

## Résumé

### A. Modernisme et Postmodernisme

#### 1. *Autour d'un concept*

L'époque postmoderne se définit par rapport à la modernité, même si elle n'est pas tout à fait antimoderniste. La postmodernité ne vise plus à la totalité ; elle offre l'image d'une unité primordiale à jamais perdue, d'un monde morcelé, du fragment et du discontinu, de la spontanéité et de l'expérimental. Jouant plutôt du côté de la communication et du réseau, la postmodernité adopte une attitude plus détachée, plus ironique, sinon cynique, et fait de l'incohérence et de la décohérence un nœud existentiel. Son individualisme se traduit par l'intérêt accordé à tout ce tient à un auto- : autoréférence, autolimitation, autosatisfaction, etc.

Le paradigme moderne, Raison-Science-Vérité, fondé sur un rapport parfait entre le signifiant et le signifié, sur l'opposition entre le Bien et le Mal, sur une idée d'ordre, fonctionne différemment dans la postmodernité qui, loin des grands mythes ou récits, préfère la discontinuité et le provisoire, laisse de côté le signifié, devient situationnelle et se dirige vers le virtuel, à travers le sériel, la copie et les simulacres.

La postmodernité ne cesse de faire l'éloge du désir, du plaisir de se construire, du paradoxe et du contradictoire. Se détachant du conceptuel, le savoir devient savoir-faire, c'est-à-dire, fonctionnel et utilitaire, car centré sur les compétences. Tout en sachant que l'unité est à jamais perdue, la postmodernité n'aspire pas moins à la globalisation. D'ici, le désir insensé de pouvoir (individuel) qui transforme l'individu postmoderne, qui manque de sens dans un monde morcelé, mais désire toujours en trouver ; il désire toujours *avoir* et *sentir* plus, se divertir et s'éclater, même s'il finit (comme spectateur) dans l'ennui et dans l'échec. Pragmatique, cet individu n'est pas loin d'une épistémologie bachelardienne, conformément à laquelle la réalité se manifeste par des intégrités opérationnelles et grâce à elles.

S'appliquant à analyser les faits comme s'ils étaient des idées, la postmodernité les situe dans des systèmes de connaissance, où rien ne se réduit à une forme unique ; ce qui compte, c'est les différences et les interprétations.

Ces différences de paradigme (soit-il social, culturel, politique) sont visibles dans le roman actuel qui revêt la forme sinon d'une philosophie de vie, alors d'une idéologie qui, à son tour, détermine un mode de vie.

#### 2. *Les mutations du roman actuel*

Les mutations du roman français actuel se situent à plusieurs niveaux, mais ayant tous une base commune : l'éclatement du Moi, soit-il social ou intime. Tout éclate et tous désirent s'éclater.

- Au niveau de l'épique, ce sont la trame narrative et le sujet qui sont de retour. Le roman revient sur l'histoire d'un personnage individualiste, égoïste, mais qui s'attaque aux mêmes individualisme et égoïsme, à un monde dont les vertus ne sont plus visibles, ni significatives. L'épique, souvent de large respiration, met en premier plan un individu qui n'a que lui (son désir) comme seul point de repère. D'ici, sa solitude, sa captivité dans le présent, ses tentatives échouées d'échapper à l'histoire, à la tyrannie de l'immédiat et de l'instantanéité. Le roman dit, à travers une histoire personnelle, l'événementialisation du temps et sa déshistorisation.
- La problématique reste sociale, mais l'image de la société arrive à peine à être unitaire. Le roman actuel s'efforce de tout comprendre, dans le double sens du terme : contenir et appréhender. L'intérêt porte néanmoins sur la construction de soi, sur le désir de réussir sa vie, en dehors de toute idée de transcendance ou même malgré elle.

