> Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>22</sup> Philippe Vilain, *op.cit.*, p. 38.

L'autofabulation de Colonna décrit plusieurs démarches autofictionnelles, pensons entre autres à Chloé Delaume pour qui l'autofiction offre la possibilité de se réinventer comme personnage. Par le processus de *pseudonymisation*, Delaume (de son vrai nom Nathalie Dalain) joue un rôle : « Je suis un personnage de fiction<sup>23</sup> » se plaît-elle à répéter. Par l'invention d'un pseudonyme, elle se crée une nouvelle identité qu'elle projette dans ses fictions. Delaume s'emploie à expliquer sa démarche à différents colloques<sup>24</sup> et dans son essai *La règle du Je* :

L'autofiction est un genre expérimental. Dans tous les sens du terme. C'est un laboratoire. Pas la consignation de faits sauce romanesque. Un vrai laboratoire. D'écriture et de vie<sup>25</sup>.

L'auteur y voit l'occasion de se projeter dans des univers imaginés, comme dans *Ma maison sous terre*, où le personnage de Chloé Delaume apparaît dans un cimetière aux côtés d'un personnage fictif nommé Théophile. L'autofiction lui offre une totale liberté comme écrivaine, puisqu'elle peut la prendre comme un « matériau maniable, explorer sa structure, tenter de la développer, de lui faire prendre des formes un peu inattendues<sup>26</sup> ».

Rappelons que cette manière d'aborder l'autofiction n'est pas la seule. À cet effet, Catherine Cusset déclare:

J'ai été surprise d'apprendre que s'opposaient deux définitions du terme, l'une mettant l'accent sur le mot « auto », l'autre sur le mot « fiction ». Ma conception de l'autofiction est celle de Doubrovsky, pour qui l'autofiction

---

<sup>23</sup> Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*, p. 109.

<sup>24</sup> Elle fait une intervention au colloque de Cerisy, repris dans l'ouvrage Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 524.

<sup>25</sup> Chloé Delaume, *La règle du Je*, PUF, 2010, p. 20.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 93.

n'est « fiction » que parce qu'elle est écriture, aventure du point de vue du langage<sup>27</sup>.

Pour Cusset, l'autofiction lui permet de se rapprocher le plus près possible du réel<sup>28</sup>. Par l'écrit, l'auteur s'expose, parle en son nom, pour livrer son moi le plus profond :

*Jouir* est ma première « autofiction » : texte écrit à la première personne et composé de « faits strictement réels » dont le récit n'est pas justifié que par une « voix » qui, elle, relève de la fiction – de « l'aventure du langage »<sup>29</sup>.

L'autofiction n'est pas un jeu ou une invention fictionnelle du soi pour Cusset, mais bien plus l'expression momentanée du vécu. Le texte littéraire, par la spontanéité et la sincérité du geste d'écriture, est une manière d'appréhender le réel et de livrer au lecteur son rapport au monde. Le matériel de ses romans n'a rien d'une invention, nous dit-elle : « l'invention risqu[e] de falsifier la vérité émotionnelle qui [est] l'objet [de mes] livres<sup>30</sup> ». Selon Cusset, cette part d'invention exerce un contrôle sur l'écriture et risque de faire perdre au récit son effet de réalité. Pour approcher ce réel, il s'agit alors d'être le plus exact dans la transposition des souvenirs, « de ne raconter que les faits<sup>31</sup> ». La romancière s'accorde à dire qu'il y aura certaines faussetés, dues à une mémoire factuellement inexacte, mais l'écriture, par la sincérité du geste, révélera une véritable expérience intérieure.

---

<sup>27</sup> Catherine Cusset, « Je » dans *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>29</sup> Catherine Cusset, « L'écriture de soi : un projet moraliste », *op. cit.*, p. 201.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 206.

## 1.2. La fictionnalisation de soi dans le roman

Parmi ces deux grands espaces de la pratique autofictionnelle que nous venons de décrire<sup>32</sup>, nous situons les romans *La Carte et le territoire* et *L'Été de la vie* dans les fictionnalisations de soi, selon les termes de Colonna que Vilain reformule par l'expression équivalente de « création romanesque de soi ». Le titre de *La Carte et le territoire* engage le débat sur le rapport entre la représentation et la réalité. En reliant la carte au territoire par la conjonction *et*, Houellebecq indique que les deux entités coexistent dans une relative autonomie. L'œuvre de fiction vient en quelque sorte restituer à la représentation son indépendance vis-à-vis le réel. Deux interprétations subsistent à ce propos chez les commentateurs de Houellebecq. Pour Meizoz, « la représentation (la carte) a pris le pas sur le réel<sup>33</sup> ». Novak-Chevalier entrevoit plutôt une « perméabilité entre réel et fictif<sup>34</sup> ». À ce propos, il n'est pas vain de rappeler la célèbre phrase de Jean Baudrillard qui suppose que « la carte crée le territoire » ou l'axiome d'Alfred Korzybski, repris en chœur par les géographes, qui veut que la « carte n'est pas le territoire<sup>35</sup> » ? Quoiqu'il en soit, et sans trancher entre les différentes propositions, il va sans dire qu'il s'agit d'un des thèmes majeurs du roman. Houellebecq s'est largement expliqué à ce sujet. Sa conception du monde, inspirée de Schopenhauer, suppose que le réel (les êtres, la nature, le monde concret) n'existe que par la représentation que l'on s'en fait « car tout objet présuppose le

---

<sup>32</sup> Il faut noter que ces deux espaces décrits s'entremêlent et s'entrecroisent. Ils ne sont pas en concurrence, ni en lutte l'un contre l'autre. Simplement, ils sont deux manières de pratiquer l'autofiction.

<sup>33</sup> Jérôme Meizoz, « Vers l'au-delà médiatique : *La Carte et le territoire* », *Fabula / Les colloques*, Les "voix" de Michel Houellebecq, 2017, [En ligne].

<sup>34</sup> Agathe Novak-Chevalier, (dir), « Michel Houellebeck », Paris, Éditions de l'Herne, Ouvrage collectif, 2017.

<sup>35</sup> Micheline Cosinschi, « Alfred Korzybski et la pragmatique de la carte », dans *Analele Științifice Ale Universității Al I Cuza*, 2008, [En ligne].

sujet, et ne reste ainsi qu'une représentation<sup>36</sup> ». Si la carte prend le pas sur le réel, comme le prétend Meizoz, le portrait du romancier fait par Jed survit à son personnage. Rappelons qu'il est dit dans le roman, que parmi les milliers de photos prises de Houellebecq, l'image qui « persistera dans les siècles à venir, ce sera [le] tableau [de Jed Martin]<sup>37</sup> ». En outre, le titre de la série photographique du peintre, *La Carte est plus intéressante que le territoire*, laisse même supposer que tout objet d'art prend le dessus sur son référent. Par contre, la pérennité des œuvres d'art n'est pas assurée pour autant. À la fin du roman, la nature triomphe des dernières créations de Jed qui sont détruites sous l'action de la pluie et du vent.

En soulevant cet aspect, c'est le travail de création de Houellebecq qui nous intéresse. La confusion entre le réel et la représentation y est quasi permanente. L'incipit de *La Carte* fait figure d'exemple. Il s'agit d'une description microstructurale<sup>38</sup> des personnages de Jeff Koons et de Damien Hirst :

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection<sup>39</sup>.

Ces premières lignes du roman semblent décrire une scène vécue. Or, il s'agit de sujets picturaux de l'œuvre de Jed Martin qu'il est en train de peaufiner. Le lecteur comprend à retardement qu'il s'agit de l'ekphrasis d'un tableau<sup>40</sup>. Cette séquence fonctionne comme

---

<sup>36</sup> Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, Paris, Éditions de l'Herne, 2017, p. 32.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>38</sup> Agathe Novak-Lechevalier, *op. cit.*

<sup>39</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 9.

<sup>40</sup> *Ibid.*

un travelling arrière au cinéma ; la prise de vue s'élargit et fait voir deux niveaux de représentations. Le réel et la fiction cohabitent; ils sont indissociables.

Revenons au processus de création de Houellebecq. L'auteur l'explique dans une entrevue avec Kapriélian pour le magazine *Les Inrockuptibles* :

Il faut toujours mettre une petite touche de soi au départ dans tous ses personnages. Après, ça diverge. C'est même le cas avec le personnage de Houellebecq : le contenu de sa bibliothèque n'est pas le même que la mienne.

L'auteur précise sa démarche :

C'est comme faire une expérience où tu nourrirais des parasites, des créatures dans ton cerveau où tu les laisses se développer. Au départ, une dose de soi leur assure une bonne viabilité, mais après il faut les laisser vivre...ou les supprimer s'ils prennent le dessus. Les personnages sont des vampires, ils veulent absolument exister<sup>41</sup>.

Houellebecq explique que cette part de soi injectée dans chacun de ses personnages n'a d'autre intention que de les rendre plus crédibles, plus vraisemblables. De cette façon, le personnage de Michel Houellebecq est, comme tout autre, un être de fiction. Il est, au départ, « ancré dans la voix auctoriale<sup>42</sup> », puis en diverge pour prendre une pleine autonomie. Il est le résultat d'une fabulation.

Au même titre que Houellebecq, Coetzee croit que le personnage avec lequel il partage une même identité onomastique peut s'éloigner de lui et de sa vie réelle. Dans l'ouvrage *La vérité du récit*, il échange avec la psychanalyste Arabella Kurtz sur la question de la vérité

---

<sup>41</sup> Michel Houellebecq et Nelly Kapriélian, *Les Inrockuptibles*, magazine n° 771, 2010, p. 43.

<sup>42</sup> Raphaël Baroni, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie? », dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », n° 22, 2012, p. 92.

et de la fiction dans une œuvre littéraire. Il pose la question suivante : est-il possible de réinventer sa personnalité et son existence par le biais d'une œuvre littéraire ? Philippe Forest<sup>43</sup>, qui réfléchit à la démarche de l'auteur dans la préface de l'ouvrage, écrit ceci :

[Coetzee] y défend le droit à cette souveraine réinvention de soi qu'autorise son art. Ainsi dans *L'Été de la vie* où il raconte son existence au miroir que lui tendent les hommes et surtout les femmes qu'il a connus<sup>44</sup>.

Coetzee a proposé le concept d'*autrebiography* dans une interview qu'il a accordé à David Attwell<sup>45</sup>. L'*autrebiography* s'écrit à la troisième personne et le passé y est décrit au temps présent<sup>46</sup>. Elle se distingue de la biographie et de l'autobiographie par le recours au procédé de distanciation : *il* et *je* se confondent donc, de façon à faire éclater les frontières entre le passé et le présent, entre le réel et la fiction, entre l'auteur et son personnage, plus encore pour marquer un certain détachement vis-à-vis du récit<sup>47</sup>. Chez Coetzee, la réalité et la fiction sont des entités distinctes, mais liées ; l'auteur d'une fiction doit en assumer les conséquences bien qu'elles soient hors de son contrôle<sup>48</sup>. En recourant au *il*, le pacte avec le lecteur s'en trouverait changé puisque le romancier se met à distance et ne peut être

---

<sup>43</sup> Philippe Forest, préface de l'ouvrage dans « La vérité du récit – Conversations sur le réel et la fiction », J.M. Coetzee et Arabella Kurtz, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2016, p.11.

<sup>44</sup> J.M. Coetzee et Arabella Kurtz, *op. cit.*, 2016, p. 14.

<sup>45</sup> David Attwell, « Coetzee, John M. « Interview »: Doubling the Point », *Essays Interview*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 394 p.

<sup>46</sup> Shadi Neimneh, « Autofiction and Fictionalisation: J.M. Coetzee's Novels and Boyhood », *Transnational Literature*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 1-12.

<sup>47</sup> Margaret Lenta, « Autrebiography: J.M. Coetzee's Boyhood and Youth », *English in Africa*, vol. 30, n° 1, 2003, p. 157-169.

<sup>48</sup> Alexandra Effè, « Author and Self: Accounting for Voices and Worlds » dans J. M. Coetzee and the Ethics of Narrative Transgression. Palgrave, Macmillan, 2017, p. 99-155.

directement identifié à son personnage<sup>49</sup>. Notre interrogation porte alors sur le motif autofictionnel de cette avenue. Pourquoi opter pour de telles représentations de soi ?

À cela, on serait tenté de répondre que la recreation romanesque de soi est l'accomplissement d'un rêve, d'un fantasme ou d'une quête, rendu possible par le biais de la fiction. C'est du moins ce que laisse entendre Colonna dans son essai. Il explique que la fictionnalisation de soi part d'un désir profond de transformer sa vie, de lui donner un nouvel essor, un nouveau sens : « cette activité de fictionnalisation de soi exploite une tendance onirique et fantasmatique qui est inhérente à la condition humaine<sup>50</sup> ». L'espace de fiction suspend tous les interdits. Houellebecq et Coetzee peuvent réinventer leur origine, leur histoire et leur mort. De plus, en devenant des personnages de roman, ils évitent tous les dispositifs de vérification. Le pacte est établi comme tel : la fictionnalisation de soi est un jeu, une entreprise romanesque où la distinction entre écrivain et personnage d'écrivain est incontestable.

On remarque que chez Houellebecq et Coetzee, la recreation de soi passe par une propension ludique que nous associons au fantasme. Les fantasmes renvoient aux productions imaginaires d'un individu commandées par une force désirante<sup>51</sup>. Plus précisément, les fantasmes sont des constructions psychiques constituées à partir de réalités observées ou entendues. Ils servent à « épurer, raffiner (*verfeinern*), sublimer les

---

<sup>49</sup> Margaret Lenta, *op. cit.*, p. 161.

<sup>50</sup> Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>51</sup> Jean-Pierre Lefebvre, « Pas de « fantasme » chez Freud! », *Lettres du rêve*, n° 35, 2017, [En ligne].

souvenirs<sup>52</sup> ». L'activité ludique d'écrire sur soi, de se mettre en scène dans un espace imaginaire, engage le fantasmatique par la réalisation partielle d'un désir. Ce désir peut provenir d'un refoulement ou d'un sentiment d'interdiction, mais il est extériorisé par le processus d'écriture et de recréation romanesque de soi. Chez Houellebecq et Coetzee, la mise en scène de soi procède comme un jeu où le sujet se joue de lui-même : « le jeu peut être décrit comme une mise en scène fantasmatique, c'est-à-dire comme un drame analogon de la réalité psychique<sup>53</sup> ». Les fantasmes que les auteurs réalisent peuvent aussi bien être conscients ; du moins, nous pouvons penser qu'ils le deviennent par leur transcription à l'écrit.

Pour Coetzee, cette réinvention de soi passe par le refoulement de son passé et par une projection de soi dans un univers redéfini. L'auteur croit qu'il est possible de réviser ses souvenirs pour leur donner un nouveau sens, voire même les effacer et les remplacer par de nouveaux plus désirables<sup>54</sup>. Selon lui, les souvenirs sont modulables et fugitifs, ne serait-ce que par les ratés de notre mémoire et par la transmission (ou l'imposition) de certains souvenirs (comme lorsque la mère raconte à son enfant des moments survenus dans ses premières années de vie). Dans *La vérité du récit*, Coetzee explique son souhait de s'affranchir de son passé par le processus de la création littéraire. Les nouveaux souvenirs, volontairement créés, correspondent à ce que Coetzee nomme les fantasmes<sup>55</sup>. L'aspect

---

<sup>52</sup> Michel Bousseyroux, « Réalité, fantasme et réel », *L'en-je lacanien*, 2007/2, n° 9, p. 139-158, 2017 [En ligne].

<sup>53</sup> Philippe Gutton, *Le jeu chez l'enfant : essai psychanalytique*, Paris, Larousse Université, vol. 9, 1973, p. 20-21.

<sup>54</sup> J.M. Coetzee et Arabella Kurtz, *op. cit.*, p. 35.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 35.

fantasmagorique de son roman *L'Été de la vie* se discerne, d'abord, à travers cette projection de lui-même vis-à-vis le discours prononcé par ses proches. Il prédit ce qu'ils diront de lui après sa mort. Toujours dans les entretiens avec Kurtz, Coetzee explique sa conception de la refabrication de la réalité à travers la fiction. Pourquoi ne pas défaire ce qui a déjà été fait ? Pourquoi se contenter de sa vie passée et de ses souvenirs anciens ? La mort du romancier dans *L'Été* marque une rupture volontaire entre le passé et le devenir. Elle est une façon de réinventer ses souvenirs. Peut-on y déceler également une gamme d'opérations défensives ? La création de faux témoignages à teneur dépréciative affiche une sorte de mise à mal volontaire où Coetzee est l'agent de sa propre souffrance. Il inflige à son personnage de sévères critiques pour, semble-t-il, avoir une mainmise sur sa propre image. Une projection fantasmagorique aux allures du sadisme, finalement, menée par un exercice de dénigrement (où il se joue de sa mort) pour avoir une emprise sur de potentielles attaques et critiques que mèneraient les médias, les lecteurs ou même son propre entourage. La description par Julia d'une scène intime où John est comparé à un autiste<sup>56</sup> indique tout à fait le caractère proprement masochiste de l'autoreprésentation chez Coetzee. En bref, le fantasme acquiert ici une caractérisation masochiste par les humiliations que l'auteur inflige à son personnage.

Une mise en scène fantasmagorique s'observe également dans *La Carte et le territoire*, tout aussi sadique que chez Coetzee. Houellebecq devient l'adjuvant d'un peintre célèbre, Jed Martin, héros de l'histoire. Au même titre que Jeff Koons et Bill Gates, Houellebecq est le sujet de l'une de ses toiles, dérobée par un meurtrier sanglant. Cette projection

---

<sup>56</sup> J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 66.

fantasmatique de l'auteur recourt à différents procédés, par exemple sa cohabitation dans un espace de fiction avec des personnalités connues, dont Patrick Le Lay et Julien Lepers. Dans une approche ludique, Houellebecq fait même subir à son personnage une mort effrayante. Il est déchiqueté en petits morceaux et finit enfermé dans un cercueil d'enfant. Le fantasme incarne, encore une fois, le lieu d'une scénarisation masochiste par cette jouissance perverse d'écrire sa propre mort de façon aussi sanglante.

Comme on peut le constater, les autoreprésentations de Houellebecq et de Coetzee s'éloignent de toutes tentatives de forger des portraits réalistes. Dès lors, si on revient à la notion de pacte, on peut se demander comment traiter ici la question de la vérité. Que recherchent les auteurs en se jouant de la vérité, à tout le moins en prenant des libertés vis-à-vis d'elle, tout en poursuivant la mise en scène de leur propre personnage ? Pourquoi optent-ils pour de telles représentations de soi ?

La recreation romanesque de soi chez Houellebecq et Coetzee, en dépit de sa valeur ludico-fantasmatique, semble mener vers une forme de vérité. Houellebecq, à travers son double romanesque, tient un discours sur le monde, tout comme Coetzee, qui réfléchit à la société sud-africaine et la place que les Afrikaners y tiennent. On peut croire que la fiction de soi illustre également une forme d'authenticité pour les deux auteurs, puisque « la vérité a structure de fiction<sup>57</sup> ». Alors, peut-on penser que cette vérité se révèle en partie à travers les mensonges et les fabulations que Houellebecq et Coetzee se permettent ? S'il faut « chercher le réel qui gît derrière le fantasme<sup>58</sup> », ce réel est peut-être à trouver dans les

---

<sup>57</sup> Jacques Lacan, « Lituraterre », dans *Littérature*, vol. 3, n° 3, 1971, p. 9, [En ligne].

<sup>58</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux, Paris, Seuil, 1973, p. 54.

parties consciente et inconsciente du fantasme qui débordent de la réalité pour aller vers d'autres possibles, vers des désirs inavoués. À l'instar du rêve, l'écriture ludico-fantasmatique délivre certaines pulsions<sup>59</sup>, dont la pulsion de mort que nous avons rapidement évoquée et sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Pour Coetzee, la fiction de soi permet d'atteindre une « vérité idéale », s'éloignant de cette façon d'une « vérité objective », ce à quoi répond Arabella Kurtz :

Comme vous, je pense que nous recherchons, dès le début de la vie, un lieu où nous pouvons nous épancher, mais j'estime qu'il y a toujours une vérité, même indirecte ou déformée, dans tout épanchement<sup>60</sup>.

La vérité idéale renvoie à la version transformée d'une personne, aux projections qu'elle se permet. L'écriture incarne cet espace ludique du fantasme où il y a reconfiguration des souvenirs, subversion du réel :

L'art de l'écrivain, un art qui ne s'étudie nulle part réside dans la création d'une forme (d'un fantasme capable de parole) et d'un point d'entrée qui permettra au lecteur d'habiter ce fantasme<sup>61</sup>.

L'écriture permet de réinventer la réalité et comme le dit Philippe Forest, le romancier qui s'y emploie va « jusqu'à s'en affranchir<sup>62</sup> ». Les fictions (ou ce que Kurtz nomme les récits-masques), sont parfois plus vraies, selon cette psychanalyste, que les histoires réelles (vécues), vraies en ce sens qu'elles délivrent une « vérité poétique ou émotionnelle<sup>63</sup> ». Kurtz ajoute que « la meilleure façon d'arriver à une chose vraie et nouvelle, ou

---

<sup>59</sup> Jacques Millet, « L'espace ludique du fantasme », Université de Montréal, Mémoire, juin 1982, p. 88.

<sup>60</sup> J.M. Coetzee et Arabella Kurtz, *op.cit.*, p. 70.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>62</sup> Philippe Forest, « Préface », dans J.M. Coetzee et Arabella Kurtz, *op.cit.*, p. 11.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 21.

nouvellement consciente est souvent créative<sup>64</sup> ». Pour parvenir à cette recreation romanesque, pour s'affranchir du réel à travers le roman, Houellebecq et Coetzee donnent la mort à leur personnage, ce qui marque une coupure nette entre la réalité et la fiction. Donner la mort à son propre personnage n'est-il pas la façon la plus aboutie de se réinventer totalement ?

### **1.3. La mort de l'auteur**

Bien qu'il existe une multitude de romans qui traitent de la mort et où les héros sont sacrifiés, la fictionnalisation de la mort de l'auteur, telle que décrite dans *La Carte et L'Été*, est un procédé rare en littérature. Notons que s'ils utilisent le même procédé, le traitement qu'ils en font est fort différent ; Houellebecq met en scène sa propre mort de manière spectaculaire et sanguinaire, alors que Coetzee se contente de la mentionner, sans qu'aucun détail ne soit dévoilé. En effet, le décès de Coetzee est déclaré sans autres explications. Il n'est évoqué qu'une seule fois, sans qu'on en connaisse la cause. De plus, il paraît anodin, si on le compare à la mort méticuleusement élaborée par Houellebecq. L'entreprise de J.M. Coetzee vise moins à susciter un effet spectaculaire, mais sert plutôt le récit. Elle est un moyen de s'effacer entièrement de la narration et de se recréer à travers le regard des autres. L'identité du personnage de Coetzee se dévoile via la description des personnages qui témoignent au biographe Vincent de certaines expériences vécues. Ils ébauchent, ce faisant, un portrait de Coetzee, lequel contient autant de commentaires sur ses comportements et sa manière de vivre que sur son statut d'écrivain et son œuvre même. Chez Houellebecq,

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 21.

les scènes précédant sa mort et où il apparaît encore vivant servent à dresser son portrait, celui d'un misanthrope qui attend sa fin certaine. Les visites de Jed Martin sont un prétexte pour montrer un Houellebecq hors de la vie, absent et indifférent, pour qui la vie demeure une absurdité. La mort en venant le chercher ne fait que confirmer son retrait du monde. Plusieurs ouvrages qui lui sont consacrés mettent en évidence cette conception douloureuse de la vie qui le hante et qu'il a lui-même commentée et largement discutée<sup>65</sup>. Dans son essai sur Lovecraft, Houellebecq plonge dans une vision désespérante, voire cruelle, de la vie. Plus récemment, il procède à une lecture de l'œuvre du philosophe Schopenhauer et il exprime avec force sa conception d'un monde dénué de sens, dans lequel la beauté, l'esthétique de la nature et la faculté d'émerveillement ne sont accessibles que dans l'enfance, le rêve ou la folie.

Nous avons mentionné précédemment que cette fictionnalisation de la mort avait pour but de réaliser un fantasme, plus précisément parce qu'elle délivre, via l'écriture, ce que Freud nomme la pulsion de mort. Freud introduit cette notion dans son essai intitulé *Au-delà du principe de plaisir*<sup>66</sup>. Il élabore une théorie de la psychanalyse centrée sur les processus psychiques et le principe du plaisir. Dans le sixième chapitre de l'essai, il fonde ce concept de dualité pulsionnelle où il décrit la pulsion de vie (Éros) et la pulsion de mort (Thanatos). La pulsion de vie désigne cette « force vitale » qui tend à la liaison. Elle englobe la pulsion « d'autoconservation » et la « pulsion sexuelle ». La pulsion de mort, ou ce qu'il nomme

---

<sup>65</sup> Jean-Noël Dumont, *Houellebecq - la vie absente*, Paris, Éditions Manucius, 2017, p. 210 ; Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2010 ; Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer, op. cit.*, 2017 ; Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* ; Michel Monaco, Éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1991, p. 135.

<sup>66</sup> Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, p. 35, 2017, [En ligne].

également « pulsion de destruction », tend plutôt à la déliaison en tant que frein ou rupture avec les pulsions de vie. Freud insiste sur son caractère opératoire. Selon lui, elle est un processus, une « excitation » inhérente à l'organisme vivant. Cette pulsion, telle une « poussée » vers quelque chose, tend à rétablir un état antérieur, perdu sous l'influence « de forces perturbatrices extérieures<sup>67</sup> ». En d'autres termes, la pulsion de mort est pour le sujet une façon de revenir à un état premier. Cet état premier est ce que Freud désigne comme étant l'état inorganique<sup>68</sup>. Bernard Brémont ajoute que la mort, finalité vers laquelle tend toute vie, est une tentative, de retrouver « le signifiant qu'on était avant de naître<sup>69</sup> ». Cela n'est pas sans rappeler cette phrase de Georges Bataille : « Dans le halo de la mort, et là seulement, le moi fonde son empire<sup>70</sup> ».

Si Freud oppose pulsion de vie et pulsion de mort, il reconnaît pourtant que la mort est intrinsèquement reliée à la vie : « seule l'action conjuguée et antinomique des deux pulsions originaires, Éros et pulsion de mort, explique la bigarrure des manifestations de la vie<sup>71</sup> ». Toute vie connaît la mort; les deux forces pulsionnelles cohabitent, et donc la dimension mortifère s'inscrit dans l'essence même de la vie. La pulsion de mort serait la solution pour échapper à l'inévitable<sup>72</sup>, un désir destructeur qui mène à un devenir ; un devenir qui est, paradoxalement, un retour à l'origine de la vie (ce que Freud nomme l'état inorganique, ou minéral).

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>69</sup> Bernard Brémont, « Débat 1 », *Analyse Freudienne Presse*, 2002/1, n° 5, 2017, p. 20, [En ligne].

<sup>70</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954, p. 86.

<sup>71</sup> Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, 1985, p. 8.

<sup>72</sup> Monique Schneider, « Débat 1 », *Analyse Freudienne Presse*, 2002/1, n° 5, 2017, p. 17, [En ligne].

Si l'on se rapporte à l'entretien entre Coetzee et la psychanalyste Kurtz, on remarque que pour le romancier sud-africain, la mort est une sorte de libération du soi qui mène à son affirmation. La mort de son personnage dans *L'Été de la vie* serait l'unique solution pour se réinventer.

Si on s'invente un passé fantasmatique qui ne nous met pas en conflit avec le monde, qui nous fait juste paraître la vie plus intéressante et nous rend donc peut-être plus heureux ? Vous ne pouvez certainement pas nier qu'il existe des gens qui n'aiment pas le passé qui leur a été donné et qui l'ont remplacé par une meilleure histoire ?<sup>73</sup>

Elle lui permet d'enfouir, de faire disparaître des souvenirs anciens, et se recréer une nouvelle vie à travers des souvenirs totalement fictifs. Elle marque une coupure entre vie réelle et vie fictive. Par ailleurs, cette idée de destruction et de reconstruction de la vie est omniprésente dans les entretiens entre l'auteur et la psychanalyste Kurtz. Peut-on penser que la pulsion de mort s'explique, chez Coetzee, par « un manque à être<sup>74</sup> », et que sa fictionnalisation, comme acte créatif, la réalise ? De plus, cette renaissance s'effectue à travers le regard des autres. Kurtz questionne Coetzee à cet effet :

On ne peut se connaître et se comprendre pleinement qu'à travers les autres, que par la manière dont on se conçoit par rapport aux autres et dont ils nous perçoivent. C'est me semble-t-il le sujet de votre livre *L'Été de la vie*<sup>75</sup>.

Le regard des autres, même si celui-ci est dépréciatif, constitue la clé de voûte de tout le roman. La mort devient un point de rupture qui permet justement de donner libre cours à la perception par les autres de sa propre vie ; faire parler les autres, pour mieux se découvrir,

---

<sup>73</sup> J.M. Coetzee et Arabella Kurtz, *op. cit.*, p. 26.

<sup>74</sup> Monique Lauret, *L'énigme de la pulsion de mort : pour une éthique de la joie*, Paris, PUF, 2014, p. 16.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 27.

pour mieux se comprendre. Coetzee cherche à travers cette mort une manière de s'effacer de ce monde pour mieux se dévoiler à travers les impressions, les sentiments, les jugements exprimés par d'autres qui sont, dans ce cas-ci, des personnages créés par l'auteur Coetzee, un procédé romanesque des plus efficaces pour se donner une nouvelle existence. Encore une fois, la mort n'est pas une fin en soi, mais plutôt une rupture définitive avec sa vie et ses souvenirs anciens :

Ce qui nous rattache au monde réel est, finalement, la mort. On peut créer des histoires sur soi à volonté, mais on n'est pas libre d'en inventer la fin. Elles doivent s'achever par la mort : c'est le seul dénouement auquel on peut sérieusement croire. Comme il est ironique de penser que pour s'ancrer dans une mer de fictions, il faille s'appuyer sur la mort !<sup>76</sup>

Dans une optique psychanalytique, nous avons vu que le fantasme (qui peut provenir de la pulsion de mort) peut agir comme une sorte de mécanisme de défense de l'humain pour s'émanciper de son passé ou fuir la réalité<sup>77</sup>. En fait, le fantasme, comme production purement illusoire, imaginaire, serait une façon de résister à des réalités extérieures. Nous avons souligné que l'autodénigrement et la mort des personnages d'écrivain semblaient indiquer un fantasme masochiste. Selon Monique Lauret, qui se réfère à la théorisation freudienne, la pulsion de mort est dirigée vers des objets extérieurs sous forme de sadisme, mais elle peut se tourner vers le moi, ce qui constitue le masochisme<sup>78</sup>. Le masochisme est en fait une « autodestruction interne » où le psychisme, pour riposter « contre la menace

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>77</sup> Sigmund Freud, « Les mécanismes de défense contre les excitations extérieures et leur échec », dans *Au-delà du principe du plaisir*, chap. 4, Les classiques des sciences sociales, bibliothèque numérique, p. 24-32, 2017, [En ligne].

<sup>78</sup> Monique Lauret, *op.cit.*, p. 35.

de forces destructrices extérieures<sup>79</sup> », se retourne contre lui-même. Cette autodestruction agit comme une opération d'instinct de mort, c'est-à-dire comme une pulsion de mort.

Dans *La Carte*, la pulsion de mort semble assouvie par la mise en œuvre de la mort du personnage de l'écrivain et tous les détails qui l'accompagnent. L'écriture fantasmatique, aux allures masochistes et sadiques, renvoie à la jouissance perverse d'écrire sa propre mort de façon aussi tragique. Cette mort se traduit par une sorte d'autodestruction où le personnage de Houellebecq est réduit en lambeaux de chair :

Mais là, de corps, à proprement parler, il n'y en avait pas [...] la tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre [...] toute la surface de la moquette était constellée de coulures de sang, qui formaient par endroits des arabesques complexes. Les lambeaux de chair eux-mêmes, d'un rouge qui virait par places au noirâtre, ne semblaient pas disposés au hasard<sup>80</sup>.

Houellebecq inflige ici à son personnage une fin cruelle, explicitée en un dessein macabre et sanglant. Elle opère un désir de satisfaction masochiste, une sorte de jouissance autodestructrice, où le sadisme de la scène est augmenté par la mort du chien de l'auteur :

La tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol<sup>81</sup>.

L'auteur Houellebecq possédait lui-même un chien, Clément, décédé en 2011. Ce chien est connu du grand public puisqu'il a accompagné l'écrivain dans quelques entrevues.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>80</sup> Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 24.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 288.

D'ailleurs, une exposition au Palais de Tokyo lui a été consacré<sup>82</sup>. Bien que le chien de l'écrivain ne s'apparente pas à celui de *La Carte et le territoire*, ce fait connu amplifie la cruauté de la scène et le sadisme de l'auteur qui orchestre la mort du chien de son personnage de façon tout aussi barbare.

Notons au passage que toute la cruauté de la scène, où Houellebecq et le chien se retrouvent en lambeaux, peut également produire un effet comique. C'est-à-dire que le tragique est désamorcé par son trop-plein macabre et son aspect ridicule. La fin de la scène, où Houellebecq finit dans un cercueil d'enfant, accentue cet effet comique. Selon Claire Margat, la fictionnalisation de l'horreur tend à provoquer le rire et même le fou rire. Elle prend l'exemple du documentaire *Le sang des bêtes*<sup>83</sup> de Georges Franju où des animaux dans un abattoir sont filmés en train d'être tués. Il a été présenté dans un festival de films jeune public :

Un jour, par erreur, je ne sais pas pourquoi, on a projeté ce film dans un festival de films pour enfants. Tous les enfants se sont mis à rire. Là où des adultes tombent dans les pommes, traumatisés, les enfants rient<sup>84</sup>.

Comment expliquer le rire des enfants ? Margat explique que l'humour se tient dans un rapport étroit avec la mort<sup>85</sup>. Lorsqu'il y a esthétisation de l'horreur, on se trouve dans « ce bord vertigineux entre le comique insupportable et l'Horrible<sup>86</sup> ». Face à ce qu'on ne peut

---

<sup>82</sup> Michel Houellebecq, « Rester vivant », Exposition au Palais de Tokyo, juin-septembre 2016, [En ligne].

<sup>83</sup> Georges Franju, « Le sang des bêtes », Film documentaire sorti en 1949, Production Force et Voix de France.

<sup>84</sup> Claire Margat « Débat II », *Analyse Freudienne Presse*, vol. 5, n° 1, 2002, p. 71.

<sup>85</sup> Laurie Laufer et Annie Roux, « Avant-propos. L'humour et le rire », dans *L'esprit du temps*, Champ psy 2015/1, n° 67, p. 7, [En ligne].

<sup>86</sup> Claire Margat, *op.cit.*, p. 71.

supporter, le rire prend le dessus. C'est ce que Margat nomme *l'esthétique sacrificielle* : « on veut la mort d'autrui et on veut que cette mort nous répare<sup>87</sup> ». Dans le cas qui nous concerne, la mort du personnage de Houellebecq entraîne le rire avant tout pour l'aspect dramatique et excessif de la scène.

Face au décès du personnage, il faut ajouter qu'il ne se traduit pas seulement en une fin tragique. Cette pulsion de mort, dont on a perçu la portée masochiste, réfère également à un retour vers l'état antérieur, décrit par Freud. Elle se traduit dans *La Carte* à un retour vers l'enfance. Avant son assassinat, la description du personnage évolue vers un état plus positif et une image du romancier plus flatteuse. Installé dans le Loiret, il est en pleine forme, plus robuste, plus musclé. Il a le sourire aux lèvres, bien qu'il soit plus âgé ; ses cheveux blancs sont comparés à un pelage d'hiver. Son rétablissement tient, en quelque sorte, à un retour vers les terres de l'enfance. Il a racheté la maison de ses grands-parents où il passait ses vacances d'été, lui laissant un souvenir de bonheur indéfini. Houellebecq y est parti, dit-il à Jed, à la recherche de son enfance. Il dort même dans son lit d'enfant. Qui plus est, au moment de son enterrement, son corps, devenu des lambeaux de chair, est placé dans un cercueil d'enfant. L'image est comique, certes, mais elle parachève une illustration forte de la thématique du retour aux origines.

De plus, la mort est abordée à différents moments dans *La Carte*. Les deux autres personnages centraux, Jed Martin et Jean-Pierre Martin, meurent tour à tour. L'architecte

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 71.

Martin, vieillissant et souffrant, part en Suisse se faire euthanasier. Quant à Jed, sa mort est annoncée en ces termes à la dernière page du récit :

Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux [...] elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme [...] le triomphe de la végétation est total<sup>88</sup>.

Les représentations d'êtres humains qui se décomposent en lambeaux rappellent l'assassinat de Houellebecq. Les personnages meurent, se décomposent et retrouvent le signifiant qu'ils étaient avant de naître<sup>89</sup>. À ce moment précis, la végétation prend le dessus : la nature triomphe. On passe d'une forme de vie à une autre.

La destruction du corps mène à une reconstruction. En observant les agrandissements de photos de la scène de meurtre, Jed associe les lacérations et la couleur des lambeaux de chair à une œuvre d'art : « C'est curieux on dirait un Pollock ; mais un Pollock qui aurait travaillé presque en monochrome<sup>90</sup> ». Cette considération de Jed, plutôt prétentieuse et qui montre une absence d'empathie quant à la mort de l'auteur, est tout de même intéressante, en ce sens que le peintre interprète l'assassinat de Houellebecq comme un acte créatif. Rappelons que l'œuvre de Jackson Pollock se caractérise par l'assemblage méticuleux de minuscules taches et lignes de peinture de formes et de couleurs diverses : le « dripping ». Le positionnement et la couleur des lambeaux de chair rappellent à Jed Martin ces taches et ces lignes provoquées par le « dripping ». Il ne faut pas oublier que Jed, en tant que

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>89</sup> Bernard Brémond, *op. cit.*, p. 20.

<sup>90</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 350.

peintre, est en quelque sorte un représentant de la création dans le roman, au même titre que son père l'architecte Jean-Pierre Martin et le romancier Houellebecq. La création, incarnée par ces trois personnages, a une importance centrale dans le roman. D'autant plus qu'ici, la mort autodestructrice de Houellebecq passe par une reconstruction, une « recomposition » du corps de Houellebecq sous forme picturale. Le corps mutilé de l'auteur renaît sous une forme esthétique.

La mort de Houellebecq dans la fiction, tout comme celle de Coetzee, traduit finalement un affranchissement, en ce sens qu'elle actualise la pulsion de mort. Dans les deux romans, la recréation romanesque de soi fonctionne selon un double processus, qui se traduit par un alliage entre pulsion de vie et pulsion de mort. La mort est d'abord marquée comme une rupture (ou une destruction chez Houellebecq). Elle est un moyen d'échapper à la réalité et une façon de fuir le passé. La mort mène, par la suite, à une renaissance. On a vu, avec Freud, l'aspect contradictoire du fonctionnement psychique, la cohabitation des deux pulsions. En s'appuyant sur cette théorie, on ne peut résumer la mort fictive de Houellebecq et Coetzee comme une finalité, ou comme une déliaison avec la vie. Il faut y voir tout le jeu créatif et fantasmatique ainsi que la visée sublimatoire qui s'en dégage. La fiction de soi permet ici l'accomplissement d'expériences nouvelles où le moi est investi sous des formes inattendues. La mort, qui abolit toute limite, est une libération du moi et l'écriture sert à « rester vivant ».

#### **1.4. L'effet sur le lecteur**

Ce procédé métalectique de la mort des personnages d'auteur confronte le lecteur à deux images contradictoires : l'écrivain réel, bien vivant, et son personnage décédé. Par une mise en évidence du dispositif énonciatif (les auteurs en train de rédiger *La Carte* et *L'Été*), le

lecteur accorde une nouvelle attention à l'univers extradiégétique et à la construction interne du récit, ce qui ouvre sur une lecture parallèle. En fait, cette mort des personnages dévoile les mécanismes du récit par une « transition métalepique », c'est-à-dire que le lecteur passe « du monde de la narration au monde des événements narrés<sup>91</sup> ». Il s'imagine le plaisir qu'a pris Houellebecq à décrire avec précision son cadavre déchiqueté sauvagement, et celui de Coetzee à imaginer ce qu'on dirait de lui une fois décédé. Si l'on considère, à l'instar de Booth<sup>92</sup> et de Jouve<sup>93</sup>, que le récit de fiction est un *carrefour de voix* réunissant celles des personnages, celle de l'instance narrative et celle de l'instance surplombante, le lecteur entrerait dans une nouvelle phase communicationnelle avec l'auteur, c'est-à-dire qu'il accorderait une importance plus soutenue à l'aspect formel de l'œuvre et à la voix auctoriale qui prend en charge le récit. L'auteur, en tant qu'autorité textuelle, a une voix dans le roman, bien qu'elle puisse sembler silencieuse ou enterrée par celle du narrateur :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène<sup>94</sup>.

Lorsque dans *La Carte*, le lecteur lit « la tête de la victime était intacte, tranchée net<sup>95</sup> », selon la description du narrateur omniscient qui adopte le point de vue de l'inspecteur

---

<sup>91</sup> Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, p. 3, [En ligne].

<sup>92</sup> Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences*, septembre 2016, p. 148-175, [En ligne].

<sup>93</sup> Vincent Jouve « Qui parle dans le récit? » *Cahier de narratologie*, n° 10, 2001.

<sup>94</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », dans *Poétique du récit*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 92-93.

<sup>95</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 287.

Jasselin, il discerne la voix de Houellebecq. Selon Baroni, les romans de Houellebecq opèrent justement une confusion entre les voix des personnages, des narrateurs et de l'écrivain. Malgré cet enchevêtrement, le lecteur est tenté de reconstituer la figure de l'auteur :

C'est un fait que tout lecteur essaie de reconstruire une figure de l'auteur, ne serait-ce qu'en raison de la structure de communication dans laquelle tout je suppose un tu<sup>96</sup>.

Il est entendu que le lecteur sait bien que derrière les propos de tous les personnages romanesques se dissimule une origine auctoriale. Il saisit bien l'aspect ludique et fantasmatique du procédé. Il accepte le leurre, il feint le jeu. Lorsque Jasselin décrit le meurtre de Houellebecq comme étant difficile parce que les attentes du public sont élevées, en pareil cas, le lecteur comprend que l'auteur, Michel Houellebecq, s'adresse à lui à propos de son statut de personnalité publique. De la même manière, quand Sophie dit au biographe Vincent qu'elle n'est pas « de ceux qui croient qu'une fois que quelqu'un est mort, on peut jeter son bonnet par-dessus les moulins »<sup>97</sup>, le lecteur distingue, derrière ses propos, le souhait de Coetzee qu'on ne dévoile pas les secrets de sa vie privée après sa mort. La mise en scène de la mort de Houellebecq et Coetzee sert, non pas à indisposer le lecteur en provoquant des émotions de tristesse et de deuil, mais à *légitimer*<sup>98</sup> leurs discours, à construire leur image posthume (en fiction) et à imposer les termes de leur postérité. Elle constitue un moyen d'avoir le dernier mot.

---

<sup>96</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, 2001.

<sup>97</sup> J.M. Coetzee, *op.cit.*, p. 263.

<sup>98</sup> Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours. Introduction*, Paris, Armand Colin, 2014.

## CHAPITRE II

### L'EFFET PERSONNAGE ET LA POSTURE DE L'AUTEUR

#### 2.1. La médiatisation des figures auctoriales

Un écrivain est bien plus que le producteur et l'ayant droit d'un texte. Il est également une « création collective » produite par l'ensemble des *conduites* et des *discours* qu'il tient<sup>99</sup>. Ainsi que le démontre Jérôme Meizoz dans son étude sur la posture de l'écrivain, la réception des grandes figures de la littérature contemporaine dépend également de leur présence dans l'espace public médiatique. L'empire actuel de la vidéosphère a pour effet de « substitu[er] au livre son auteur visible et audible<sup>100</sup> ». C'est dire que la relation entre l'auteur et son lecteur dépasse l'espace textuel. Elle est déterminée, dorénavant, par la consommation audiovisuelle du spectateur-lecteur.

Houellebecq et Coetzee sont eux-mêmes des figures auctoriales médiatisées (voire ultra médiatisée en ce qui concerne Houellebecq), bien que chacun cultive cette image du misanthrope peu bavard en entrevues et discret sur sa vie privée. Leur présence sur la scène publique se conjugue donc, paradoxalement, à un retrait stratégique. Il est fascinant de constater que leur posture médiatique contamine même l'univers de leur autofiction. *La Carte* et *L'Été* deviennent des espaces stratégiques de positionnement pour renégocier le statut et le rôle qu'il leur est assigné par les médias, les critiques et les lecteurs<sup>101</sup>. À l'instar

---

<sup>99</sup> Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTES*, vol. 14, 2014, [En ligne].