La dystopie remplace l'utopie moderne, sans pour autant exclure le thème de l'ontologie. Mais c'est le propre de cette problématique de marquer le passage de l'ontologique vers le fonctionnel. La privatisation de la vie publique et la publication de la vie intime ne mènent qu'à une dissolution ontique, que le roman se propose de problématiser. Du fait d'une finitude programmatique, la vie semble vouée au néant. Au centre du roman : le problème de l'individu qui est une « erreur », mais également : la communication, le corps, le narcissisme, la séparation.

- Le narrateur change de statut et devient plutôt un dramaturge ou un metteur en scène, des fois un acteur sinon une marionnette. Libre de tout faire, même n'importe quoi, il transforme sa vie en roman, et le roman en une vie. L'œuvre – la vie – devient un événement ; elle vit dans le présent, mais elle est une absence. Maître absolu, délivré de toute autorité, le narrateur postmoderne est à la recherche d'un plaisir abstrait qui n'est souvent que le goût de sa mort.
- La langue utilisée est celle des magazines, de la rue. L'oral fait irruption dans l'écrit, tout en empruntant les traits caractéristiques aux images : moins de logique et de continuité, plus de discontinuité et d'ambiguïté. Le langage du roman est l'image d'un présent qui renferme l'individu (héros ou narrateur). Il est ironique, critique, cynique, divertissant, artificiel. Pourtant, dramatique. La fascination du mal mine ou fonde le discours ou le texte. Le langage mesure l'écart et la différence. À l'extrême, il devient arme ou outil de ce mal même.
- La réception est un élément qui doit être pris en considération, car le problème qui se pose est que plus on veut faire la publicité du roman, moins il est lu. La publicité d'un livre remplace sa lecture. D'ici, une différence de sens qu'enregistre le terme de réception : elle n'est plus le résultat de la lecture, mais des effets (auto)publicitaires ; au cas où la réception de l'œuvre n'occulterait parfaitement l'œuvre, pour laisser la place à la vie (réelle) de son auteur.

### 3. *Désir(s) postmodernes*

La société postmoderne est séduisante, puisque publicitaire. Elle s'acharne à enseigner le désir, car cesser de désirer signifie cesser d'exister. Selon elle, seul existe le devenir. La relation au monde passe par les médias. D'ici, l'événementiel, l'idée d'ubiquité ; la publicité s'empare de l'existence et devient totalitaire. N'ayant plus le temps de réfléchir à un ordre autre, trop attaché au concret, l'individu s'éloigne de toute métaphysique ou tente en vain à trouver un sens dans la technologie – par laquelle il essaiera de satisfaire à ses besoins/désirs. Le désir satisfait (mode d'être postmoderne) prend l'aspect d'une nouvelle philosophie du bonheur. En plus, tout désir doit s'exhiber, s'expliquer ; ainsi, il devient spectacle. Or, à force de trop désirer, l'individu finit dans l'ennui de la répétition et de l'excès. Paradoxalement, le bonheur ne réside pas dans la satisfaction.

Les romans de Beigbeder ou de Houellebecq présentent autant de héros dont les désirs ont conduit à la fragmentation. Les contraintes sociales y aidant, les héros sont scindés, divisés, dans l'indécision ou dans l'incohérence. Le roman tend à se construire comme un monde en soi, image de la raison ou du désir. Provocateur, le roman se fonde (sur) une autoréflexivité qui rend tout paradoxe visible. Vu que le transcendant s'est vidé, rien n'est à chercher/trouver à l'extérieur, mais à l'intérieur. La religion devient personnelle, elle aussi éphémère, comme d'ailleurs la multitude des désirs. Pourtant, cette religion personnelle ne suffit pas à satisfaire le besoin/le désir de bonheur. L'enchaînement, paradoxal ou non, est évident : la lutte contre la mort cède subrepticement la place à un désir de mort ; est désirée la limite même ; est désiré l'obstacle ; ce qui entrave l'assouvissement du désir.