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

de Jérôme Meizoz et de Dominique Maingueneau, nous considérons le texte littéraire comme un acte langagier, un discours, dont les auteurs recourent pour redéfinir leur place dans le champ littéraire et médiatique. Selon Jérôme Meizoz, les auteurs contemporains, dont Houellebecq, « 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<sup>102</sup> ». Houellebecq et Coetzee utilisent diverses stratégies dans *La Carte et L'Été* qui leur permettent d'interroger leur statut d'écrivain en régime médiatique. Via leur fiction, ils se réapproprient leur image.

Pour comprendre comment une telle performance se traduit, il faut interroger la représentation de soi des auteurs à l'intérieur du cadre de la fiction et saisir comment leur personnage est construit (comment les auteurs se représentent-ils ? Où se positionnent-ils dans l'espace fictionnel? Quelles caractéristiques assignent-ils à leur personnage ?) Deux notions serviront à l'analyse : l'effet-personnage<sup>103</sup> et la posture d'auteur<sup>104</sup>. Leurs recours permettront de dresser le portrait des personnages d'écrivain, d'établir les pratiques discursives des auteurs<sup>105</sup> et d'envisager leurs effets sur le lecteur.

En proposant une analyse de la posture auctoriale de Houellebecq et Coetzee, nous retenons les expressions de l'éthos des personnages, le discours sur le monde mis de l'avant par ceux-ci et les stratégies employées pour en étendre la portée dans le champ littéraire ainsi

---

<sup>102</sup> Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable (Polémiques autour de Plateforme de Michel Houellebecq) », art. cit., p. 203, [En ligne].

<sup>103</sup> Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, 1992, vol. 85, n° 1, p. 103-111.

<sup>104</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scènes modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Érudition.

<sup>105</sup> Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Ostenstad, « Introduction », *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 7-11.

que dans l'espace public. Comme on sait, le pacte de lecture est nourri des attentes des lecteurs et, incidemment, des connaissances biographiques qu'ils ont des auteurs. Il s'agit d'un effet attendu de cette posture, soit d'instaurer un jeu entre la reconnaissance médiatique de l'écrivain (de sa biographie, de son état et de ses idées) et la représentation donnée par son personnage fictif.

Saisir les représentations de Houellebecq et de Coetzee demande de mener un examen approfondi de l'effet-personnage et d'explorer le système des personnages de *La Carte et L'Été* dans lesquels ils se meuvent. Nous reprenons quelques paramètres du modèle descriptif développés par Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage<sup>106</sup> ». L'article est orienté autour du portrait du sujet en distinguant ses traits physiques, ses fonctions et ses actions. Ces traits, chez Hamon, sont de nature sémantique. Il définit le personnage comme un signe, c'est-à-dire comme une *résultante* produite par l'ensemble des « informations données sur ce qu'il *est* et sur ce qu'il *fait*<sup>107</sup> ». Hamon l'apprehende comme faisant partie d'un « système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte<sup>108</sup> ». Son analyse inclut, du moins considère, les autres actants du récit puisqu'ils contribuent à définir le sujet. Ce dernier se distingue et se compare aux autres personnages présents et agissants dans la fiction et avec lesquels il partage ou non certains traits et certaines motivations<sup>109</sup>. La constitution des différents portraits réalisés en

---

<sup>106</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 1972.

<sup>107</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 1983, p. 220.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 178.

désignant la place de chacun dans le récit et les interactions qui les unissent entre eux, conduit à dégager un plan d'ensemble nommé le système de personnages.

## **2.2. Le système des personnages dans *La Carte et le territoire* et *L'Été de la vie***

L'un des traits définitoires de l'autofiction, établi par Doubrovsky, est que l'auteur, le narrateur et le protagoniste partagent la même l'identité onomastique, règle brisée dans *La Carte* et *L'Été* puisque les personnages d'écrivain sont enchâssés dans un système où ils n'ont pas le rôle central. Houellebecq évolue aux côtés du protagoniste Jed Martin et Coetzee est présent dans récit que par les paroles rapportées par les informateurs de Vincent.

Les deux romans mettent en place un vaste système de personnages. Dans *La Carte*, on décompte 80 participants qui se déclinent sur quatre niveaux déterminés selon leur importance narrative : les personnages centraux (Jed Martin, Jean-Pierre Martin, Houellebecq et Jasselin), les personnages secondaires (le plombier, Franz Teller, les policiers Ferber et Lartigue, Marylin Prigent, Geneviève, Olga, Leyla et Hélène, etc.), les *personnages-référentiels*<sup>110</sup> (Frédéric Beigbeder, Julien Lepers, François Pinault et Jean-Pierre Perreault, etc.) et les personnages accessoires dont le rôle est généralement de soutenir le récit. Nous comptons parmi eux les animaux, dont les chiens de Jasselin, prénommés judicieusement Michel et Michou. On pourrait ajouter dans ce système les objets qui jouent un rôle dans la progression narrative, en raison notamment de la propension de Jed et de Houellebecq à développer un rapport culte avec des objets de

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

consommation, mais aussi du rôle déclencheur exercé par le radiateur et le chauffe-eau. Cela étant, nous n'explorerons pas plus avant le rôle des objets même si nous les tenons pour importants dans le déroulement de la narration. Pour ce qui est des personnages-référentiels, il importe de considérer les personnalités représentées dans la série « des métiers » peinte par Jed Martin incluant les portraits de Bill Gates et Steve Jobs, ainsi que le tableau « Michel Houellebecq, écrivain » comme faisant partie intégrante du système de personnages. En faisant intervenir les personnalités publiques dans la fiction, des hommes d'affaires, des journalistes, des haut placés et des personnalités connues, fictionnalisées et caricaturées, Houellebecq offre un ancrage dans le réel et contextualise l'univers romanesque. Ils participent au portrait général de la société contemporaine française (et internationale) dépeinte par l'auteur.

Pour ce qui est de *L'Été*, on dénombre une centaine de personnages. Parmi eux, on identifie les protagonistes suivants : Julia, Margot, Adriana, Martin, Sophie, Coetzee et le biographe Vincent. Les personnages secondaires sont soit les membres de la famille du personnage de Coetzee (Carol, Jack Coetzee, Vera) ou les proches des personnages interrogés (Mark, Lukas, Klaus, Mario, Joana, Maria Regina). La reconstitution de la famille de l'auteur, formée de plusieurs membres, lui permet de construire un autoportrait fictif ayant les apparences de la réalité. On compte également dans le roman des personnages-référentiels, dont de nombreux écrivains (Henry James, Keats, Whitman, Ronsard, Neruda, etc.), des philosophes (Nietzsche, Platon, etc.), des compositeurs et chanteurs (Schubert, Couperin, Tebaldi, Tito Goffi, etc.). Précisons que parmi les auteurs cités, quelques-uns sont Sud-Africains et Afrikaners (Eugène Marais, Breyten Breytenbach et Alex La Guma). À la différence de *La Carte*, aucun d'entre eux (ni même les auteurs sud-africains) ne sont

actants dans le récit. Ils servent plutôt à animer le débat sur la distinction entre la culture classique et la culture sud-africaine. Ils offrent également une légitimité historique au récit. Finalement, le quatrième niveau est celui des personnages accessoires dont le rôle est généralement de soutenir le récit. On en compte une panoplie : des ambulanciers, des médecins, une directrice d'école, une femme de ménage, un mécanicien, etc. Il est important de mentionner que *L'Été* est divisé en sept sections intitulées ainsi : « Carnets (1972-1975) », « Julia », « Margot », « Adriana », « Martin », « Sophie », « Carnets : fragments non datés ». La première et la dernière section, les « Carnets », sont une sorte de journal intime, bien que John n'emploie pas la première personne. Plutôt, il s'exprime à la troisième personne. Il écrit sur l'actualité, sur l'Afrique du Sud et sur sa personne (ses préoccupations, ses activités, ses projets). Les cinq autres sections sont, en fait, les témoignages des proches du personnage de Coetzee. C'est autour d'eux que s'organise le système des personnages, d'où ces propos tenus par Margot :

Je ne comprends toujours pas : si c'est un livre sur John, pourquoi y inclure tant de choses sur moi? Qui voudra lire ce qui me concerne – moi, Lukas, ma mère, Carol et Klaus?<sup>111</sup>

Les deux romans font interagir personnages réels et fictifs, ce qui accentue la perméabilité de cette frontière. Dans *La Carte*, la série « des métiers » met en scène à la fois des personnalités connues et des anonymes. Qui plus est, ces personnalités identifiées sont décontextualisées et transposées dans l'univers pictural, parfois sous un jour inédit comme dans le tableau de Jed Martin : *Claude Vorilhon, gérant de bar-tabac*. Dans ce cas-ci,

---

<sup>111</sup> J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 180.

Claude Vorilhon n'est plus présenté comme le gourou de la secte raëlienne, mais comme un gérant de bar-tabac. Dans *L'Été*, cet entremêlement du réel et du fictif empêche le lecteur de discerner les faits biographiques des inventions que l'auteur se permet. On peut se demander si les proches du personnage de Coetzee renvoient à des personnes réelles ou s'ils ont été créés de toutes pièces. Le personnage de Margot, par exemple, réfère-t-il à une cousine de l'auteur ou est-il une invention destinée à servir la fiction ?

Pour articuler davantage les diverses relations entre les actants et rendre compte de la dynamique des actions, nous nous servirons du modèle classificatoire de Hamon, développé dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage<sup>112</sup> ». Il retient cinq paramètres différentiels du personnage : sa qualité, sa distribution différentielle, sa fonctionnalité, son autonomie et sa prédésignation. Les quatre premiers, que nous jugeons les plus pertinents, nous guideront dans cette première phase de l'analyse. Plus précisément, ils permettront de dresser un portrait synthétique des personnages de Houellebecq et de Coetzee, d'identifier leurs traits distinctifs et de composer le système dans lequel chacun est ancré, pour en dégager l'effet-personnage.

Les actants clefs, ceux qui ont une influence dans le déroulement du récit et qui entretiennent une relation privilégiée avec les écrivains fictifs, seront davantage sujets à l'analyse. Les actions primordiales, celles qui modifient le cours du récit ou entraînent des transformations dans l'être et le faire des personnages, seront retenues.

---

<sup>112</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 1972, p. 86-110.

### 2.2.1. Qualification différentielle

Il ne s'agit pas, pour ce paramètre, de rendre compte de l'ensemble des qualificatifs des personnages de Houellebecq et de Coetzee. Nous retenons les plus pertinents et les classons en des axes sémantiques fondamentaux. Les prédicats qualificatifs répétés dans le texte et ceux qui permettent de différencier de manière marquante les personnages d'auteurs face aux autres personnages sont plus à même d'être retenus. L'analyse se penche également sur les qualités qui relèvent des opinions, c'est-à-dire celles attribuées par les actants les uns sur les autres, donnant ainsi des indices sur les sentiments développés entre eux. Les traits retenus sont : les caractéristiques physiques, les caractéristiques morales, les relations avec les autres personnages et le regard sur le monde. Les protagonistes étudiés sont Michel Houellebecq par l'entremise de Jed Martin, Jean-Pierre Martin et Jasselin (CT)<sup>113</sup>; John Coetzee par l'intermédiaire de Jack Coetzee, Julia, Margot, Carol, Adriana, Martin, Sophie, Vincent (ÉV)<sup>114</sup>.

Dans les deux œuvres, l'univers diégétique est circonscrit au champ de conscience des protagonistes suivants : Jed (CT), Jasselin (CT), Julia (ÉV), Margot (ÉV), Adriana (ÉV), Martin (ÉV) et Sophie (ÉV). Il s'agit donc de personnages focalisateurs (CT) ou de narrateurs personnages participants (ÉV). L'information narrative est régulée par ces protagonistes. Les personnages observés, Houellebecq et Coetzee, sont les produits, en partie du moins, des impressions, des sentiments et des réflexions émis par les autres personnages. Cela dit, dans la première et la dernière section de *L'Été*, intitulées les

---

<sup>113</sup> CT : La Carte et le territoire.

<sup>114</sup> ÉV : L'Été de la vie.

« Carnets », le personnage de Coetzee transcrit ses réflexions et ses sentiments. Le récit met ainsi en tension deux modes de représentations : l'affect de l'individu et la relation de l'individu commentée. Par exemple, le personnage de Coetzee est construit par les observations et les jugements des autres personnages. La première se caractérise par une concentration sur la personne, sur l'être qui réfléchit, vit différentes émotions et en témoigne à travers ses écrits. La seconde s'oriente sur une facette du personnage, sur un trait particulier qu'il possède, visiblement problématique : le professeur d'anglais incompetent, l'amant indésirable, l'écrivain raté, la risée de la famille. Les notes des carnets de *L'Été* se terminent par des remarques, des questions ou des passages dits à « développer » :

Les traits de son caractère qui se dégagent de cette histoire : (a) intégrité (il refuse de lire le testament comme elle veut qu'il le lise) ; (b) naïveté (il manque une occasion de gagner un peu d'argent)<sup>115</sup>.

Dans les carnets, l'auteur fictif jette un regard analytique sur lui-même. Il dit être un homme solitaire. Il habite seul avec son père et ne possède pas d'amis. Il avoue même « son incompetence avérée dans les choses du cœur<sup>116</sup> ». Ces passages permettent de mieux cerner le personnage de l'auteur. Ils abolissent une distance et le font voir sous un nouveau jour. Il est moins caricatural que le personnage décrit par les autres actants du récit. Il n'est plus ce « petit homme insignifiant » décrit par Adriana, mais un être complexe et sensible. Finalement, ces deux modes de représentation juxtaposés exposent le problème de la désappropriation de soi. Il peut devenir une figure désincarnée, fabriquée par autrui, tout

---

<sup>115</sup> J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 19.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 296.

comme le fait voir Houellebecq dans *La Carte*. La société s'est emparée de Houellebecq, nous dit Samuel Estier. Elle l'a arraché à lui-même pour en faire une figure culturelle<sup>117</sup>. En s'exposant sous deux visages différents, l'homme connu et l'individu ordinaire, Houellebecq réfléchit à ce qui caractérise un écrivain contemporain. D'abord il se présente comme un « auteur célèbre, mondialement célèbre même<sup>118</sup> ». Il est pour Jean-Pierre Martin un écrivain « agréable à lire, et [qui] a une vision assez juste de la société<sup>119</sup> ». Qui plus est, le journal *Le Parisien* (qui réfère au quotidien français du même nom) le voit comme un « créateur immense, qui resterait à jamais présent dans nos mémoires<sup>120</sup> ». Il est ensuite dépeint dans tout son ridicule, comme un individu minable, sans grandes qualités :

L'auteur des *Particules élémentaires* était vêtu d'un pyjama rayé gris [...] L'auteur du *Sens du combat* se recula [...] "Une seule bouteille?" demanda l'auteur de *La Poursuite du bonheur* [...] "On va aller dans la cuisine, quand même..." proposa l'auteur de *Renaissance*<sup>121</sup>.

L'énumération des titres des livres de Houellebecq, intertextes abondants et condensés, sont juxtaposés à des descriptions qui humilient l'écrivain. L'ironie et l'autodérision avec laquelle l'auteur choisit de se dépeindre est déconcertante. Son allure est grotesque. Il est comparé à un « débris torturé qui dodelin[e] maintenant de la tête devant lui en dévorant des tranches de pâté de compagne<sup>122</sup> ». Houellebecq va plus loin, il lui arrive de mettre en doute sa qualité de grand écrivain et se décrit comme un personnage sans réel projet

---

<sup>117</sup> Samuel Estier, *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel Essais, 2015, p. 100.

<sup>118</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 24.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 164-166.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 175.

littéraire : « Début décembre, j'ai essayé d'écrire un poème sur les oiseaux [...] Finalement j'ai écrit sur mon chien. Ce sera une de mes dernières œuvres, peut-être la dernière<sup>123</sup> ». Ce passage affiche une contradiction : l'auteur réel est productif (il est en train d'écrire *La Carte et le territoire*) et l'auteur fictif ne l'est pas ; l'auteur réel poursuit son roman, l'auteur fictif prophétise la fin de son œuvre. Ainsi, la première caractéristique de Houellebecq, soit sa célébrité, est posée plus tard dans sa profonde ambivalence :

Une figure publique est à la fois grande par sa célébrité et semblable au commun des mortels par des faiblesses et ses petites<sup>124</sup>.

Houellebecq se dévoile grâce aux rencontres qu'il a avec Jed Martin. De par l'affection et le respect qu'il lui témoigne au fil des rencontres, une forme d'empathie ou de sympathie se perçoit et se transmet au lecteur. D'ailleurs, il partage avec lui de nombreux traits en commun, d'où l'analyse de Christine Condamin<sup>125</sup> qui identifie Jed Martin comme le double de Houellebecq. Le regard qu'ils portent sur la société est semblable. Ils ont des réflexions froides sur l'état du monde. On peut s'entendre sur le fait que Jed et Houellebecq partagent la même passion pour certains objets de consommation, ainsi que des opinions similaires sur l'avenir de l'Occident et le développement du capitalisme. Ils sont souvent en accord lorsqu'ils entrent en dialogue. Jed dit même de Houellebecq qu'« aucun être humain n'avait jamais produit cet effet sur [lui]<sup>126</sup> ». Plus encore, tous deux manifestent un même objectif, celui de donner une description objective du monde grâce à l'art ou à

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>124</sup> Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 19.

<sup>125</sup> Christine Condamin, « De la lutte pour « rester vivant » à la création d'un « territoire rêvé ». À propos de *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *Topique* 2012/1, n° 118, p. 86.

<sup>126</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 175-176.

l'écriture. Bien qu'ils partagent un ensemble de traits et une trajectoire semblable dans le récit (ils connaissent le succès et subissent la mort), nous n'adoptons pas l'approche de Christine Condamin qui analyse Jed comme le double de Houellebecq. Nous les différencions en deux êtres romanesques ayant chacun des caractéristiques qui leur sont propres. D'ailleurs, leurs caractéristiques physiques les distinguent bien : Jed est « petit de taille », a les « cheveux noirs » et le « teint pâle », les traits de son visage sont « harmonieux », alors que Houellebecq est décrit dans tout son ridicule, en « pyjama rayé », les « cheveux ébouriffés », « sales » et « blanchis », sa voix est « atone », « presque morte ». Ainsi, plutôt que de percevoir Jed Martin comme le double de l'écrivain, nous le considérons comme son représentant. Ils sont semblables, certes, mais dissociables. Répétons que Houellebecq considère ses personnages comme des parasites et des créatures qu'il laisse vivre. Bien qu'il leur injecte une part de lui-même au départ du processus créatif, pour les rendre plus crédibles, il souhaite leur autonomie<sup>127</sup>.

Ce qui est remarquable dans la caractérisation du personnage de l'écrivain, tant dans *La Carte* que dans *L'Été*, est qu'elle soit marquée par l'autodénigrement. Les auteurs sont loin de s'épargner. Par une surenchère de descriptions dépréciatives, voir cruelles, ils mettent à mal leur image. De plus, les protagonistes Houellebecq et Coetzee sont les seuls à recevoir de tels prédicats, bien que la famille Coetzee, dont le père de John, reçoive certains commentaires moqueurs. Il en va de même de quelques personnalités nommées dans *La Carte*. Il reste que le portrait de Houellebecq demeure le plus poignant. Il est dessiné comme un être tout à fait ridicule. Mal habillé, l'air malade, il est alcoolique et dépressif.

---

<sup>127</sup> Michel Houellebecq et Nelly Kaprièlian, *op.cit.*, p. 43.

De façon semblable, Coetzee est victime de sa propre médisance. Le biographe Vincent interroge Julia à propos de sa première rencontre avec John. Elle déclare :

Physiquement, il n'était pas ce que la plupart des gens qualifieraient de séduisant. Maigrichon, il portait la barbe et des lunettes à monture d'écaille, et des nu-pieds (...) il faisait minable, il avait quelque chose d'un raté. Je me doutais qu'il n'avait pas de femme dans sa vie, et il s'est avéré que j'avais vu juste<sup>128</sup>.

Ces descriptifs sont réitérés d'un personnage à l'autre, presque mot à mot. Il est un raté, un minable, un être asexué. Il est prétentieux, réservé, mal habillé. Il a un air de célibataire et ne semble pas fait pour la vie conjugale. L'inventaire lexical des qualificatifs de Coetzee rend compte du ton moqueur et malicieux des témoins. Très peu de qualités avantageuses sont énumérées. Cette médisance s'amplifie au fil des chapitres selon qu'interviennent Julia (son ancienne amante), Carol (sa cousine) ou Adriana (la mère de son ancienne élève). Adriana avoue même le détester. Quant à Margot, elle le protège par moment de sa sœur Carol, mais tombe aussitôt dans des critiques sévères :

John n'est pas un *moffie*, elle en sait assez sur les hommes pour en être sûre. Mais il y a quelque chose de distant ou de froid, quelque chose sinon d'asexué, mais du moins de neutre, comme un petit enfant, sur le plan du sexe, est neutre<sup>129</sup>.

Le personnage de John n'est pas la seule victime des commentaires poignants. Son père et tous les Coetzee sont visés. Margot déclare ceci : « une famille loufoque, sans plomb dans la tête ; des clowns<sup>130</sup> » ; « il n'a pas de projets. C'est un Coetzee. Les Coetzee ne font pas

---

<sup>128</sup> J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 30.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 144.

de projets, ils n'ont pas d'ambition, ils ont de vagues désirs<sup>131</sup> » ajoute Carol. Quant à Martin et Sophie, les collègues de Coetzee à l'Université du Cap, ils ont un discours plus modéré sur lui. Martin ne le considère pas comme un « professeur remarquable », mais le décrit tout de même comme « un universitaire tout à fait compétent<sup>132</sup> ». Ces personnages font part à Vincent, pour les fins de son enquête, des opinions, de la culture et des goûts littéraires de Coetzee, ce qui permet une connaissance approfondie du personnage. On y apprend, entre autres choses, que l'auteur fictif n'avait aucun intérêt pour la politique, qu'il « aimait la poésie ample, d'une écriture luxuriante : Neruda, Whitman, Stevens<sup>133</sup> » et que « sa philosophie donnait aux Africains le rôle de gardiens d'un mode d'être de l'humanité plus vrai, plus profond, plus primitif<sup>134</sup> ».

Il est intéressant également de considérer comment Coetzee révèle sa figure de l'écrivain dans la fiction. Comme Houellebecq, il la problématise. Les personnages le considèrent comme un écrivain sans grand talent. Interrogée par Vincent sur sa lecture du premier roman de Coetzee, Julia déclare :

Je ne peux pas dire que j'aime *Terres de crépuscule*. Je sais que je vais vous paraître vieux jeu, mais j'aime trouver de vrais héros et héroïnes dans les livres que je lis<sup>135</sup>.

Elle se dit surprise que cet homme « ait l'étoffe d'écrire tout un livre et, de surcroît, qu'il ait trouvé un éditeur<sup>136</sup> ». Sophie croit également que Coetzee n'est pas un écrivain

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 268-269.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 71.

talentueux. Elle trouve son écriture « trop froide, trop léchée. Trop facile. Trop dépourvue de passion<sup>137</sup> ». Très tardivement dans le récit, on apprend que Coetzee a gagné le prix Nobel. L'autorité du Nobel discrédite les critiques sur l'écriture de Coetzee :

Je sais qu'il avait beaucoup d'admirateurs ; ce n'est pas pour rien qu'il a reçu le prix Nobel ; et bien sûr vous ne seriez pas là aujourd'hui à faire ces recherches si vous ne pensiez pas que c'était un écrivain important. Mais soyons sérieux un instant – durant tout le temps où j'étais avec lui, je n'ai jamais eu le sentiment que j'étais avec quelqu'un d'exceptionnel [...] Ce n'était qu'un homme de son temps, avec du talent, doué même peut-être, mais franchement ce n'était pas un géant<sup>138</sup>.

Les nombreux commentaires sur son statut d'écrivain, qui émaillent les cinq chapitres de *L'Été*, permettent à Coetzee de discuter de la réception de son œuvre et du legs qu'il entend livrer. À travers son œuvre, c'est l'histoire de sa vie qui est soumise au lecteur. Coetzee se demande justement s'il lui appartient d'en dessiner les contours. Dans le roman, le biographe demande à Sophie si, selon elle, « une figure connue dans la vie culturelle [...] est, dans une certaine mesure, le bien de tous ? » Elle répond : « Il [Coetzee] croyait qu'il nous appartenait de construire l'histoire de notre vie, à notre gré, dans les limites des contraintes que nous impose le monde réel<sup>139</sup> ». Ainsi, dans *L'Été*, l'auteur revient à la fois sur l'histoire de sa vie, qu'il remanie à sa guise, et la valeur de son œuvre, telle que commentée par cinq informateurs issus d'univers sociaux différents.

Si l'on cherche à rassembler les parties éparses signifiantes du récit qui forment l'étiquette des personnages centraux de *La Carte*, il ressort des traits distincts quant à leur aspect

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 280-281.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 263.

physique et moral. Le système des personnages de *La Carte* offre un cadre d'interaction de faible intensité entre les personnages. Les trois personnages principaux (Jed, Jean-Pierre et Houellebecq) ont peu d'amis; ils sont solitaires, au point d'être qualifiés de misanthropes. S'ils ont tous les trois connu des relations amoureuses (Jed a rencontré Geneviève et Olga, son père a été marié et Houellebecq aurait eu neuf liaisons), ils en sont venus à faire preuve d'un certain détachement vis-à-vis de leur vie sentimentale. Leur vision du monde se recoupe. Jed et Houellebecq prêchent tous les deux pour un monde organisé, un capitalisme industriel fondé sur le travail et la qualité des objets, et ils trouvent dans la société de consommation des plaisirs quasi sensuels. Houellebecq et le père de Jed ont tous les deux une attirance pour le courant réformiste en urbanisme et en architecture, notamment pour William Morris, dont les propositions idéalisent un ordre ancien et que l'on peut aisément qualifier d'utopistes. Quant au commissaire Jasselin, qui surgit dans la troisième partie du roman, il se distingue par ses qualités de fonctionnaire de police, mais aussi par ses pensées sombres et son attitude soucieuse et tendue. Les protagonistes de *La Carte* partagent une sorte d'épuisement moral, un sentiment de dépassement vis-à-vis le monde qui les entoure. Ils n'en jettent pas moins un regard sur le monde empreint de convictions, voire même d'idéal, mais nostalgique et désenchanté.

Dans *L'Été de la vie*, les personnages-narrateurs Julia, Margot, Adriana, Martin et Sophie s'emploient à décrire Coetzee au fil de la narration de leurs rencontres avec lui. Le tableau qui s'en dégage comporte un bon nombre de points communs, mais des différences persistent d'un chapitre à l'autre, d'un narrateur à l'autre. Le portrait général de Coetzee est celui d'une personne froide et distante, sans attrait physique, mal à l'aise avec les autres, notamment avec les femmes. On le dit même peu viril et asexué. S'il s'occupe de son père,

il est décrit comme faisant montre de peu d'émotion et de sensibilité, tout en sachant maîtriser sa présentation de soi. Quant à son image publique, elle renvoie à un intellectuel hautain et froid, qui n'est pas encore un écrivain célèbre, dont la poésie est obscure et désincarnée. Il est un professeur compétent, mais pas remarquable, peu impressionnant en fait. Enfin, le personnage de Coetzee ne porte aucun intérêt à la politique, mais en discute tout de même avec sa collègue Sophie. S'il est attaché à la langue afrikaner, il la parle gauchement, de façon plutôt littéraire. Qui plus est, il ne ressent rien à l'égard des Noirs, mais il a une vision idéalisée de l'Afrique. D'ailleurs, il a quitté l'Afrique du Sud pour s'installer en Australie, pays où il décède.

Houellebecq et Coetzee mettent en scène, finalement, cette figure de l'écrivain ridiculisé, isolé, incompris du monde, récurrente en littérature. Ils possèdent un ensemble de qualités communes : des traits physiques qui ne les avantagent pas; leur solitude, voire leur misanthropie, leur caractère distant et froid, une vision du monde détachée et désenchantée.

### *2.2.2. Distribution différentielle*

L'étude du degré de présence des personnages de Houellebecq et de Coetzee d'un point de vue quantitatif (fréquence) et qualitatif (apparition stratégique ou de second plan) permet de rendre compte d'une mise à distance de leur représentation. D'une part, ils ne sont présents qu'épisodiquement dans le récit. Dans une autofiction écrite à la première personne, le « je » s'engage dans une narration qui restreint le récit à son champ de connaissance et donc à sa présence. Ce n'est pas le cas ici. Dans *La Carte*, Jed est le

personnage principal puisqu'il est « en rapport direct avec tous les autres<sup>140</sup> ». Il poursuit une quête (s'accomplir comme peintre) que le lecteur suit en adoptant son point de vue. Un autre personnage de premier plan est l'enquêteur Jasselin. Il survient dans la troisième partie du roman, après l'assassinat de Houellebecq. Il s'effectue un changement de focalisation dans le roman. Le lecteur suit dorénavant la quête de ce personnage. Notons que l'apparition de Jasselin est essentielle au récit puisqu'il permet l'élucidation du meurtre de Houellebecq. La troisième partie du roman expose des moments de sa vie et de son passé. Plusieurs analepses renseignent le lecteur sur certaines phases de la vie des deux protagonistes : l'enfance de Jed, le suicide de sa mère, les études de Jed aux Beaux-Arts de Paris, les études de Jasselin en médecine, le divorce de ses parents, etc. La focalisation interne se résume à circonscrire le champ de connaissance du narrateur aux personnages de Jed et Jasselin qui sont au cœur du système des personnages. Tout converge autour d'eux. Si Houellebecq surgit dans l'histoire, c'est parce que Jed lui propose un contrat. La trajectoire de l'écrivain fictif est, de cette façon, assimilée à celle du peintre. Jed est le seul à entrer en relation avec lui. Le rôle de Houellebecq se veut ponctuel et épisodique, mais ce personnage est tout de même central à l'action. Dans un roman qui contient 428 pages, il apparaît précisément dans 57 pages différentes.

Quant à Coetzee, on peut croire qu'il est au centre du système des personnages. Les cinq protagonistes (Julia, Margot, Adriana, Martin, Sophie) sont réunis pour aider Vincent à établir sa biographie. C'est donc autour de Coetzee que s'engagent les discussions. Mais l'histoire dévie par moment et s'articule autour de la réalité des cinq témoins. S'il est au

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 14.

cœur des discussions, l'auteur fictif n'intervient pas dans le récit puisqu'il est décédé. Il surgit, en revanche, à travers les histoires racontées sur lui par les cinq narrateurs, c'est-à-dire dans les souvenirs qui reconstituent ses dialogues et ses gestes.

En somme, Houellebecq et Coetzee choisissent de n'intervenir que dans certaines séquences du récit, laissant ainsi la place à d'autres actants qui racontent leur histoire et poursuivent leur propre quête. Hamon s'intéresse dans son analyse aux aspects quantitatifs et tactiques des apparitions des personnages qui permettent d'évaluer leur rôle. On remarque que les deux personnages d'écrivain font des interventions réduites et accessoires dans la trame événementielle, ce qui est rare dans une forme d'écriture autofictionnelle ou biographique. Coetzee n'intervient pas directement dans l'histoire, à l'exception des « Carnets », et Houellebecq est mis à distance. D'ailleurs, Houellebecq est géographiquement loin de l'action. Le récit de *La Carte* prend majoritairement place à Paris où Jed évolue dans le milieu de l'art. Houellebecq est isolé dans sa demeure en Irlande et, plus tard, dans la maison de ses grands-parents dans le Loiret. Sa mort provoque le même effet que celle de Coetzee. Il devient un personnage non acteur et impuissant. Cela dit, elle influence la suite du récit puisqu'une enquête est menée sur son assassinat.

### 2.2.3. *Autonomie différentielle*

Houellebecq et Coetzee ne sont pas les personnages focalisateurs de leur roman, et en cela leur présence dépend de celle d'un autre actant du récit. Dans *La Carte*, la présence du personnage de Houellebecq est concomitante à celle de Jed Martin. Le choix de la narration ne permet pas non plus à Coetzee d'apparaître seul dans la fiction, à l'exception des « Carnets » où ses pensées sont révélées. De manière générale, les écrivains autofictionnels empruntent la voie de la première personne puisqu'ils y voient la possibilité, par l'adoption

d'une écriture introspective, de transcrire leurs réflexions, leurs sentiments, leurs souvenirs. Le récit est centré sur eux et sur leur vécu, ce qui ne peut subvenir dans *La Carte* et *L'Été* (pour la majeure partie de ce roman) puisque « monologuer avec soi-même, au sens littéral du terme, c'est en effet être seul avec soi<sup>141</sup> ». Les personnages de l'écrivain n'ont pas cette autonomie :

[Julia] Qu'est-ce qui se passe ? Ai-je dit en me dégageant de son étreinte.  
Tu veux me dire quelque chose? Il [John] se taisait<sup>142</sup>.

Houellebecq se tut, baissa la tête, releva le regard vers Jed ; il sembla d'un seul coup envahi par des pensées extrêmement tristes<sup>143</sup>.

Le lecteur n'a pas accès à l'intériorité des personnages, aux pensées tristes de Houellebecq ou aux réponses de Coetzee à ses commentateurs. Ce n'est qu'à travers les dialogues que ces derniers parviennent à transmettre leur état d'âme et leurs réflexions. Ces sentiments ainsi exprimés subissent des contraintes de la communication que le monologue intérieur n'accuse pas :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant »<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> Monique De Mattia-Viviès, « Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 2005, p. 9.

<sup>142</sup> J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 80.

<sup>143</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 144.

<sup>144</sup> Monique De Mattia-Viviès *op. cit.*, p. 12.

Il s'agit de pensées à l'état brut, « en train de se faire<sup>145</sup> ». Elles sont absentes chez Houellebecq et peu présentes chez Coetzee, ce qui provoque une connaissance moins aiguë de leur personnage. Qui plus est, pour Coetzee, tout acte communicationnel (dialogues, lettres, etc.) est reconstitué et rapporté par les interlocuteurs. Julia avoue même ceci au biographe Vincent :

J'invente au fur et à mesure. Ce qui n'est pas interdit, j'imagine, puisque nous parlons d'un écrivain. Ce que je vous raconte n'est peut-être pas vrai, à la lettre, mais c'est vrai en esprit, vous pouvez en être sûr<sup>146</sup>.

Ce manque d'autonomie des personnages de Houellebecq et de Coetzee empêche leur saisie totale. Leurs réflexions et leurs sentiments demeurent moins accessibles par le choix de la narration et de la focalisation des récits; c'est tout l'enjeu de leur représentation. Dans leur roman respectif, leur image est soumise à la médiation d'autres personnages. Elle est le résultat des dires, des opinions, des croyances de tout un chacun.

#### 2.2.4. *Fonctionnalité différentielle*

Nous avons vu jusqu'à présent que les personnages de Houellebecq et Coetzee n'occupent pas nécessairement un rôle central dans les deux romans, ce qui nous amène à questionner la fonction et le rôle qu'ils occupent dans le récit. La notion de fonction est à la base de la théorie du récit de Propp. Elle est reprise par Greimas dans l'élaboration de son modèle actantiel<sup>147</sup>. Ce modèle, très connu, permet d'articuler la structure narrative des romans à l'étude. Rappelons qu'il comprend six pôles actantiels fondamentaux, regroupés en trois

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>146</sup> J.M., Coetzee, *op. cit.*, p. 42.

<sup>147</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 1986, p. 262.

couples : sujet/objet, destinataire/destinataire et adjuvant/opposant. Pour l'enrichir, Hamon propose d'étudier les modalités du vouloir, du savoir et du pouvoir :

L'analyse sémantique du vouloir, du savoir, du pouvoir des personnages a permis en effet de neutraliser le côté un peu sommaire de l'utilisation des seuls modèles actantiels (sujet, objet, destinataire...), en définissant des sous-classes d'actants (sujet selon le pouvoir ou le vouloir...), des syncrétismes ou des distributions complémentaires (personnages ayant le pouvoir, mais pas le savoir, ou inversement, ou possédant les deux ensemble...), et des séquences préférentielles (le personnage acquiert-il du savoir avant le pouvoir, ou inversement ?), etc.<sup>148</sup>

En suivant ce modèle détaillé par Hamon, il est possible de rendre compte des rôles et des relations entre les personnages de l'écrivain et les autres actants. Dès les premières pages de *La Carte*, la position de Jed Martin dans le schéma actanciel paraît claire, ne serait-ce que par la focalisation du récit qui « instaure le personnage comme actant-sujet et déclenche le processus narratif<sup>149</sup> ». L'histoire prend une orientation déterminée par les intentions de Jed. Il est l'*actant-sujet* porteur d'un projet. *Sa quête*, qui consiste à se réaliser comme peintre, se décèle dès la première séquence du texte : « Cela faisait déjà trois semaines que Jed retouchait l'expression de Koons<sup>150</sup> ». Voilà la première action du roman : Jed réalise un tableau. Au fil du parcours narratif, sa quête se précise en des *objets* plus concrets : l'admission aux Beaux-arts de Paris, la réussite de son vernissage photo et de son exposition de peintures ainsi que le désir de donner sens à son travail.

---

<sup>148</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 2011, p. 235-236.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 236-237.

<sup>150</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 10.

Ainsi, Jed se lança dans une carrière artistique sans autre projet que celui – dont il n’appréhendait que rarement le caractère illusoire – de donner une description objective du monde<sup>151</sup>.

Il est la fois le destinataire et le destinataire de son programme. Sa réussite dépend de son pouvoir, mais également de celui de ses adjuvants : son galeriste Franz, son attachée de Presse Marylin et son rédacteur Houellebecq. Le savoir, modalité décrite par Hamon dans son analyse, vient *qualifier* l’actant, c’est-à-dire qu’il permet de « définir un type particulier de compétence préalable à l’action<sup>152</sup> ». Pour Houellebecq, il s’agit, bien entendu, d’un savoir-faire littéraire, mais également artistique. Il contribue à la quête de Jed Martin en rédigeant son catalogue, tiré à mille exemplaires. Sa critique, retranscrite en partie dans le roman, permet un approfondissement du travail de l’artiste. La réflexion qu’il porte sur la « Série des métiers » sert à mieux comprendre le projet sociologique de Jed. L’écriture du catalogue est aussi l’occasion de souligner l’intérêt que Houellebecq porte à l’histoire du capitalisme, notamment lorsqu’il discute du tableau *La conversation de Palo Alto*, des poses d’un être de foi (Bukk Gates) ou d’un prédicateur prophétique (Steve Jobs), opposant deux facettes du capitalisme, celle du bâtisseur convaincu et celle de l’inventeur envahi par le doute. Le catalogue sert également à placer le personnage de l’écrivain en train d’écrire sur le travail du personnage de l’artiste créé par l’auteur Houellebecq. Il est ainsi conçu comme le commentaire sur l’œuvre du personnage et, par-delà, comme une proposition d’explication du projet général porté par le roman, soit une description du monde actuel comme totalité et de l’évolution du capitalisme en particulier. Il est aussi l’occasion, pour

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 274.

Houellebecq, de se présenter face à la postérité, et de fabriquer son image d'écrivain après sa mort. Le narrateur déclare ceci :

Même s'il est plutôt considéré aujourd'hui comme une curiosité historique, ce texte de Houellebecq, le premier de cette importance consacré à l'œuvre de Martin – n'en contient pas moins certaines intuitions intéressantes<sup>153</sup>.

Mise à part le catalogue de l'exposition, les rencontres entre l'artiste et l'écrivain se prêtent à des échanges didactiques. Houellebecq y condamne le travail de Picasso, qu'il juge sans « innovation dans l'organisation des couleurs ou des formes<sup>154</sup> », et prône plutôt le travail de Van Dyck et son portrait de Ducon. Le rôle du personnage de Houellebecq n'a pas pour seule fonction de commenter le sort du monde ou l'esthétique des peintures. On peut voir en ce personnage le point d'ancrage du récit. Le succès de l'exposition entraîne le vol du tableau effectué par Jed et le meurtre de Houellebecq par Patrick Le Braouezec<sup>155</sup>, l'opposant dans le modèle actantiel. Dans la troisième partie du récit, une modification de la focalisation du récit survient et un nouveau modèle actantiel se construit. Le narrateur suit dorénavant le parcours de l'inspecteur Jasselin, bien que le point de vue se recentre sur Jed dans quelques chapitres de cette partie. Jasselin est dorénavant l'actant-sujet. Son projet est de résoudre le meurtre de Houellebecq. Jed est, par sa contribution à l'enquête, son adjuvant. Notons qu'avec la progression du récit (et l'arrivée d'autres personnages) l'actant « peut cumuler plusieurs définitions actantielles<sup>156</sup> ». Houellebecq adhère ainsi à un nouvel état narratif. Il n'est plus l'adjuvant de Jed, mais devient un objet plus central dans l'action.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>155</sup> Houellebecq emprunte le nom au politicien français Patrick Braouezec, mais il y ajoute la particule « Le ».

<sup>156</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 1972, p. 104.

C'est-à-dire que l'objectif du commissaire est de retrouver le meurtrier, ce qui implique qu'une investigation soit effectuée sur la victime, soit Houellebecq : son ordinateur est fouillé, ses anciennes compagnes sont interrogées, etc. À partir de ce moment, le personnage de Houellebecq ne peut plus intervenir dans l'histoire comme une force agissante. Il est mis en échec face à l'opposant. Il n'a pas l'initiative de l'action (puisque mort) et devient donc impuissant. Il en est de même dans *L'Été de la vie*, le personnage de Coetzee n'est pas un actant dans le récit. Il ne peut donc pas contrôler ou réagir aux commentaires lancés à son endroit. Pour reprendre la terminologie de Hamon, il n'est pas « constitué par un faire », mais « par un être », c'est-à-dire qu'il s'agit d'un « personnage simplement décrit<sup>157</sup> ». Il a tout de même une fonction dans le schéma actantiel. Il est l'objet désiré par l'actant-sujet, Vincent. Ce dernier souhaite établir sa biographie posthume. Pour ce faire, il rencontre des personnes marquantes dans la vie de l'auteur (les adjuvants) qui le renseignent. Vincent est également le destinataire et le destinataire de son projet. Rien n'indique que ce travail soit commandé par un autre personnage. Il est dit que Vincent est un « universitaire », ce qui laisse supposer que la biographie s'effectue dans le cadre d'un cours ou d'un travail de recherche, mais rien ne permet de le confirmer. Dans le roman, aucun personnage n'entrave la réalisation du programme narratif en question, il n'y a donc pas d'opposant. Au contraire de Houellebecq, l'état narratif du personnage de Coetzee est plutôt stationnaire. Il est *spectacle* plutôt qu'*acteur*<sup>158</sup>. Son rôle narratif est d'être l'objet désiré. Il fait également preuve, tout comme Houellebecq, d'un savoir-faire

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>158</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 2011, p. 58.

proprement littéraire dans le texte (rapporté dans le discours des différents personnages). Houellebecq et Coetzee sont les seuls à occuper cette fonction-type dans leur roman. Un seul autre actant de *La Carte* est écrivain. Il s'agit de Frédéric Beigbeder. Il est rencontré par Jed dans un seul but tactique : avoir le numéro de téléphone de Houellebecq. Houellebecq et Coetzee répondent ainsi de leur statut d'écrivain. Ils délivrent un savoir littéraire aux autres personnages, mais également au lecteur. Houellebecq et Jed Martin discutent de Robbe-Grillet, de Perec et du romancier oublié Jean-Louis Curtis. Coetzee exprime sa passion à Adriana et à Martin pour la poésie *ample et luxuriante* de Neruda, Whitman et Stevens.

Une autofiction à la première personne engage, dans bien des cas, l'auteur fictif comme sujet-actant, puisqu'il se plaît à se regarder écrire. L'action s'oriente autour de lui puisqu'il mène sa propre quête. Ici, Houellebecq et Coetzee se positionnent plutôt comme les objets à saisir, à comprendre. Ils sont des objets en attente de leur détermination. Leur mort les rend impuissants. Ils deviennent alors un lieu d'investissements, un *spectacle* plutôt qu'une réelle force agissante.

### **2.3. L'effet-personnage**

Nous avons situé les personnages de Houellebecq et Coetzee à l'intérieur du système des personnages. Avant de dégager l'effet-personnage à partir de leur représentation textuelle, nous avons voulu saisir leurs qualités et leurs caractéristiques à même la narration et bien souvent dans les dialogues. Rappelons que les auteurs ont choisi de se représenter dans leurs interactions avec d'autres personnages. Il est impossible de les saisir complètement, puisque leurs *étiquettes* (l'ensemble des marques dispersées dans le texte) sont, en excluant

leur dénomination, *instables à transformations possibles* (ex. : qualifications, actions)<sup>159</sup>. C'est dire que l'étiquette sémantique n'est pas une donnée a priori, mais bien une construction<sup>160</sup>. Le personnage évolue et subit des transformations. Il est à la fois une entité globale cohérente et vraisemblable, et un être de fiction complexe dont les marques peuvent être discordantes. Le mode de distribution de ces marques et leur importance qualitative et quantitative jouent un rôle dans la réception du personnage. Leurs répétitions dans le texte ont pour effet de les cristalliser dans la mémoire du lecteur. Ainsi, le lecteur de *La Carte* retiendra l'allure dépravée de l'écrivain, son alcoolisme, son image du misanthrope, dépressif, etc., marques répétées à différentes séquences narratives. Le lecteur de *L'Été* se souviendra des traits de John réaffirmés d'un personnage à l'autre, entre autres, son allure de célibataire, peu virile et minable.