Quoi qu'il en soit, le roman reste le *lieu* de l'idée de mort. Le roman fait de par son écriture un objet de séduction qui n'est pas loin du sens qu'a le destin. Au fait, la séduction est destin : cela veut dire la perpétuelle mise à mort - réalité rendu potentielle. En conséquence, il serait difficile de dire si par cette tentative le roman actuel n'est pas en train de créer un mythe nouveau. Renouerait-il par cela avec la Modernité ? Rien n'est moins sûr, car, si un mythe existe, loin de donner naissance à un monde (ordre) par un sacrifice initial, ce roman ne parle que la fin de tout monde. Y compris la fin du roman.

## **B. Les Mondes (possibles) et la société**

### **1. Nouvelles idéologies et gnosés**

#### **a. *Le corps éclaté houellebecquien***

Michel Houellebecq présente dans son roman un monde à l'origine duquel il y a la séparation, la souffrance et le Mal ; mais, par cette description, il offre la possibilité de dépasser cet état. L'analyse froide, équivalant à une dissection, nous découvre un individu isolé et qui se perçoit tel, qui aspire à la réussite sociale, mais qui succombe à une dépression du vouloir. Car les désirs s'enchaînent selon le modèle publicitaire du supermarché : plus il veut, moins il en a. L'individu vit dans un domaine de la lutte, qui ne cesse de s'élargir, et dans lequel il se retrouve seul ; être narcissique par excellence, il a de la peine à reconnaître l'Autre. La communication et la fusion restent absentes. Voilà ce qui rend le héros un prisonnier voué à l'échec ; le but poursuivi, la non-séparabilité, ne sera jamais atteint.

La description romanesque de l'obsession de la liberté est aussi celle de l'échec de la connaissance qui se voulait totale. Echec et solitude sont deux thèmes du roman houellebecquien auxquels s'ajoutent : amour et sexualité, mort physique et mort des sens, nouvelle mythologie du corps, mais surtout nouvelles idéologies et gnosés. La nouvelle idéologie veut que tout ce qui est fonctionnel soit également beau ; mais par cela, elle fait du monde, devenu déjà un supermarché, un endroit de (la) dérision. Michel Houellebecq est proche du Nouvel Âge, encore qu'il soit difficile de faire de lui, comme la critique l'a essayé, un adhérent. Accusé de fascisme et d'eugénisme, l'auteur répond par la voix de ses personnages, en se détachant de la plupart des idées caractéristiques à cette idéologie. Pour lui, par exemple, l'idée de clonage mène à une aporie : l'homme, en passe de devenir fabriquable, le clonage est-il un bien ou un mal ? Fabriquer des êtres beaux, intelligents et forts dévoile des pulsions qui sont à l'origine de l'injustice et de l'inégalité.

La question fondamentale est l'existence d'une forme de vie biologique fondée sur la pleine égalité. C'est la post-humanité, et non le monde actuel, qui offrirait la possibilité d'envisager cette nouvelle forme de vie. Trois livres s'attaquent à cette question : *Les Particules élémentaires*, *Lanzarote*, *La Possibilité d'une île*. Et tous de conclure : le mal, étant biologique, il ne reste possible aux (néo)humains que de l'accepter et de l'assumer ; seulement à titre d'éventualité d'essayer d'y remédier.

Cette idée centrale est fondatrice d'une nouvelle vision métaphysique, succédant, paradoxalement au constat de la mort de toute métaphysique, et qui devrait transcender le domaine de la lutte, foncièrement injuste. Mais pour ce faire, une mort est nécessaire ; une chute, aussi. C'est le cas de Michel Djerzinsky, selon lequel, le clonage consisterait en une reproduction, mais après que l'être humain sera devenu asexué. Que ce mode de vie ne soit pas exempt de souffrance, que le bonheur total ne soit pas atteint, ce ne sera que la fin dramatique de la recherche de l'absolu, vu, celui-ci, sous la forme épistémologique de la connaissance totale.