Selon Hamon, le personnage est un « point nodal anthropomorphe syncrétique<sup>161</sup> » qui crée un effet qui appelle une réception de la part du lecteur. Le lecteur *mémorise* les informations sur le personnage et les *recompose* à la dernière ligne du texte. En définitive, le portrait du personnage (ses traits différentiels : son âge, son sexe, son habillement, etc.), tout comme ses actions, ses paroles, les paroles dites sur lui et sa relation avec les autres actants rendent compte de « l'effet-personnage ».

En rassemblant toutes les parties composant l'étiquette des deux personnages écrivains, on note le recours à l'ironie et au sarcasme, un certain esprit vengeur notamment chez

---

<sup>159</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 2011, p. 107.

<sup>160</sup> Manuel Ángel Vázquez, « La construction du personnage comme procès trans-discursif », *Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995, p. 32.

<sup>161</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 2011, p. 18-20.

Houellebecq à l'égard des journalistes, couplés à la mise en scène de l'écrivain, solitaire et coupé du monde. Le statut de l'écrivain est associé à la mise en avant des qualités intellectuelles des écrivains et de l'étendue de leurs connaissances littéraires, ainsi que de leur penchant (c'est évident) pour les lettres et les arts classiques.

L'effet-personnage est résumé ici selon l'inscription textuelle de Houellebecq et de Coetzee. Mais à l'instar de Vincent Jouve, nous croyons que les effets produits par ces personnages dépendent de l'horizon interprétatif du lecteur et des connaissances qu'il a de personnes réelles, puisqu'ils sont, bien évident, des personnages-référentiels. Le lecteur les envisage « en s'appuyant sur les données de son expérience<sup>162</sup> ». Dans un certain sens, Houellebecq et Coetzee s'amuse à se dépeindre sous des traits qui correspondent à leur image publique. L'étude sémiologique et la définition de Hamon ne suffisent pas à répondre à nos questions. Puisque ces auteurs se donnent à voir sur la scène médiatique et littéraire, c'est aussi leur posture d'écrivains qui est en jeu.

Les personnages de Houellebecq et de Coetzee ne peuvent pas être réduits à leur inscription textuelle. Il est inévitable que leurs lecteurs appréhendent, dans un même geste, le texte et le contexte. Or, il est justement reproché à Hamon d'envisager l'être romanesque uniquement comme un objet textuel. Dans son article intitulé « Pour analyse de l'effet-personnage<sup>163</sup> », Jouve critique cette conception immanentiste de Hamon. Elle est réductrice, selon lui, puisqu'elle ne permet pas d'envisager l'œuvre « en terme de

---

<sup>162</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, 2001, p. 110.

<sup>163</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, 1992, p. 271.

communication<sup>164</sup> ». Jouve oriente son analyse sur la question suivante : « qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? » Selon lui, l'activité co-créatrice du destinataire doit être considérée. Il s'agit de comprendre les effets et les « réactions affectives<sup>165</sup> » engendrés par la lecture. Cette approche est évidemment très pertinente dans le cas du personnage-référentiel. Le portrait du personnage, qui est chez Hamon « bloqué sur un espace de texte restreint<sup>166</sup> », ne prend sens, pour Jouve, « qu'à travers la lecture<sup>167</sup> ». Par ailleurs, le personnage est formé d'un ensemble de traits sémantiques, et pour une question d'économie évidente, le lecteur ne peut pas tous les retenir. Les traits les moins significatifs pourront être oubliés et certains ajouts pourraient s'effectuer. Tous ces facteurs amènent donc Jouve à définir l'effet-personnage comme « l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit<sup>168</sup> ». Dans la foulée, Vincent Colonna parvient à cette définition du personnage :

Le personnage est une représentation mentale et culturelle (donc collective), désignant une entité spécifique, proche du nom d'espèce, à mi-chemin du concept dont la signification est générale et du nom propre dont la signification est singulière ; cette représentation se caractérise par sa stabilité, sa persistance et son indétermination (ou sa plasticité)<sup>169</sup>.

Pour Colonna, l'être romanesque ne se mesure pas, non plus, uniquement à travers la somme des séquences textuelles qui le produit, surtout dans les cas d'une littérature contemporaine très référentielle. Ainsi, l'*effet* produit par les personnages de Houellebecq

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>166</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, 1972, p. 185.

<sup>167</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, 1992, p. 13.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>169</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autre mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004, p. 151.

et de Coetzee dépend de leur inscription textuelle, mais également des informations dont le lecteur dispose sur les personnes réelles, extratextuelles (entrevues, articles de journaux, etc.) et intertextuelles (références aux autres romans publiés des auteurs). Par-delà le roman qu'il a dans les mains, le lecteur possède une expérience de lecture qui le rattache à l'auteur.

#### 2.4. La posture

En repoussant l'effet du personnage dans l'au-delà du texte, dans le champ littéraire et dans la communication, Meizoz développe la notion de posture qu'il emprunte à Viala et au sociologue Pierre Bourdieu. La posture de l'auteur correspond à la figure autoproduite qu'il diffuse dans l'espace public médiatique<sup>170</sup>. Deux dimensions sont ainsi mises en jeu, les conduites et l'aspect physique d'une part, et le discours d'autre part<sup>171</sup> élaboré pour être « en interaction permanente avec la rumeur du monde<sup>172</sup> ». Il est à noter que la posture est différente du discours intérieur (de l'intériorité de l'auteur) puisqu'elle relève d'une stratégie de positionnement dans le champ littéraire et d'une activité publique<sup>173</sup>. Meizoz situe la notion de posture à l'âge de la culture de masse où la figure de l'écrivain est alimentée par un flux d'informations, d'images et, surtout, de photographies qui viennent bousculer sa réception :

Par sa persistance, sa diffusion et sa reproductibilité sur divers supports, la photographie contribue fortement à la diffusion d'une posture<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scènes modernes de l'auteur*, *op. cit.*, 2007, p. 15.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>174</sup> Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *op. cit.*

Houellebecq et Coetzee, en tant que grandes figures de la littérature contemporaine, n'échappent pas à ce que le sociologue Jean-François Amadiou nomme la « Société du paraître<sup>175</sup> », dictée par l'image. Bien qu'ils aient voulu limiter leur apparition publique et leur passage à la télévision, ils sont souvent sous les projecteurs, davantage en ce qui concerne Houellebecq, ce qui modifie la réception de leur œuvre. Les photographies qui circulent à leur endroit ont sédimenté leur image en quelques traits distinctifs qui reviennent d'une photo à l'autre. Pour Houellebecq, cela comprend son style vestimentaire moche et négligé, sa fameuse Parka qu'il arbore dans différents événements, la manière dont il tient sa cigarette, entre son majeur et l'annulaire, et plus récemment, son visage émacié et vieilli, et l'absence de dentier, bref son allure générale qu'Éric Chevillard caractérise comme une « détresse visible, affichée [et] triomphante<sup>176</sup> ». Il est l'objet de nombreuses photographies qui contribuent à construire sa figure « omniprésente et étrangement insaisissable<sup>177</sup> ». Son exposition publique se fait au détriment de son œuvre, qui passe au second plan, alors que certains médias s'attardent à commenter son apparence physique plutôt que ses créations. Pour Coetzee, on retient son allure de professeur universitaire, toujours proprement vêtu d'un veston cravate. Il a cet air distant, presque froid et ne sourit presque jamais sur les photos. Coetzee est un auteur moins médiatisé que Houellebecq, mais depuis 2003, il se retrouve davantage sous les projecteurs, alors qu'il décroche le prix Nobel de littérature. Dans cette ère de médiation, la vie privée des

---

<sup>175</sup> Jean-François Amadiou, *La société du paraître : Les beaux, les jeunes et les autres*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2016.

<sup>176</sup> Éric Chevillard, *L'Auteur et moi*, Paris, Minuit, 2012, p. 104.

<sup>177</sup> Raphaël Baroni, « Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », *Fabula / Les colloques*, Les "voix" de Michel Houellebecq, 2017, [En ligne].

personnalités publiques est scrutée de toute part. On s'intéresse à la « personne », à la vie de l'écrivain, à ses opinions politiques ou à ses goûts littéraires, musicaux, etc. La fascination exercée par les grands auteurs et la médiatisation de leur vie, qui s'apparente à une sorte de vedettariat, font basculer la lecture de leurs œuvres. Le lecteur fait intervenir, dans son acte de lecture, les informations qu'il détient des personnes réelles, si bien que dans *La Carte et L'Été*, il croit entendre les deux auteurs à divers niveaux de la narration, comme lorsqu'un personnage prend la parole ou lorsque le narrateur exprime certaines opinions.

Un colloque international s'est tenu à l'Université de Lausanne en mars 2016 dans le but de mener une réflexion sur les « voix » de Michel Houellebecq<sup>178</sup>. Les chercheurs ont fait voir, entre autres choses, que l'œuvre houellebecquienne s'inscrit dans le mouvement très postmoderne du *retour de l'auteur*<sup>179</sup>. Les écrivains contemporains, pour donner une authenticité à leur texte, les ancrent dans une expérience vécue et transmettent leur propre vision du monde à travers leur fiction.

En plus de prêter leur nom à des personnages, Houellebecq et Coetzee jouent avec une ambivalence énonciative en se prononçant via d'autres entités fictives. Le lecteur, pris dans ce flou énonciatif, se demande « qui parle ? ». Bien qu'un personnage soit autonome, on peut tout de même rattacher certains ses énoncés à une « instance énonciative différente de

---

<sup>178</sup> Raphaël Baroni et Samuel Estier, « Les « Voix » de Michel Houellebecq », Colloque international, Université de Lausanne, 3-4 mars, 2016, [En ligne].

<sup>179</sup> Raphaël Baroni, *op.cit.*, 2017.

la personne qui l'article<sup>180</sup> ». Prenons pour exemple cette réflexion du personnage d'Hélène dans *La Carte* :

Un chien, c'était tout aussi amusant, et même beaucoup plus amusant qu'un enfant, et si elle avait envisagé un moment d'avoir un enfant c'était surtout par conformisme, un peu aussi pour faire plaisir à sa mère<sup>181</sup>.

L'affection de Houellebecq pour cet animal est bien connue. Plusieurs photographies circulent où son chien Clément apparaît à ses côtés. Une page Wikipédia lui est d'ailleurs consacrée et l'exposition « Rester Vivant » à Tokyo fait de lui la star de l'événement. Le lecteur a donc cette impression d'entendre Houellebecq à travers le discours d'Hélène. Wayne C. Booth a introduit le concept d'*auteur implicite* qui permet de distinguer l'instance énonciative derrière la voix d'un personnage ou d'un narrateur. C'est avec ce *second moi* de l'auteur réel<sup>182</sup> que dialogue le lecteur. À travers le narrateur et ses personnages, Houellebecq manifeste sa vision du monde et exprime certaines positions idéologiques.

Cette stratégie est également repérable chez Coetzee. Dans l'extrait suivant, tiré de *L'Été*, l'auteur semble répondre à ses assaillants via le personnage de Martin :

[Vincent] *À votre connaissance, a-t-il noué des amitiés particulières avec ses étudiants ?*

[Martin] *Là, on dirait que vous voulez me tirer les vers du nez [...] Même si je le savais, je ne serais pas prêt à répondre à cette question.*

[Vincent] *Pourtant, dans sa fiction, on retrouve à maintes reprises le thème de l'homme plus âgé et de la jeune femme.*

---

<sup>180</sup> Raphaël Baroni, « La guerre des voix », *CONTEXTES*, 2014, p. 1 [En ligne].

<sup>181</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 298.

<sup>182</sup> Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 92-93.

[Martin] Il serait très, très naïf de croire que, puisque ce thème parcourt sa fiction, il faut en trouver la source dans sa vie<sup>183</sup>.

Martin fait figure ici de porte-parole de l'auteur, c'est-à-dire qu'il incarne, le temps d'une réplique, la voix auctoriale. Coetzee parvient ainsi à montrer son point de vue sur ce qui distingue la réalité de la fiction. Son entretien avec Kurtz dans *La vérité du récit* précise que pour l'auteur, tout fait biographique qu'il met en scène dans ses romans, étant dans le domaine de la fiction, ne peut être considéré comme véridique.

Si les auteurs de *La Carte* et *L'Été* s'exposent à divers niveaux de la narration, c'est pour avoir une mainmise sur l'image. En fait, Houellebecq et Coetzee reprennent dans le cadre de la fiction les critiques qui leur sont adressées dans l'espace public pour construire leur personnage. L'autodénigrement et l'autodérision qu'ils pratiquent sont aussi une manière de riposter aux attaques lancées à leur égard par les médias, les réseaux sociaux, les critiques littéraires et les lecteurs. S'ils portent sur eux-mêmes un regard sévère et cruel, n'est-ce pas pour se débarrasser de tous les ouï-dire, les accusations ou les condamnations publiques qui les affligent. Ils proposent ici des autoportraits où ils endossent, voire exemplifient, cette « image » construite sur leur modèle. Le Houellebecq de *La Carte et le territoire* s'affiche comme misanthrope, misogyne, dépressif et alcoolique, ce qui amène Jed à dire à l'auteur : « Là, j'ai l'impression que vous jouez un peu votre propre rôle<sup>184</sup> ». Le Coetzee de *L'Été de la vie* est décrit comme un outsider, un intellectuel hautain et froid. Les auteurs répondent d'ailleurs à leurs détracteurs dans leur roman. Le personnage de

---

<sup>183</sup> J.M. Coetzee, *op. cit.*

<sup>184</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010, p. 146.

Houellebecq déclare : « Vous savez, ce sont les journalistes qui m'ont fait la réputation d'un ivrogne ; ce qui est curieux, c'est qu'aucun d'entre eux ait jamais réalisé que si je buvais beaucoup en leur présence, c'était uniquement pour parvenir à les supporter<sup>185</sup> ». Coetzee met en scène un journaliste de *Libération* qui l'interviewe sur le sort de Breytenbach, un entretien qui tourne court quand le journaliste qualifie l'afrikaans de « dialecte ». Cet épisode relaté dans le roman fait référence à un fait vécu sur lequel Coetzee réagit. Les personnages de Houellebecq et de Coetzee sont ainsi construits pour répondre aux débats médiatiques qui les entourent. La posture prise par les deux auteurs est celle de débatteurs qui règlent des comptes, particulièrement Houellebecq, et qui en profitent pour se situer dans le champ littéraire. Sans chercher à retracer l'origine de cette image publique, nous ne pouvons exclure qu'elle ait été sciemment produite par les deux auteurs eux-mêmes. Plutôt que de combattre leur image publique en se décrivant de manière tout autre, ils l'arborent pour s'en défaire, ils la cultivent pour mieux s'en affranchir.

En reprenant les traits véhiculés à même leur image publique, Houellebecq et Coetzee s'entendent à une représentation fictive de leur personnage, se gardant bien de dévoiler leur état biographique réel. Les auteurs conservent ainsi une distance, ne serait-ce que par le choix narratif d'écrire sur soi à la troisième personne, plutôt que de prendre la parole à la première. Dans un récit où le personnage de l'écrivain surgit comme un tiers, la narration ne permet plus l'accès au monologue intérieur du personnage de l'auteur ni à ses pensées.

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 147.

L'écrivain n'est plus l'observateur, le « spectateur » de sa vie, de sa propre histoire, mais bien plus l'observé, le « spectacle » regardé par des êtres fictifs. De cette façon, ses pensées demeurent secrètes. La représentation que les auteurs font d'eux-mêmes n'est pas la leur, mais celle relayée par les médias, qu'ils reprennent et fictionnalisent. Qui plus est, cette stratégie de mise à distance et de dissimulation sert à délivrer leur vision du monde, mais de manière détournée, soit par l'entremise des autres personnages qui la révèlent, comme lorsque les personnages parlent de Houellebecq et de son projet littéraire, ou lorsque Sophie relate à Vincent les discussions sur la politique qu'elle avait avec John. Cette manière d'incarner des personnages retirés du monde est aussi une façon de se prononcer sur celui-ci. Dans les deux romans, il y a une dénonciation des problèmes sociopolitiques qui passe par une critique du libéralisme, de l'exacerbation, du consumérisme, de l'individualisme et de l'imposition de la rationalité économique sur le désir de vie. Les deux auteurs réitèrent leur passion pour le monde ancien et rejettent la société moderne. Leurs positions politiques et sociales sont déjà connues du public puisque Houellebecq et Coetzee les communiquent dans d'autres œuvres ou dans des entrevues. L'ouvrage *Strong opinions : J.M. Coetzee and the authority of contemporary fiction*<sup>186</sup> se consacre aux écrits de l'auteur, les propos et les « fortes opinions » qui s'en dégagent. Pour Houellebecq, ses diverses entrevues et ses écrits permettent d'en rendre compte. À titre d'exemple, son recueil de poésie *Le sens du combat*<sup>187</sup> affiche une prise de position claire sur l'évolution de la société :

---

<sup>186</sup> J.M. Coetzee, *Strong opinions : J.M. Coetzee and the authority of contemporary fiction*, Chris Danta, Sue Kossew et Julian Murphet (Édit.), New York, Blumsbury Academic, 2013.

<sup>187</sup> Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

Nous refusons l'idéologie libérale parce qu'elle est incapable de fournir un sens, une voie à la réconciliation de l'individu avec son semblable dans une communauté qu'on pourrait qualifier d'humaine<sup>188</sup>.

Le choix des auteurs de se soustraire à la narration dans *La Carte* et *L'Été* est aussi une façon de communiquer leurs opinions, à partir d'une position de retrait : Houellebecq est parti vivre en Irlande, mû par le « désir d'un retrait hors des tumultes du monde<sup>189</sup> » et Coetzee envisage d'acheter une maison de campagne, loin de la ville. Leur isolement, tant narratif que géographique, permet finalement aux auteurs de justifier leur propension à commenter le monde d'un point de vue extérieur.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 79. (On pourra également prendre connaissance des idées de Houellebecq sur le libéralisme dans l'essai de Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014, p. 153).

<sup>189</sup> Jérôme Meizoz, *op.cit.*, 2017.

## CHAPITRE III

### DES MIROIRS ÉQUIVOQUES

#### 3.1. L'autofiction spéculaire

Par des dispositifs réflexifs inédits, Houellebecq et Coetzee construisent dans *La Carte et le territoire* et dans *L'Été de la vie* leur image de soi. Ces jeux de réflexion sont d'abord initiés par l'intrusion des écrivains dans la fiction, ce que Genette<sup>190</sup> nomme la *métalepse d'auteur*. Les romanciers font transiter leur identité onomastique et biographique (leur « propre univers vécu<sup>191</sup> », qu'ils affabulent) à l'intérieur de l'histoire. Cette entrée en scène des écrivains dans le récit crée un premier effet spéculaire, démultiplié en diverses représentations des auteurs (portraits, photos, textes, peintures). On retrouve dans *La Carte et le territoire* une duplication du portrait de Houellebecq : l'auteur devient le personnage d'un roman, qui à son tour devient le sujet d'une œuvre picturale, ce qui entraîne une série de passages plus étonnants les uns que les autres, comme lorsque le personnage de Houellebecq fait face à son portrait peint, réalisé par Jed Martin. Quant à Coetzee, la surenchère de témoignages et les Carnets laissés en prologue et en épilogue scindent en six portraits l'identité de son personnage. Le lecteur est alors confronté à six versions de l'auteur, six points de vue qui se complètent par moments et se contredisent à d'autres. Ces représentations multiples, tant chez Houellebecq que chez Coetzee, nous

---

<sup>190</sup> Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 132 p.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 31.

amènent à nous interroger sur la progression narrative de leurs portraits : quel est leur rapport de congruence (contradictoire, divergente, asymétrique ou complémentaire) ?

Dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires*<sup>192</sup>, Vincent Colonna distingue quatre voies autofictionnelles en s'appuyant sur les récits de Lucien de Samosate, un écrivain de l'Antiquité tardive. Parmi celles-ci, l'autofiction spéculaire paraît s'appliquer particulièrement en caractère autoréflexif des œuvres de Houellebecq et de Coetzee. Colonna la définit comme « un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre<sup>193</sup> ». L'autofiction spéculaire permet de repenser l'autofiction non plus comme un récit ordonnateur de l'homonymie de l'auteur, du narrateur et du héros, mais comme un moyen par lequel l'écrivain surgit dans la fiction comme un tiers :

Reposant sur le reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n'être qu'une silhouette ; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. Jusqu'à l'âge des ordinateurs, le miroir fut une image de l'écriture au travail, de sa machinerie et de ses émotions, de son vertige aussi : le terme spéculaire paraît donc indiqué pour désigner cette posture réfléchissante. En peinture, pour poursuivre le parallèle, il faut penser au procédé du « tableau dans le tableau », où le peintre se représente dans un angle de la toile, souvent devant un chevalet et le pinceau à la main, comme s'il était en train de peindre la scène que nous contemplons<sup>194</sup>.

Dans son chapitre consacré à l'autofiction spéculaire, Colonna pose cette question : pourquoi n'y aurait-il pas de fiction de soi miniaturisée? Par là, il s'intéresse à la place, à

---

<sup>192</sup> Vincent Colonna, *op. cit.*, 2004.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>194</sup> *Ibid.*

la fréquence des apparitions et au rôle qu'occupe le personnage de l'écrivain dans le roman. Selon lui, le personnage d'auteur n'a pas à être au cœur du roman pour que l'œuvre soit considérée comme une autofiction. Dès lors que son nom, ou toute autre manifestation significative de sa personne, se retrouve dans un ou plusieurs passages du texte, l'œuvre peut être considérée comme une autofiction.

Par le recours au motif du spéculaire, Colonna reprend une double tradition : la mise en abyme, développée par Dällenbach<sup>195</sup>, et la métalepse d'auteur, mise de l'avant par Genette<sup>196</sup>. Notons que ces deux figures se recoupent, d'ailleurs Dällenbach et Genette ont recours aux mêmes exemples dans leurs ouvrages respectifs, le plus connu étant le tableau les *Ménines* (1656) de Velázquez. Cela dit, les deux concepts ne doivent pas être confondus et, en cela, il est nécessaire de leur donner une définition opératoire afin de les départager.

Le recueil d'essais critiques et théoriques de Lucien Dällenbach<sup>197</sup> est un incontournable de la tradition spéculaire. Colonna l'aborde brièvement, mais nous considérons important d'y revenir plus en détails pour mieux saisir les différentes mises en abyme selon la typologie élaborée par Dällenbach.

Dans *Le récit spéculaire*, Dällenbach étudie la mise en abyme par l'examen de plusieurs peintures baroques. Il retrace la genèse de l'expression, depuis Gide, qui l'utilise notamment dans son roman *Les Faux-monnayeurs*, et explique plus avant sa démarche dans son *Journal* en 1893 :

---

<sup>195</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

<sup>196</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

<sup>197</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme<sup>198</sup>.

Cette première définition, ainsi formulée, renvoie à toute œuvre qui manifeste une modalité autoréflexive d'une image, d'un texte (la structure, le discours, etc.) ou de la figure auctoriale, ce que Gide<sup>199</sup> nomme ici le « sujet ». La mise en abyme, exprimée en ces termes, emprunte la forme héraldique. La figure du blason, à laquelle recourt Gide, se déploie en un système d'emboîtement. Il la pratique à travers certains de ses écrits, dont *Palude et Tentative amoureuse*<sup>200</sup>, où est mis en scène l'acte narratif lui-même : un personnage fictif pratique des activités semblables à celles du narrateur, dont l'écriture, donnant une impression de réflexion. Obsédé par le motif du miroir, Gide écrivait d'ailleurs avec cet objet placé devant lui. Notons également que la mise en abyme est souvent associée à la figure du miroir puisqu'elles témoignent toutes deux d'un processus de réflexion. Cela étant, la mise en abyme dépasse la métaphore du miroir puisqu'elle n'est pas seulement fondée sur un rapport analogique entre le reflet et le reflété, mais elle comprend un rapport d'insertion, selon divers procédés d'enchâssement<sup>201</sup>.

Dans son ouvrage, Dällenbach distingue trois figures de mises en abyme, décrites selon un processus de répétition qui peut être *simple* (« fragment qui entretient avec l'œuvre qui

---

<sup>198</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, *op. cit.*, cité par Dällenbach.

<sup>199</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, cité par Dällenbach.

<sup>200</sup> Voir l'article de Diane Settererfield, « Mise en abyme, Retroaction and autobiography in André Gide's *Tentative Amoureuse* », *French Studies*, vol. LII, Issue I, Jan. 1998.

<sup>201</sup> Véronique Labelle, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme », Article d'un cahier *Figura*, vol. 27, 2011, dans *Figures et discours critique*, [En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain], p. 91.

l'inclut un rapport de similitude »), à *l'infini* (« fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude qui...et ainsi de suite ») et *aporistique* (« fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut »)<sup>202</sup>. Pour mieux saisir la mise en abyme aporistique, il faut se figurer un fragment à la fois enchâssé et enchâssant, dans un mouvement d'auto-imbrication, c'est-à-dire que le fragment et l'œuvre se confondent mutuellement<sup>203</sup>. Dällenbach explicite ces trois figures par des exemples empruntés à différents domaines, dont le théâtre, le roman et la peinture<sup>204</sup>. Il étudie, entre autres choses, *Le portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck, qui offre un jeu réflexif intéressant par la présence d'un miroir convexe qui défigure l'objet reflété. Le miroir ramène « à l'intérieur de l'œuvre des réalités qui lui sont (fictivement) extérieures<sup>205</sup> ». Dans cet exemple précis, « la mise en abyme ne répète pas seulement une image, mais tend aussi à l'infléchir<sup>206</sup> », ce qui renvoie au modèle de l'anamorphose, un artifice optique qui consiste « à déformer une image jusqu'à l'anéantissement de son pouvoir de représentation, mais de sorte qu'elle se redresse lorsqu'on la regarde d'un autre point de vue<sup>207</sup> ». Par ce jeu de perspective, le référent devient difficile à percevoir, puisque déformé.

La mise en abyme se rapproche, nous l'avons mentionné, de la métalepse d'auteur. Elles mettent toutes deux en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit. Dans

---

<sup>202</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 51.

<sup>203</sup> Sébastien Allain, « La mise en abyme actée, nouveau fer de lance du serious game », *Revue des interactions Humaines Médiatisée*, vol. 14, num.1, 2013, p. 43.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>206</sup> Véronique Labeille, *op.cit.*, p. 92.

<sup>207</sup> Olivier Douville, « D'un au-delà de la métaphore, ou lorsque l'anamorphose brise l'allégorie », *Figure de la psychanalyse*, 2005/1, n°11, p.105-130, [En ligne].

son essai, Genette<sup>208</sup> applique la métalepse au champ narratologique. Ce faisant, il « inflig[e] à ce concept [...] quelques nouveaux élargissements<sup>209</sup> ». La figure de la métalepse, proche de la métaphore et de la métonymie, est décrite dans les poétiques classiques comme l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens. Elle désigne une sorte de rupture, un « court-circuit dans [l']organisation du discours<sup>210</sup> ». Par extension, la métalepse d'auteur traduit la relation qui unit l'écrivain à son œuvre. Elle consiste à « transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent (ou à) les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent<sup>211</sup> ». Genette a recours à diverses sources, empruntées tant à la littérature (Balzac, Borgès, Proust...), qu'au cinéma (Hitchcock, Truffaut, Woody Allen...), qu'à la peinture (*Portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck, *les Ménines* de Vélasquez...), etc. Dans tous les cas, l'auteur, le réalisateur ou le peintre « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire<sup>212</sup> ».

La principale différence entre les deux concepts est que la métalepse réfléchit l'existence de l'auteur dans le texte, alors que la mise en abyme enchâsse l'œuvre dans l'œuvre<sup>213</sup>. Cette dernière opère par l'inclusion d'un fragment de l'œuvre dans un autre, elle emboîte

---

<sup>208</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>211</sup> Marielle Macé, « Une lecture de Métalepse de Gérard Genette », Métalepse, lecture 1, *Fabula*, p. 1 [En ligne].

<sup>212</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 10.

deux univers qui entretiennent un rapport de similitude, alors que la métalepse effectue un transit d'un univers extradiégétique à un univers intradiégétique en les confondant<sup>214</sup>.

En référant à ces deux figures, Colonna met en évidence la tradition spéculaire au sein du courant de l'autofiction. En élargissant les critères de la fiction de soi à l'usage de la troisième personne et, même, à la miniaturisation, il devient possible que l'auteur ait un rôle secondaire, voire n'être qu'une silhouette. Cette procédure rappelle certainement celle du caméo pratiquée dans le milieu cinématographique. Le caméo est l'apparition, brève par définition, du cinéaste, du réalisateur, de l'auteur ou d'une vedette dans un film où il figure dans son propre rôle. Hitchcock l'a pratiquée à plusieurs occasions, comme dans *Les cheveux d'or* (1926) où il apparaît d'abord de dos, à un bureau, puis en tant qu'ouvrier, derrière une barrière. En fait, il s'agit de métalepses. Ces clins d'œil du réalisateur au spectateur partent, de manière générale, d'une intention ludique. Le caméo vise, dans bien des cas, l'amusement et l'effet de surprise. Le spectateur décroche de son écoute filmique, délaisse l'univers de la fiction, le temps d'une scène, pour s'attarder à la construction formelle de l'œuvre cinématographique. L'autofiction spéculaire, ou toute « fiction de soi miniaturisée », a un effet similaire, puisqu'elle implique un effet de distanciation. Le lecteur, confronté à la présence soudaine de l'écrivain dans l'univers de la fiction, porte une attention aux mécanismes et aux artifices du récit.

Il faut mentionner que Colonna étiaie l'autofiction spéculaire sur l'analyse d'œuvres d'époques et de genres très variés, dont *L'Impromptu de Versailles* de Molière, une « pièce

---

<sup>214</sup> Maxime Decout, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », (399 à 414), Le Seuil, « Poétique », 2011/4, n°168, p. 409, [En ligne].

singulière, où la tradition du théâtre dans le théâtre rencontre la métalepse, campe un chef de troupe qui a pour nom Molière », et *La recherche du temps perdu* de Proust, où la mention tardive du prénom de l'auteur, Marcel, crée un « effet de miroir [qui] a une incidence rétrospective sur l'œuvre entière<sup>215</sup> ». Également, l'examen des textes de Lucien de Samosate, dont *Le Pêcheur ou les ressuscités*, lui sert à démontrer le caractère intemporel de l'autofiction, puisqu'il lui donne pour origine le II<sup>e</sup> siècle de notre ère. Colonna répond ainsi à l'une des principales critiques adressées au genre, taxé de nombrilisme, notamment par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone<sup>216</sup>. Pour ces auteurs, il serait le produit symptomatique de la société contemporaine.

On peut dire, avec Colonna, que l'autofiction est pratiquée sous différents modes et à toutes les époques, et ce malgré sa dénomination récente par Doubrovsky. Il mentionne également quelques auteurs contemporains qui renouent avec la tradition spéculaire, dont Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. À cet égard, *La Carte et le territoire* et *L'Été de la vie* semblent s'y inscrire. D'abord, ils suivent la logique métaleptique décrite par Genette (et reprise par Colonna) puisque les auteurs pénètrent eux-mêmes dans l'univers de leur fiction<sup>217</sup> par un phénomène de redoublement. De plus, Houellebecq et Coetzee déploient des procédés de réflexivité qui construisent leur personnage et qui affectent la structure entière des textes. C'est donc le modèle théorique développé par

---

<sup>215</sup> Vincent Colonna, *op. cit.*, 2004, p. 121.

<sup>216</sup> Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand-Colin, 2015.

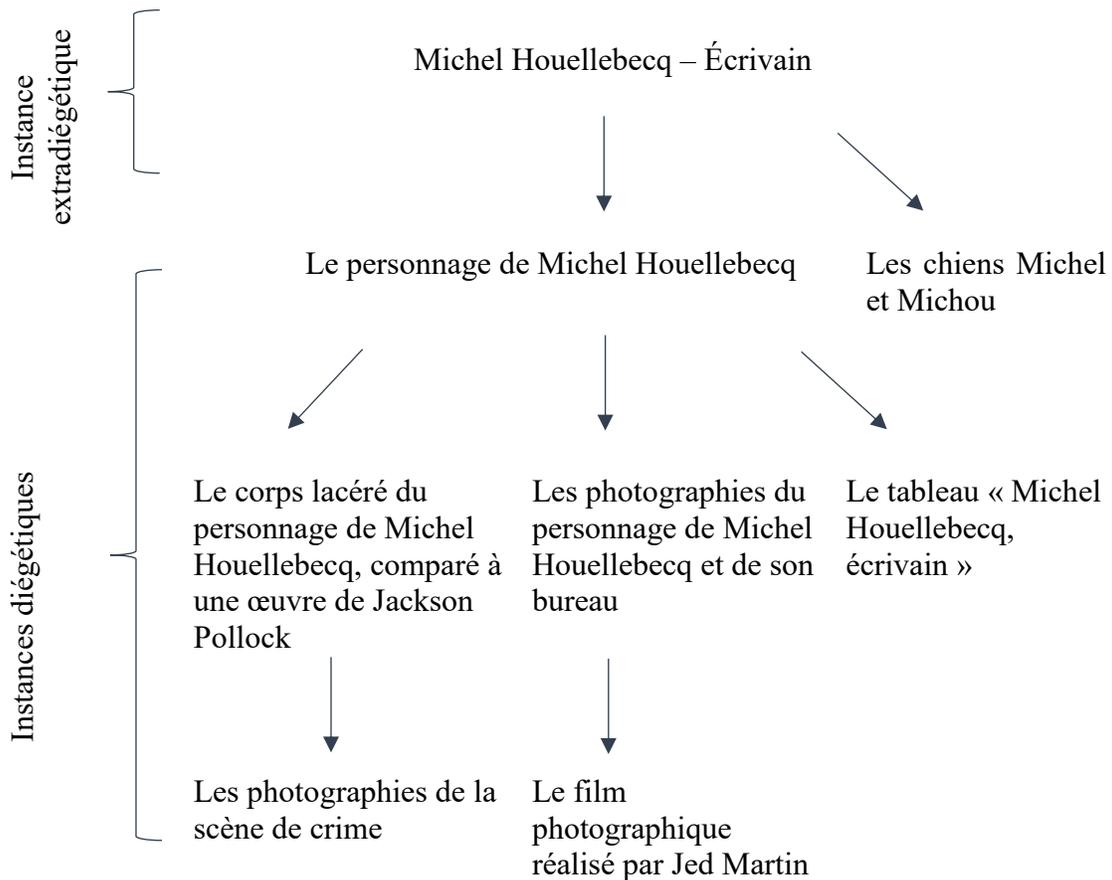
<sup>217</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Colonna qui sert de point de départ à l'analyse du mode spéculaire des deux romans à l'étude.

### **3.2. Mises en abyme et emboîtement des figures de Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire***

Ce qu'il y a de particulier dans l'utilisation du procédé de la mise en abyme dans *La Carte* est qu'elle suit une structure d'emboîtement à plusieurs niveaux. L'auteur ne se contente pas d'introduire dans le roman un romancier portant son nom, ce qui décrirait une mise en abyme simple, mais il produit une série d'autoportraits, comme l'indique le tableau de la page suivante.

**Tableau – Mises en abyme de Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire***



Le tableau ci-dessus fait voir les différents niveaux d’emboîtement des représentations de Michel Houellebecq, initiés par son entrée en scène dans la fiction. Une première mise en abyme suit un dispositif de duplication en trois modes de représentations : le personnage de Michel Houellebecq devient un sujet photographique, un sujet pictural et une œuvre d’art (une fois assassiné et déchiqueté en lambeaux de chair, il est comparé à une œuvre de Jackson Pollock). Une seconde mise en abyme s’observe dans la troisième partie de roman.

L'auteur signale sa présence onomastique et apparaît sous la forme animale avec les chiens de l'inspecteur Jasselin, deux « bichons », Michel et son descendant Michou. Notons que chaque nouvelle représentation est la reproduction de la précédente. Cela signifie qu'au fil du processus de duplication, une altération de la première image survient, si bien qu'on s'éloigne d'un portrait réaliste de l'auteur. Ainsi, le tableau « Michel Houellebecq, écrivain », réalisé par Jed Martin, ne réfère pas directement à l'auteur, mais plutôt à son personnage, lui-même caricaturé.

Houellebecq démultiplie son image en des représentations comiques et loufoques qui ne semblent pas s'accorder l'une à l'autre. Elles donnent au lecteur une impression d'incohérence et le privent des moyens de doter le personnage de Houellebecq d'une identité stable. Par ailleurs, le personnage de l'écrivain est lui-même contradictoire et versatile<sup>218</sup>. À un moment, il paraît tout à fait dépressif et alcoolisé, alors qu'il est barricadé dans sa demeure. L'instant d'après, il est heureux, fait de longues promenades en compagnie de son chien, ce qui fait penser à Jed qu'il n'est plus le même homme :

Il [Houellebecq] avait changé, réalisa aussitôt Jed. Plus robuste, plus musclé probablement, il marchait avec énergie, un sourire de bienvenue aux lèvres.<sup>219</sup>

Pour mieux comprendre les différentes représentations de l'auteur dans la fiction et le système spéculaire mis en jeu, nous en reprendrons les figures les plus essentielles.

---

<sup>218</sup> Agathe Novak-Lechevalier, *op. cit.*

<sup>219</sup> Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, *op. cit.*, 2010.

L'objectif est de comprendre comment elles forment, une fois assemblées, le portrait de Houellebecq.

### 3.2.1. La série photographique de Jed Martin

D'abord, il faut rappeler que la narration du récit suit la carrière artistique de Jed Martin à travers les divers projets qu'il entreprend. Il est diplômé des Beaux-arts de Paris en photographie avec son projet les « Trois cents photos de quincaillerie ». Le lecteur assiste, au cours de la narration, à l'élaboration de différents projets artistiques, dont la série photographique intitulé *La Carte est plus intéressante que le territoire* et la série des Métiers. C'est pour cette dernière qu'il a l'idée de représenter l'écrivain Michel Houellebecq :

« Mon seul échec, ça a été quand j'ai tenté de représenter un artiste – plus précisément Jeff Koons, je ne sais pas pourquoi [...] je ne veux pas rester sur cet échec – et, avec vous [Michel Houellebecq], je crois que j'y parviendrai. Il y a quelque chose dans votre regard, je ne saurais pas dire quoi, mais je crois que je peux le transcrire » [...] le mot de passion traversa soudain l'esprit de Jed<sup>220</sup>.

La série des Métiers réunit des portraits de différents travailleurs de l'époque contemporaine, dont des personnalités connues (Bill Gates, Steve Jobs, Claude Vorilhon, etc.), mais également des anonymes (une assistante de télémaintenance ; un boucher chevalin, un PDG, une escort girl, etc.). Cette production artistique se présente comme une pièce d'anthropologie, à la manière des photographies d'August Sander, qui dresse un portrait de son époque selon divers archétypes : l'instituteur, le paysan, la femme, etc. La

---

<sup>220</sup> Michel Houellebecq, *op. cit.*, 2010,

série de Jed subit un traitement réaliste qui permet de la considérer comme un documentaire collectif.

Pour la constitution du tableau « Michel Houellebecq, écrivain », Jed se rend chez l'auteur pour une prise de photographies. Il prend plusieurs clichés de l'écrivain et de son bureau, donnant accès au lecteur à cet espace privé. Le bureau est drôlement aménagé. Il s'agit d'une grande pièce rectangulaire, plutôt vide à l'exception de trois tables de jardin en plastique vert bouteille. Sur l'une d'elles se trouve un iMac, une imprimante laser Samsung, et des feuilles manuscrites et imprimées. Cette trouvaille comique, les tables de jardin, rappellent au lecteur le caractère invraisemblable de l'autoreprésentation de l'auteur. On imagine que la pièce réelle n'offre pas un tel arrangement. Tout de même, avec ce passage, le lecteur est confronté à deux espaces : le bureau fictif de Houellebecq et celui où il est assis, en train de rédiger *La Carte et le territoire*. Le passage invite à une lecture parallèle et crée une impression de réflexivité par une monstration de l'environnement de travail et un renvoi à l'acte créatif. C'est à la fois le dévoilement d'un espace privé et sa ridiculisation.

Les photographies prises par Jed Martin de l'écrivain et de son bureau ne servent pas seulement à la constitution de son tableau. L'artiste les reprend dans la dernière phase de son travail. Il filme les photographies des personnes marquantes de sa vie (son père, Geneviève, Olga, Franz, Houellebecq et d'autres). Elles sont soumises, en alternance de pluie et de la lumière solaire, à la désintégration de la matière. Jed les observe se gondoler, pourrir sur place et se décomposer en fragments. Le travail de l'artiste est brièvement expliqué et en cela, on ne peut trop s'y attarder. On retient tout de même l'idée du fragment, thématique centrale du roman avec l'idée de la carte et de la dissémination du corps de

Houellebecq en lambeaux de chair. On retient tout de même que les fragments, qu'ils soient issus de la *Carte*, de films ou de photographies, reproduisent le procédé par lequel le corps de Houellebecq est mis en lambeaux.

### 3.2.2. « Michel Houellebecq, écrivain »

L'œuvre picturale « Michel Houellebecq, écrivain » demeure la représentation de l'auteur la plus saisissante du roman :

Dans « Michel Houellebecq, écrivain », soulignent la plupart des historiens d'art, Jed Martin rompt avec cette pratique des fonds réalistes qui avait caractérisé l'ensemble de son œuvre tout au long de la période des « métiers ». Il rompt difficilement, et on sent que cette rupture lui coûte beaucoup d'efforts, qu'il s'efforce par différents artifices de maintenir autant que faire se peut l'illusion d'un fond réaliste possible. Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu'on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice. Ironiquement, soulignent les historiens d'art, Jed Martin semble dans son travail accorder une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle<sup>221</sup>.

« Je suis un vieux pervers hédoniste affligé d'un fétichisme pour le papier<sup>222</sup> » écrit Houellebecq dans le Cahier de l'Herne. Peut-être cette obsession explique-t-elle le choix de l'auteur de se représenter dans un « univers de papier ». L'auteur est envahi par ses notes manuscrites et s'adonne à l'une des tâches ingrates du métier d'écrivain, la correction :

Le personnage de Houellebecq « paraît en état de transe, possédé par une furie que certains n'ont pas hésité à qualifier de démoniaque ; sa main portant le stylo correcteur » alors qu'il est « saisi à l'instant où il vient de repérer une correction à effectuer sur une des feuilles posées sur le bureau devant lui [...] l'éclairage [...] laisse dans l'ombre une grande partie du

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>222</sup> Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, op. cit., p. 96.

corps de l'écrivain, se concentrant uniquement sur le haut du visage et sur les mains aux doigts crochus, longs, décharnés comme les serres d'un rapace<sup>223</sup>.

Le tableau montre une troisième figure de Houellebecq, non pas celle du dépressif ébouriffé, ni du reclus du Loiret ayant retrouvé la sérénité, mais un personnage à l'expressivité si étrange que son propre peintre en ressent un malaise. Ce qui ressort de l'autoportrait de Michel Houellebecq est son caractère ludique et jubilatoire. Le ressort comique passe par le ridicule de la représentation, où l'auteur est comparé à un rapace « aux doigts crochus ». Ce portrait quasi fantastique<sup>224</sup>, où l'auteur se transforme en une sorte de monstre, traduit bien la transfiguration du personnage qui le mène à une mort atroce et une renaissance en bichon. Il crée un effet de miroir déformant, d'autant plus tangible dans la séquence narrative où le personnage de Houellebecq voit pour la première fois son tableau :

Jed sortit le portrait de son coffret, le posa contre le dossier du canapé. Houellebecq lui jeta un regard un peu distrait, puis son regard se promena autour de la pièce. « Au-dessus de la cheminée il irait bien, vous ne trouvez pas? » demanda-t-il finalement.<sup>225</sup>

Le personnage de Houellebecq est confronté à sa propre représentation. Il ne semble pas accorder au tableau une grande importance, bien qu'il propose de le placer au-dessus de sa cheminée. Il semble le considérer comme le tribut de son statut de personnalité publique. Après tout, déclare le personnage de Franz, « on est revenus au temps de la peinture de

---

<sup>223</sup> Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, *op. cit.*, 2010, p. 185-186.

<sup>224</sup> Agathe Novak-Lechevalier, *op.cit.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 205.

cour d'Ancien Régime<sup>226</sup> ». Une scène réunit les trois figures de la mise en abyme : l'auteur Michel Houellebecq fait un commentaire métaleptique de la réaction du personnage de Michel Houellebecq qui observe le tableau « Michel Houellebecq, écrivain ». Le lecteur est au premier plan, il observe l'auteur s'observer lui-même et construire son autoportrait. Par la mise en évidence du mécanisme d'emboîtement, il s'en dégage une sorte de virtualité, une impression de miroir déformé. Le lecteur comprend bien le leurre, cette stratégie de monstration et distanciation de son image. Plutôt que de révéler le réel portrait de l'auteur, la mise en abyme a l'effet de le masquer. Quant au lecteur, il est assigné au rôle de spectateur, interpellé par « le regard de l'écrivain, trop intense<sup>227</sup> ». Cette adresse au lecteur rappelle le procédé cinématographique du quatrième mur « brisé » lorsqu'un acteur fixe directement la lentille de la caméra. Le sentiment de malaise éprouvé par Jed Martin est retransmis au lecteur.

Ce qui est d'autant plus intéressant dans la réalisation du tableau, c'est que Jed Martin le réalise à partir de photographies. Cette méthode rappelle celle du peintre berlinois Ulrich Lamsfuss, qui réalise en 2010 une peinture de Houellebecq<sup>228</sup>. Lamsfuss s'inspire de documents existants (photos de magazines, images de presse, etc.) pour représenter l'écrivain lors d'une soirée festive. Il apparaît au centre de la toile, au côté de deux personnages théâtraux, un grand verre de mojito placé devant lui. L'hyperréalisme de la toile crée une confusion entre peinture et photographie. La lumière jaune, qui rappelle le

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>228</sup> Voir l'annexe A pour voir le tableau de Michel Houellebecq réalisé par le peintre Ulrich Lamsfuss en 2010.

flash d'une caméra, et les yeux baissés de Houellebecq donnent une impression de photo de presse people, prise par un paparazzi.<sup>229</sup> Lamsfuss arrive à capter l'image de l'écrivain à l'ère médiatique.

### 3.2.3. Michel et Michou : la mort comme métaphore

On connaît la fascination de Houellebecq pour l'espèce canine, nous l'avons d'ailleurs commentée plus tôt dans ce mémoire. Le lecteur n'en demeure pas moins étonné de voir surgir, dans la troisième partie du roman, les chiens de l'inspecteur Jasselin, nommés Michel et Michou. Ce mode de représentation, pour le moins inusité, réaffirme toute l'ironie et le ridicule de la mise en scène de Houellebecq. L'auteur les décrit comme de pauvres bêtes misérables ; le chien Michel meurt atteint d'une dirofilariose et son descendant Michou est stérile :

Au bout de quelques semaines, ils constatèrent cependant que les testicules de Michou n'étaient pas encore descendus, ce qui commençait à devenir anormal. Ils consultèrent un vétérinaire, puis un autre : tous deux s'accordèrent pour incriminer l'âge trop élevé du géniteur [...] Ce fut pour eux un coup terrible, bien plus que ne l'avait été la stérilité de Jasselin lui-même. Ce pauvre petit chien non seulement n'aurait pas de descendance mais ne connaîtrait aucune pulsion, ni aucune satisfaction sexuelle. Il serait un chien diminué, incapable de transmettre la vie, coupé de l'appel élémentaire de la race, limité dans le temps – de manière définitive.<sup>230</sup>

Outre le comique de ces représentations, la stérilité ici vécue par Jasselin et son animal est l'illustration d'un monde sans envie ni désir, conception tout à fait houellebecquienne, résumée entre autres dans son essai consacré à Schopenhauer :

---

<sup>229</sup> Jérôme Meizoz, *op.cit.*, 2017.

<sup>230</sup> Michel Houellebecq, *op.cit.*, 2010.

Une telle philosophie [celle de Schopenhauer] est profondément consolante ; elle contribue en effet à couper les racines de l'envie, source si féconde de malheurs humains : toute jouissance, aussi désirable qu'elle puisse sembler, est en effet relative, conquise au milieu de grands tracas, et promise à une fin rapide.<sup>231</sup>

Michel, cette sorte d'enfant « plus docile et plus doux » et Michou, cette « mascotte absolue », se joignent ainsi aux multiples figures qui forment le personnage de Houellebecq. À travers ces jeux spéculaires, c'est l'image de l'auteur que le lecteur tente de capter. La pluralité des représentations l'obscurcit. Houellebecq est à la fois un grand écrivain à qui on demande un texte pour un catalogue d'artiste, un sujet pictural dans une collection sur les métiers, dont l'œuvre est évaluée à sept cent cinquante mille euros, un misanthrope à l'air malade et habillé en pyjama, avant d'être un corps déchiqueté en lambeaux qui s'apparente à une œuvre de Jackson Pollock et finalement, comme un mécanisme secret de réincarnation, un chien qui souffre, et son descendant infertile. Par cette succession d'images de lui, Houellebecq imprime sur sa personne sa conception du monde. Elle est connue. Elle traverse toute son œuvre. Elle est d'autant plus tangible dans ses essais sur Lovecraft et sur Schopenhauer. Cette conception du monde est fondée sur le désespoir, l'angoisse de la fin de la civilisation et la finalité de la mort. Dans *La Carte*, l'écrivain incarne le tragique de la vie et, par sa mort, montre la futilité de toute espérance. La mort est posée comme la métaphore de la fin de la civilisation, dont le seul aboutissement concret serait de ressembler à un chien prénommé Michel. En revanche, l'écrivain Michel Houellebecq survit par ses œuvres qui sont commentées après sa mort, lui assurant une certaine postérité. La mort physique est contredite par l'œuvre romanesque

---

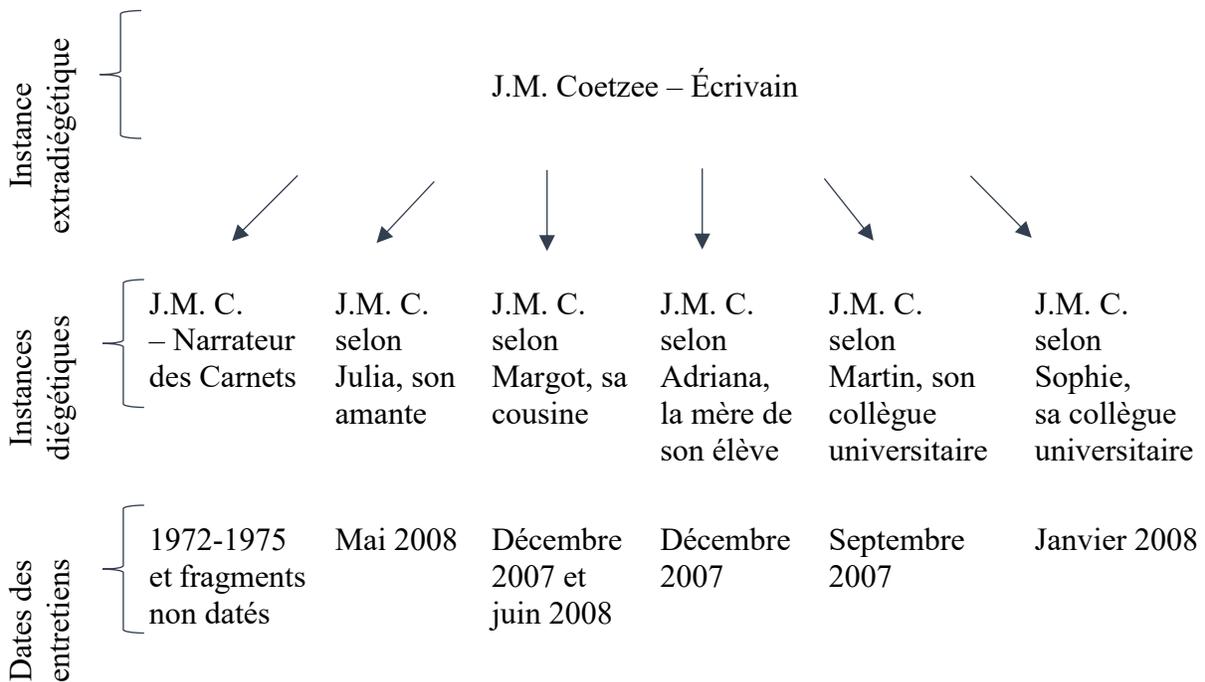
<sup>231</sup> Michel Houellebecq, En présence de Schopenhauer, op. cit., p. 72.

qui peut traverser le temps. Le tableau de Houellebecq fait partie de la collection des métiers, à côté du boucher ou de l'assistante, et non pas dans celle qui réunit Steve Jobs et Bill Gates. Sa mort vient le consacrer au rang des personnalités et l'élever au panthéon des grands personnages de son temps. Notons que si le portrait Michel Houellebecq, volé et retrouvé, finalement vendu pour 12 millions d'euros, survit chez un collectionneur riche, assurant ainsi sa postériorité, la photo de Houellebecq, que Jed soumet dans une sorte de performance esthétique au caprice de la nature, finit par se dégrader et disparaître. La photographie du Houellebecq physique se dégrade, tout comme le corps du personnage Houellebecq, mais sa représentation picturale lui survit, possédée par un collectionneur privé. La mise en abyme opère ainsi ce glissement du réel vers le fictif, du monde réel et mortel vers le monde de la littérature.

### **3.3. Portrait de Coetzee en cinq pièces détachées**

J.M. Coetzee élabore dans *L'Été de la vie* différents jeux spéculaires qui construisent son personnage. Les entrevues réalisées par le biographe Vincent forment cinq portraits du personnage de l'écrivain, donnant une impression de miroir quintuplé. Les entretiens prennent soit le format de l'entrevue soit de la narration en continu. Il s'agit de récits autonomes (divisés en chapitres) ayant un système de personnages et un univers diégétique propre à chacun. À ces portraits du personnage d'auteur s'ajoutent les carnets placés en prologue et en épilogue. Pour ces sections, la focalisation est celle du personnage de John, donnant accès à ses pensées et ses réflexions. Le tableau de la page suivante identifie les différents portraits du personnage d'auteur.

**Tableau – Portraits de J.M. Coetzee dans *L'Été de la vie***



L'effet-personnage, plus tôt étudié, a servi à dresser une image du personnage de l'auteur. Ses traits les plus significatifs ont été repérés dans le texte, hiérarchisés et additionnés. Cela étant, chaque discours construit un nouveau portrait, échafaudé sur le précédent, qui mène certainement vers une évolution de cette image. Les premières à témoigner (Julia, Margot et Adriana) répètent sensiblement les mêmes qualificatifs. Ces personnages féminins s'attardent davantage sur l'allure physique de John (il est « coiffé à la diable », il « n'est pas séduisant », il « s'habille sans recherche », il « n'est pas à l'aise avec son corps », « ses cheveux sont en désordre », etc.). Elles s'entendent toutes pour dire que John n'a pas le tour avec les femmes. Il est un être asocial, « distant » et « froid ». Il « ne peut établir [de] contact », selon son ancienne amante Julia, et « fait l'amour comme un autiste ». Pour sa cousine Margot, John est un « homme sans chaleur » et sa présence est « source de

malaise ». Adriana brosse un portrait de Coetzee qui va dans le même sens. Ses lettres d'amour la rendent inconfortable. Il « ne sait rien de l'amour » et « n'est pas fait pour la vie conjugale ». De plus, il est un professeur d'anglais incompetent. Ses méthodes d'enseignement sont inadéquates et arriérées. Adriana demande même à la directrice de l'école de sa fille de la changer de groupe.

À ces trois premiers portraits du personnage de John viennent s'ajouter ceux de Martin et de Sophie. Ils introduisent une nouvelle image du romancier qui en modifie la réception, celle de l'universitaire passionné de littérature. Leurs propos sont parfois critiques à son égard, mais moins amers que dans les précédents entretiens. Martin le décrit avec un peu plus d'admiration. Il partage avec John un même « état d'esprit » et « les mêmes points de vue ». Son témoignage permet une meilleure saisie du personnage de l'écrivain, entre autres sur les questions identitaires concernant l'Afrique du Sud. L'allure physique de John est peu décrite. Martin se contente de mentionner qu'il a bonne allure avec son complet-veston, ses cheveux coupés et sa barbe taillée. Son témoignage se concentre sur l'enseignement de Coetzee, la matière qu'il dispense et les auteurs qu'il chérit (Neruda, Withman, Stevens, etc.). Quant à Sophie, elle est la collègue du personnage de Coetzee. Elle donne de concert avec lui un cours d'introduction à la littérature. On apprend également qu'elle a entretenu une liaison avec John, bien qu'elle demeure discrète sur celle-ci. Elle s'attarde à présenter les idées politiques, les goûts littéraires et le rôle d'enseignant de Coetzee. Elle le trouve bon professeur, au contraire d'Adriana. Son témoignage permet de voir le personnage sous un nouveau jour, c'est-à-dire en tant que professeur universitaire et homme de lettres. À cet effet, Sophie mentionne, pour la première fois dans le roman, qu'il est le gagnant du prix Nobel. Avec ces deux déclarations,

la description du personnage d'auteur évolue vers un état plus positif. D'ailleurs, la disposition des entretiens dans le roman ne suit pas l'ordre chronologique des entrevues. Elle aurait alors été : Martin (Septembre 2007), Adriana (Décembre 2007), Sophie (Janvier 2008), Julia (Mai 2008), Margot (Décembre 2007 et Juin 2008), plutôt que Julia, Margot, Adriana, Martin et Sophie. Il faut dire que l'ordre des chapitres suit le parcours de vie de Coetzee, de ses débuts comme suppléant à l'école primaire jusqu'à sa carrière universitaire. Tout de même, les deux dernières entrevues dépeignent Coetzee en un personnage moins caricatural et à gros traits. Sa description est plus approfondie, ce qui permet une meilleure saisie du personnage.

À ce portrait quintuplé de Coetzee s'ajoutent les notes des carnets prises par le personnage de John. Leur présence sert à confronter les notes du personnage aux énoncés des cinq témoins.

### 3.3.1. *Les Carnets*

L'auteur insère dans *L'Été* des notes prises par le personnage de John. On les retrouve dans le prologue (Carnets, 1972-1975) et l'épilogue du roman (Carnets, fragments non daté). Il instaure, ce faisant, la mise en abyme de l'écrivain écrivant dans le roman. Les carnets adoptent la même voix narrative que dans les deux premiers romans de la trilogie *Scènes de la vie d'un jeune garçon* (1999) et *Vers l'âge d'homme* (2003). Ceux-ci sont des autofictions rédigées à la troisième personne. De la même façon, le personnage de John s'exprime au « il » dans *L'Été*. Il raconte ses journées et laisse libre cours à ses réflexions et ses pensées. Leur facture même est celle de notes prises sur le vif, non retravaillées, généralement suivies d'indications pour un traitement futur dans un cadre formel, comme un projet d'écriture à venir. Qu'ils soient divisés par date ou simplement par sous-titre,

presque toutes les sections des Carnets se terminent par une instruction que l'auteur formule pour lui-même, par exemple « à développer » ou « question », indiquant ainsi qu'il compte les traiter ultérieurement dans un roman. Les faits relatés sont également repris, avec des similitudes et des dissemblances, au fil des propos tenus par les informateurs choisis par Vincent. Puisque leur contenu est repris dans les entrevues, on peut comparer les deux types de discours. D'abord, remarquons que les Carnets du prologue sont de nature plus sociale et politique, alors que les fragments de l'épilogue touchent davantage à la vie personnelle et familiale de Coetzee. Ces derniers traitent plus particulièrement du père de Coetzee et de sa relation avec lui. Sur la question des Noirs et de la situation en Afrique du Sud durant les années soixante-dix, les Carnets laissent apparaître un Coetzee qui n'a que du dégoût par la politique coloniale de son pays et du mépris pour les harangues en faveur de la soi-disant guerre pour sauver la civilisation blanche et chrétienne, ce qui contraste avec le commentaire de Sophie qui jugeait Coetzee indifférent au sort des Noirs sud-africains. De plus, le personnage de Coetzee énonce dans les Carnets sa conception de l'éducation, en souvenir de ses années de la petite école et de son enfance meurtrie par l'éducation qu'il y reçut. On peut comparer comment le personnage de Coetzee énonce sa théorie de l'éducation à Arianna. D'un côté on trouve un projet éducatif fondé sur l'idée de vérité et la soif d'apprendre (« le maître reconnaît la flamme chez l'élève et l'encourage à être lui-même<sup>232</sup> ») et de l'autre il est autoritaire et le forme selon « une image déterminée d'avance<sup>233</sup> ». Sur la poésie, enfin, source de railleries de la part de Margot et d'Adriana,

---

<sup>232</sup> J.M. Coetzee, *op.cit.*, 2010, p. 192.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.293.

les fragments montrent l'attachement de Coetzee à ce genre littéraire. S'il pouvait en écrire, il pourrait « aller aux racines de son mal-être » et bénéficier de ses « vertus purificatrices<sup>234</sup> ».

À quoi servent les Carnets et les fragments ? Ils ont pour fonction première de complexifier les situations vécues et les sentiments ressentis, d'en donner des points de vue concurrents, voire en compétition. En cela, *L'Été* rejoint, par sa forme autobiographique et autofictionnelle, ce que Coetzee qualifie d'*autrebiography*, les conceptions défendues dans *Doubling point*<sup>235</sup>, sur la complexité des intérêts et des visions que l'auteur Coetzee veut représenter. Ce jeu des intérêts, des responsabilités et des sentiments mêlés, est particulièrement mis de l'avant dans *L'Été*, où plusieurs versions se juxtaposent dans le but de montrer la complexité de l'être humain, en général, et de Coetzee en particulier. Le procédé a aussi pour fonction de montrer le processus de création, en mentionnant des points à développer, en prévoyant des questions et en supputant les interconnexions entre la vie de l'auteur, sa biographie reconstruite et son travail d'écrivain, entre l'intériorité contenue dans les notes d'auteur et les perceptions relatées par les protagonistes des récits, dans ce cas-ci les cinq informateurs de Vincent.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>235</sup> J.M. Coetzee, *Doubling point. Essays and Interviews* (édité par David Atwell), Cambridge, Harvard University Press. Voir à cet effet: Makaskill, Brian, « Titular Space in J.M. Coetzee's *Summertime*: A Maquette for a Portrait, or a Self-Portrait, of the Artist Finding his Feet », *Media Tropes*, 2012, vol. 4, n°2, p. 114-143.

### 3.3.2. L'Été de la vie, *une mise en abyme aporistique*

Lorsqu'on observe la structure narrative de *L'Été*, on remarque que le roman tout entier se place sous le signe de la réflexion, ce qui nous amène à établir un parallèle entre la dimension spéculaire de *L'Été de la vie* et celle de *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust, dont Colonna fait une courte analyse dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Le projet porté par le personnage de Vincent, qui est d'établir la biographie posthume de Coetzee, et dont le processus est exposé au lecteur, semble finalement incarner l'œuvre entière. La filiation avec l'œuvre de Proust est avérée. Rappelons que le personnage principal de *La Recherche*, Marcel, porte un projet littéraire qui entre en rapport analogique avec le roman lui-même. L'œuvre virtuelle et l'œuvre réelle se renversent l'une dans l'autre. Le roman de Proust, entendu comme un « roman du roman », se propose ainsi comme une œuvre « dont le sujet principal [est] sa production en tant qu'œuvre<sup>236</sup> ». Si l'on se rapporte à la définition de Dällenbach, il s'agit pour *L'Été* et *La Recherche* d'une mise en abyme aporistique (« fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut<sup>237</sup> »). Le projet littéraire du narrateur de *La recherche* (Marcel) et celui du personnage de *L'Été* (Vincent) se confondent avec le roman premier dans un mouvement d'auto-imbrication. Avec la mise en abyme aporistique, l'histoire se reproduit intégralement :

On remarquerait en manipulant physiquement la figure – par un jeu de rotations à la manière de la torsion du ruban de Möbius – qu'il est impossible de statuer sur l'endroit et l'envers de ce type « percé », impossible de statuer sur son bord intérieur et extérieur : la matière et l'absence de matière

---

<sup>236</sup> Lucien Dällenbach, « Triple entente » dans *Le récit spéculaire*, p. 48.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 51.

dessinent le blason premier et son inclusion. Il faudra donc admettre qu'ils sont formés de deux espaces recoupant une identité singulière<sup>238</sup>.

Les autoréflexivités proustienne<sup>239</sup> et coetzienne s'expliquent donc par la mise en abyme de la nature productrice de l'œuvre littéraire. L'« auto-enchâssement narratif<sup>240</sup> » des œuvres (les romans portent sur l'écriture d'un roman ou d'une biographie posthume) ne permet plus de les départager. Notons que cette figure particulière de la mise en abyme ne témoigne pas d'une parfaite duplication :

Pour qu'une œuvre soit [aporistique], pour que l'œuvre dans l'œuvre soit l'œuvre même, il ne faut que la décrire, que l'évoquer, que la rêver, elle doit demeurer [...] par nécessité à l'état de "programme", d'"ébauche", de "projet", de "réalisation partielle"<sup>241</sup>.

À la différence de *La Recherche*, l'auteur et le narrateur ne peuvent être confondus, puisqu'ils ne partagent pas la même identité onomastique. Dans le roman de Proust, l'autoréflexivité a une valeur rétrospective et se réalise lorsque est évoqué le nom du narrateur. Dans *L'Été*, l'autoréflexivité s'enclenche à chaque fois que le nom de Coetzee est mentionné. Le roman conserve une facture inachevée. La biographie posthume écrite par Vincent est ici livrée à l'étape des comptes rendus, d'entrevues et de notes d'auteur non traitées. Le lecteur est alors invité à interpréter les différentes versions de sa biographie, à confronter les représentations concordantes ou pas, et, finalement, à recomposer le portrait du personnage Coetzee.

---

<sup>238</sup> Sébastien Allain, « La mise en abyme actée, nouveau fer de lance du serious game », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 14, n° 1, 2013, p. 33 [En ligne].

<sup>239</sup> Juan Wang, *op. cit.*, p. 8.

<sup>240</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, 1977.

<sup>241</sup> Jean-Marc Limoges, *op. cit.*

## CONCLUSION

Notre étude avait pour objectif de cerner les figures de Michel Houellebecq et de J.M. Coetzee dans *La Carte et le Territoire* et *L'Été de la vie*. Elle visait également à situer les deux romans dans le courant de l'autofiction et ainsi saisir les modalités de ces mises en scène de soi tout à fait particulières. Puisque les romans se placent tout entier sous le signe de la réflexion et font intervenir différents portraits des écrivains, dupliqués dans des jeux de miroirs complexes, le concept d'autofiction spéculaire développé par Vincent Colonna s'est imposé pour en définir la nature.

Nous avons interrogé, au fil de notre recherche, la construction de l'image de Houellebecq et de Coetzee, tant dans l'espace fictionnel de *La Carte* et *L'Été* que dans l'espace médiatique. Ce qui en ressort est l'ambivalence de leur posture, marquée par la conjonction d'une omniprésence et d'une absence. Dans le récit, l'ubiquité de Houellebecq et de Coetzee s'explique par leur cantonnement à diverses strates de la narration. Leur degré d'implication donne l'impression au lecteur d'entendre la *voix* des auteurs dans certains discours tenus par les personnages ou le narrateur. Le jeu spéculaire déployé (la multiplication des représentations) donne également l'impression qu'ils sont partout à la fois. Cette omniprésence se jumelle, paradoxalement, à une sorte de retrait stratégique. Houellebecq et Coetzee mettent à distance leur personnage et s'emploient à incarner cette figure de l'écrivain misanthrope isolé dans sa demeure. D'ailleurs, la mort de leur personnage exemplifie cette absence et permet de donner la parole aux autres actants du récit. Novak-Lechevalier relève chez Houellebecq ce caractère « oxymorique », particulièrement présent dans les deux films auxquels Houellebecq participe en 2014 : *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux et *Near Death Experience* de

Kervern et Delépine. L’auteur tient dans ces films le rôle principal et occupe la presque totalité des scènes, mais sa présence est « articulée et significativement mise en balance avec la thématisation d’une disparition – disparition dans les deux cas incompréhensible, inexplicable et inexplicée<sup>242</sup> ». Dans le film de Nicloux, Houellebecq joue son propre rôle, à la manière de son personnage dans *La Carte*. Il épouse une trajectoire semblable, bien qu’il connaisse dans le film une fin plus heureuse.

Le paradoxe présence-absence de Houellebecq et Coetzee est loin de faciliter leur saisie, d’autant plus qu’il y a confusion entre les individus réels, les auteurs, les personnages romanesques et les hommes publics, les *persona* si l’on veut. Il faut, en plus, tenir compte de la nature protéiforme de leurs activités artistiques, culturelles, voire politiques<sup>243</sup>, davantage marquante pour Houellebecq<sup>244</sup>. En adoptant différents masques, Houellebecq et Coetzee entretiennent un rapport pluriel et ambivalent avec le lecteur-spectateur. Si l’on s’attarde à leur image médiatique, on constate qu’elle est difficilement résumable, puisque les deux auteurs se composent sciemment une identité publique à chacune de leurs apparitions médiatiques. Dans son analyse du discours de Houellebecq, Baroni, qui s’inspire des conceptions d’Erving Goffman<sup>245</sup>, conclut que l’image que nous construisons

---

<sup>242</sup> Agathe Novak-Lechevalier, *op.cit.*

<sup>243</sup> Houellebecq pratique la poésie, l’essai, l’écriture romanesque, la chanson, la photographie, la réalisation, le métier d’acteur. Coetzee écrit des fictions et des essais. Il est également photographe amateur (une large collection de ses photographies est constituée à l’Université du Cap-Occidental). Coetzee est professeur à l’université. Il est également connu pour être un défenseur de la cause animale et prend la parole à cet effet dans différentes conférences, dont celle de la Feria del libro de Bogota en 2017.

<sup>244</sup> Vincent Guiader, « L’extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans I. Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres. Actualité des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Créaphis, 2006, p. 177-189.

<sup>245</sup> Erving Goffman, *Les cadres de l’expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

de l'écrivain dépend des *cadres* de l'interaction qu'il établit avec le lecteur. Autrement dit, les modalités de la présentation de soi varient selon les circonstances du récit et l'intention de l'auteur de jouer un rôle particulier. Houellebecq et Coetzee, comme tout individu, endossent « un *rôle* différent lorsqu'il[s] change[nt] de *scène*<sup>246</sup> », ce qui explique l'ambivalence de leur image et sa nature insaisissable. Le dévoilement de cette image s'avère donc complexe puisque l'écrivain contemporain « une fois entré dans l'empire de la vidéosphère [...] ne cesse plus de se compliquer de ses doubles, de s'augmenter de ses portraits multipliés<sup>247</sup> ». Bien qu'une bonne partie des manifestations de cette forme de vedettariat leur échappe<sup>248</sup>, Houellebecq et de Coetzee s'amusent à se jouer des discours et des représentations qu'ils engendrent. Selon Philippe Sollers, Houellebecq « [s'est] fait la tronche du désastre » pour la sortie de *Soumission*, en janvier 2015. C'est à se demander s'il n'entretient pas lui-même cette apparence délabrée. Puisque les médias exercent une influence sur le façonnement de la *persona* de Michel Houellebecq et J.M. Coetzee, il est devenu essentiel de comprendre comment ces deux auteurs, qui ont pris, pour ainsi dire, le taureau par les cornes, sont parvenus à se jouer des schèmes érigés par les médias. Selon Louette et Roche, les écrivains contemporains se mettent en scène « à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits<sup>249</sup> ». Cette stratégie posturale, d'ailleurs mise en lumière par Meizoz, s'avère très présente « dans les textes autobiographiques et

---

<sup>246</sup> Raphaël Baroni « Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », *Fabula / Les colloques*, Les « voix » de Michel Houellebecq, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>, (consulté le 24 oct o-bre 2017).

<sup>247</sup> Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (dir.), « Portraits de l'écrivain », *Les cahiers de médiologie*, vol. 15, n°1, 2003, p. 7.

<sup>248</sup> On se rappellera du conflit juridique entre Houellebecq et Ariane Chemin qui avait publié la correspondance privée de l'auteur sans son autorisation.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 19.

autofictionnels<sup>250</sup> ». Elle est au cœur de *La Carte* et *L'Été* : Houellebecq et Coetzee se présentent eux-mêmes dans la fiction comme des personnages caricaturaux. S'ils endossent l'image construite par les médias, c'est également pour la commenter, la questionner et se la réapproprier. Cette stratégie qui sert à désamorcer la critique rappelle les derniers vers de la fameuse tirade du nez de Cyrano :

Eussiez-vous eu, d'ailleurs, l'invention qu'il faut  
Pour pouvoir là, devant ces nobles galeries,  
Me servir toutes ces folles plaisanteries,  
Que vous n'en eussiez pas articulé le quart  
De la moitié du commencement d'une, car  
Je me les sers moi-même, avec assez de verve,  
Mais je ne permets pas qu'un autre me les serve.<sup>251</sup>

Face à de telles mises en scène calculées et ludiques en même temps, le lecteur de *La Carte* et de *L'Été* se questionne sur l'identité « réelle » de Houellebecq et de Coetzee qu'il suppose tapie derrière les masques. Nous sommes portés à croire que cette identité n'est ni circonscrite, ni déchiffrable, et en cela nous l'avons considérée en termes d'*effet*. Nous croyons que le substrat même de leur identité est sa plurivocité. « L'individu Houellebecq » et « l'individu Coetzee » sont des constructions, des *persona* qui se produisent sur la scène médiatique publique et qui se livrent, dans un processus de théâtralisation, sous différents rôles. Également, la fiction n'est-elle pas l'un des moteurs du processus de création de leur identité ? La mise en scène de Houellebecq et de Coetzee dans leurs romans respectifs excède et participe à former l'image publique des auteurs réels. Il faut reconnaître la charge

---

<sup>250</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>251</sup> Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Libro, 2008, p. 35-36.

performative de l'autofiction. La carte crée le territoire, écrivait Baudrillard<sup>252</sup>; nous ajoutons que l'autofiction recompose le réel qu'elle représente, car « écrire sur soi revient parfois à se décrire [...] mais s'écrire, ce peut être aussi s'inventer, se donner un visage, une vie, un nom (Serge Doubrovsky a remplacé Julien, Chloé Delaume a supplanté Nathalie Dalain)<sup>253</sup> ». De la même façon, Houellebecq et Coetzee, par l'écriture, se donnent un visage, un corps, une personnalité. Voilà le laboratoire dont parlait Chloé Delaume. L'identité de Houellebecq et de Coetzee qu'ils exhibent est littéraire. Elle est à chercher dans les créations ludiques, fantasmatiques et délirantes qu'ils se permettent.

---

<sup>252</sup> Jean Baudrillard, « La pulsion de mort », dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>253</sup> Claire Legendre, « Quel pacte entre moi et moi? », *Le Magazine Littéraire*, 2013/4, p. 46-47.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. CORPUS LITTÉRAIRE

### 1.1. Corpus principal

COETZEE, J.M., *L'Été de la vie*, traduit de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Paris, Éditions du Seuil, 2010 (Titre original *Summetime*).

HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

### 1.2. Autres œuvres citées

ANGOT, Christine, *Sujet Angot*, Paris, Éditions Pocket, 2000.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

COETZEE, J.M., *Scènes de la vie d'un jeune garçon*, traduit de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (Titre original *Boyhood*).

\_\_\_\_\_, *Vers l'âge d'homme*, traduit de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Paris, Éditions du Seuil, 2003 (Titre original *Youth*).

DELAUME, Chloé, *La nuit je suis Buffy Summers*, Paris, Éditions Ere, 2007.

DELAUME, Chloé, *La règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

HOUELLEBECQ, Michel, *En présence de Schopenhauer*, Paris, Éditions de l'Herne, 2017.

\_\_\_\_\_, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Les Infréquentables », 1991.

\_\_\_\_\_, *Le sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

\_\_\_\_\_, *Plateforme*, Paris, Éditions Flammarion, 2011.

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Libro, 2008.

## 2. CORPUS CRITIQUE

### 2.1. Sur l'œuvre de Michel Houellebecq

BARONI, Raphaël, « Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », *Fabula / Les colloques*, Les « voix » de Michel Houellebecq, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>, (consulté le 24 octobre 2017).

\_\_\_\_\_, « La guerre des voix », *CONTEXTES*, Varia mis en ligne le 10 octobre 2014, [En ligne], <http://contextes.revues.org/5979>, (consulté le 25 octobre 2017).

- \_\_\_\_\_ et ESTIER, Samuel, « Les « Voix » de Michel Houellebecq », *Fabula*, Colloque international, Université de Lausanne, 3-4 mars, 2016, [En ligne], [http://www.fabula.org/actualites/les-voix-de-michel-houellebecq\\_72510.php](http://www.fabula.org/actualites/les-voix-de-michel-houellebecq_72510.php), (consulté le 3 octobre 2017).
- BELLANGER, Aurélien, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.
- CONDAMIN, Christine, « De la lutte pour « rester vivant » à la création d'un « territoire rêvé ». À propos de *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *Topique* 2012/1, n° 118, p. 85-92.
- DUMONT, Jean-Noël, *Houellebecq : la vie absente*, Paris, Éditions Manucius, 2017.
- HOUELLEBECQ, Michel et KAPRIËLIAN, Nelly, *Les Inrockuptibles*, magazine n° 771, 2010.
- MARIS, Bernard, *Houellebecq économiste*, Flammarion, Paris, 2014.
- NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (dir.), « Michel Houellebecq », Paris, Éditions de l'Herne, Ouvrage collectif, 2017.
- ROCHA DA SOARES, Corina, « L'équivoque chez Michel Houellebecq », *Carnets II, L'équivoque*, janvier 2010, p. 123-149, [En ligne], [http// : carnets.web.ua.pt/](http://carnets.web.ua.pt/), (consulté le 8 avril 2017).

## 2.2. Sur l'œuvre de Coetzee

- ATTWELL, David, « Coetzee, John M. « Interview »: Doubling the Point », *Essays Interview*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- COETZEE, J.M. et KURTZ, Arabella, *La vérité du récit : Conversations sur le réel et la fiction*, Paris, Albin Michel, 2016.
- DANTA, Chris, KOSEW, Sue, MURPHET, Julian (édit.), *Strong opinions : J.M. Coetzee and the authority of contemporary fiction*, New York, Blumsbury Academic, 2013.
- EFFE, Alexandra, « Author and Self: Accounting for Voices and Worlds » dans *J.M. Coetzee and the Ethics of Narrative Transgression*, Palgrave, Macmillan, 2017.
- LENTA, Margaret, « Autobiography: J.M. Coetzee's Boyhood and Youth », *English in Africa*, vol. 30, n° 1, 2003, p. 157-169.
- NEIMNEH, Shadi, « Autofiction and Fictionalisation: J.M. Coetzee's Novels and Boyhood », *Transnational Literature*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 1-12.

## 2.3. Sur l'autofiction

- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, [En ligne], <http://aad.revues.org/671>, (consulté le 7 septembre 2017).

- BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque au Centre Culturel International de Cerisy (CCIC), juillet 2008, Lyon, PUL, 2010.
- COLONNA, Vincent, « L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature) », Doctorat, Linguistique, École des Hautes Études en Sciences sociales (EHESS), 1989.
- CUSSET, Catherine, « L'écriture de soi : un projet moraliste », dans *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Bruylant, 2007.
- DAHI, M'hamed, « L'autofiction dans la littérature maghrébine » Entretien avec Arnaud Genon, 2009, [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/27/L-autofiction-dans-la-litterature-magrebine>, (consulté le 10 septembre 2017).
- DELAUME, Chloé, *La règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- \_\_\_\_\_, « S'écrire mode d'emploi », dans *Autofiction(s)*, C. Burgelin, I. Grell, R.-Y. Roche (dir.), Colloque au Centre Culturel International de Cerisy (CCIC), juillet 2008, Lyon, PUL, 2010.
- DELORMAS, Pascale, MAINGUENEAU, Dominique et OSTENSTAD, Inger (dir.), « Introduction », *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2013.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », dans *Autobiographiques : Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Parcours critique*, Paris, Éditions Galilée, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Fils*, Paris, Éditions Galatée, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Le monstre*, Paris, Éditions Grasset, 1977.
- FERREIRA-MEYERS, Karen, « Le polar africain - Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir », *Afrique contemporaine*, 2012/1 (n° 241), [En ligne], <https://www.cairn.info/publications-de-Ferreira-Meyers-Karen--88808.htm>, (consulté le 10 septembre 2017).
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
- GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 11-24.
- \_\_\_\_\_, *Autofiction - Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- \_\_\_\_\_, *Est-il Je?*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GENON, Arnaud et GRELL, Isabelle, « Lisières de l'autofiction - Enjeux géographique, artistiques et politiques » Collectif (dir.), Colloque au Centre Culturel International de Cerisy (CCIC), Lyon, PUL, 2012.
- Collectif, PUL, Lyon, France, 2016.

- GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948.
- GRELL, Isabelle, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pas pu éviter le terme d'autofiction », dans *Genèse et Autofiction*, J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- \_\_\_\_\_, « Qui parle dans le récit? » *Cahier de narratologie*, n° 10, 2001.
- \_\_\_\_\_, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, vol. 85, n° 1, 1992.
- LEGENDRE, Claire, « Quel pacte entre moi et moi? », *Le Magazine Littéraire*, 2013/4, p.46-47.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 1971.
- MAIGUENEAU, Dominique, « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les Colloques*, 2014, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>, (consulté le 14 avril 2017).
- MEIZOZ, Jérôme, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES*, vol. 14, 2014, [En ligne], <http://contextes.revues.org/5908>, (consulté le 18 septembre 2017).
- \_\_\_\_\_, « Vers l'au-delà médiatique : *La Carte et le territoire* », *Fabula / Les colloques*, Les "voix" de Michel Houellebecq, 2017, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document4340.php>, (consulté le 23 septembre 2017).
- \_\_\_\_\_, *Postures littéraires, Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditeur XYZ, 2007.
- VILAIN, Philippe, *L'autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009.

#### 2.4. Sur le spéculaire

- ALLAIN, Sébastien, « La mise en abyme actée : nouveau fer de lance du serious game », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 14, n°1, 2013, [En ligne], [http://europia.org/RIHM/V14N1/2-RIHM-14\(1\)-Allain.pdf](http://europia.org/RIHM/V14N1/2-RIHM-14(1)-Allain.pdf), (consulté le 7 septembre 2017).
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autre mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

LIMOGES, Jean-Marc, « La mise en abyme imagée », *Revue Textimage*, L'image dans le récit, n° 4 2012, p. 1-18, [En ligne], [http://www.revue-textimage.Com/06\\_image\\_recit/limoges.pdf](http://www.revue-textimage.Com/06_image_recit/limoges.pdf), (consulté le 5 juin 2017).

MACÉ, Marielle, « Une lecture de Métalepse de Gérard Genette », Métalepse, lecture 1. *Fabula*, La recherche en littérature, non paginé, [En ligne], consulté le 12 octobre 2017, [http://www.fabula.org/atelier.php?M%26acute%3Btalepse%2C\\_lecture\\_1](http://www.fabula.org/atelier.php?M%26acute%3Btalepse%2C_lecture_1).

SETTERERFIELD, Diane, « Mise en abyme, Retroaction and autobiography in André Gide's Tentative Amoureuse », *French Studies*, vol. LII, n° I, 1998, p. 58-70.

## 2.5. Sur la sémiologie

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 1986.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, 1983.

\_\_\_\_\_, *Le personnel romanesque*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2011.

\_\_\_\_\_, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Revue Littérature*, vol. 6, n° 2, 1972, p. 86-110.

LACAN, Jacques, « Lituraterre », dans *Littérature*, vol. 3, n° 3, 1971, [En ligne], [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1971\\_num\\_3\\_3\\_1925](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_3_3_1925), (consulté le 9 mars 2017).

\_\_\_\_\_, *Le séminaire*, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

MARION, Gilles, *La sémiotique à l'épreuve : Barthes, Greimas et Floch*, Lyon, Éditions EMS, 2015.

## 3. GÉNÉRAL

AMADIEU, Jean-François, *La société du paraître : Les beaux, les jeunes et les autres*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2016.

BARONI, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie? », dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, n° 22, Joël Zufferey (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012.

BAUDRILLARD, Jean, « La pulsion de mort », dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BOOTH, W.C. « Distance et point de vue », dans *Poétique du récit*, G. Genette et T. Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977.

BOUSSEYROUX, Michel, « Réalité, fantasme et réel », *L'en-je lacanien*, 2007/2, n° 9, p. 39-158, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2007-2-page-139.htm>, (consulté le 12 avril 2017).

- BRÉMOND, Bernard, « Débat 1 », *Analyse Freudienne Presse*, 2002/1, n° 5, p. 20, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2002-1-page-11.htm>, (consulté le 9 avril 2017).
- CHARNADY, Amaryll, « Une métacritique de la métalittérature », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1987-v23-n3-etudfr1058/035732ar/>, (consulté le 12 septembre 2017).
- CHEVILLARD, Éric, *L'Auteur et moi*, Paris, Minuit, 2012.
- COSINSCHI, Micheline, « Alfred Korzybski et la pragmatique de la carte » dans *Analele Științifice Ale Universității Al I Cuza*, IAȘI, Tom LIV s. II – c, 2008, p.11-18. [En ligne] [http://serval.unil.ch/resource/serval:BIB\\_2F96429AA65D.P001/REF](http://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_2F96429AA65D.P001/REF), (consulté le 9 août 2017).
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique, « Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 2005, p. 9-24.
- DECOUT, Maxime, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *Le Seuil*, « Poétique », 2011/4, n° 168, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-poetique-2011-4-page-399.htm>, (consulté le 9 janvier 2017).
- DE VILLIERS, Laurent, *Tais-toi et pardonne!*, Paris, Flammarion, 2011.
- ESTIER, Samuel, *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel Essais, 2015.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, [En ligne], [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_de\\_psychanalyse/Essai\\_1\\_a\\_u\\_dela/Au\\_dela\\_principe\\_plaisir.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_a_u_dela/Au_dela_principe_plaisir.pdf), (consulté le 3 mai 2017).
- \_\_\_\_\_, « Les mécanismes de défense contre les excitations extérieures et leur échec », dans *Au-delà du principe du plaisir*, chap. 4, Les classiques des sciences sociales, bibliothèque numérique, [En ligne], [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_de\\_psychanalyse/Essai\\_1\\_au\\_dela/au\\_dela\\_prin\\_plaisir\\_tdm.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir_tdm.html), (consulté le 3 mai 2017).
- \_\_\_\_\_, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Leçon XXIII, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- GUIADER, Vincent, « L'extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans I. Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres. Actualité des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Créaphis, 2006, p. 177-189.
- GUTTON, Philippe, « Le jeu chez l'enfant : essai psychanalytique », *Larousse Université*, vol. 9, 1973, p. 20-21.

- HOUELLEBECQ, Michel, « Rester vivant », Exposition au Palais de Tokyo, juin-septembre 2016, [En ligne], <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/michel-houellebecq>, (consulté le 6 avril 2017).
- LABELLE, Véronique, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme », *Figura*, vol. 27, 2011, p. 91, *Figures et discours critique*, l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, [En ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/articles/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme>, (consulté le 6 février 2017).
- LACAN, Jacques, « L'itraterré », dans *Littérature*, vol. 3, n° 3, 1971, [En ligne], [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1971\\_num\\_3\\_3\\_1925](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_3_3_1925), (consulté le 9 mars 2017).
- LAUFER, Laurie et ROUX, Annie, « Avant-propos. L'humour et le rire », dans *L'esprit du temps*, Champ psy 2015/1, n° 67, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-champ-psy-2015-1-page-5.htm>, (consulté le 3 septembre 2017)
- LAURET, Monique, *L'énigme de la pulsion de mort. Pour une éthique de la joie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- LECARME, Jacques et LECARME-LEBONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand-Colin, coll. « U », 2015.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre, « Pas de « fantasme » chez Freud! », *Lettres du rêve*, n° 35, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2011-1-page-87.htm>, (consulté le 4 juin 2017).
- LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves, (dir.), « Portraits de l'écrivain », *Les cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Discours et analyse du discours. Introduction*, Paris, Armand Colin, 2014.
- MARGAT, Claire, « Débat II », *Analyse Freudienne Presse*, vol. 5, n° 1, 2002.
- MEIZOZ, Jérôme, « Le roman et l'inacceptable (Polémiques autour de Plateforme de Michel Houellebecq) », art. cit., p. 203, [En ligne], [http://www.houellebecq.info/revuefile/39\\_texte1.pdf](http://www.houellebecq.info/revuefile/39_texte1.pdf), (consulté le 23 septembre 2017).
- MILLET, Jacques, « L'espace ludique du fantasme », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, juin 1982.
- SCHNEIDER, Monique, « Débat 1 », *Analyse Freudienne Presse*, 2002/1 n° 5, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2002-1-page-11.htm>, (consulté le 14 mai 2017).
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel, « La construction du personnage comme procès trans-discursif », *Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995.
- WAGNER, Frank, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences*, septembre 2016, n° 6, p. 148-175, [En ligne], <http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037508ar/>, (consulté le 6 mai 2017).

WANG, Juan, « À la recherche du temps perdu, La métafiction à la métaphore », French & Italian Graduate Theses & Dissertations, 9, University of Colorado, Boulder, 2010, [En ligne], [http://scholar.colorado.edu/frit\\_gradetds/9](http://scholar.colorado.edu/frit_gradetds/9), (consulté le 20 mai 2017).

## ANNEXE

### Tableau d'Ulrich Lamsfuss



*Ulrich Lamsfuss, Dirk Hasskarl, Michel Houellebecq (2003), 2010 Huile sur toile — 90 × 90 cm © Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris — Photo : B.Huet, Tutti*