L'analyse de la trame narrative et des personnages houellebecquiens nous découvre autant d'idées apparentées aux Raéliens. S'il ne s'agit pas précisément d'une religion, c'est toujours une perspective universelle, réunissant science et occultisme. Sans être le porte-

parole d'une secte, la vision houellebecquienne dépasse le niveau épistémologique, pour toucher à l'ontologie : le mal biologique est un mal ontologique. D'ici, la critique du monde contemporain, de sa crise des valeurs. Houellebecq se tient à la frontière de l'utopie et de la dystopie, privilégiant la question de la liberté. C'est par la dystopie que nous assistons à la critique de la société de consommation, de l'eugénisme et du totalitarisme. Si le motif central en soi – la nostalgie de l'unité originaires – reste moderne, les moyens par lesquels elle pourrait être retrouvée sont postmodernes. Houellebecq imagine un monde post-humain où toute sexualité est supprimée et où seule règne une sorte de science épurée. Mais encore, un monde de l'extinction du désir. Une mutation ontologique se produit et les personnages en sont les modèles. La science a un rôle précis à jouer. Maîtresse absolue, elle est visible dans le style même de l'auteur, qui illustre la disparition de la subjectivité et l'instauration de l'impersonnalité.

La dystopie houellebecquienne pose un problème de gravité existentielle : tout en cessant d'être mortels, les êtres, restent-ils encore des humains ? La possibilité offerte par l'île ne change pas trop la négativité du préfixe *dis-*. Le monde du post-humain n'est pas sans stratifications, ni sans iniquité. Malgré la disparition des contraintes psychiques ou physiques, le monde social mis en place n'est qu'apparemment supérieur ; et nullement meilleur : la liberté asymptotique n'est qu'un leurre. La science, soit-elle toute-puissante, n'entraîne pas le bonheur parfait. Par la mise en œuvre d'un imaginaire apocalyptique, Houellebecq, loin de démontrer la réussite d'une vision scientifique, en dévoile les risques.

L'aspect gnostique qu'acquiert le roman rejoint la dystopie. Les héros apprennent que le Bien et le Mal sont inconciliables. Mais que le Bien puisse être restauré, en voilà de l'incertitude. Toute tentative de connaissance, tout moyen utilisé, n'arrivent pas à délivrer l'individu : il ne peut abolir ni la différence, ni la mort. Le monde contemporain, sous sa forme réelle et actuelle, ou atemporelle et utopique n'a pas d'issue. Programmés à donner un rendement optimal, les post-humains finissent dans le malheur. L'imaginaire de la fin n'entraîne ni révélation, ni dévoilement. Un certain individualisme (de tout monde possible) évacue l'idée de bonheur. C'est donc cet individualisme qui devrait disparaître, soit-il par une solution extrême, quasi-nihiliste : neutraliser le vivant. Mais, là encore, une question se pose, car le néo-humain ne connaît pas l'épanouissement qui lui était destiné. Exempt de souffrance, il reste pourtant enfermé dans une utopie négative : pas de connaissance absolue, pas de liberté ; seulement une toujours autre forme d'existence à laquelle il se voit condamné. L'utopie houellebecquienne est négative : dépourvu d'essence ontologique, le post-humain devient un parfait mécanisme ; il peut tout contrôler, mais n'échappe pas à ce déterminisme. Le mental ayant cédé le pas à la génétique et à la physique, le manque d'être ne sera pas surmonté. C'est là où le désir meurt, l'ontologie finit. Mais avec la disparition de l'être, nous assistons à la disparition de la pensée et du monde. On a beau défier ce que nous prenons pour une provocation ; comment répondre à la question immense : l'utopie littéraire et prométhéenne, peut-elle mettre en œuvre le grandiose rêve scientifique et technologique ? De façon subtile, l'utopie, réfugiée dans l'écriture, essaie de refouler l'eschatologie de la violence. Paradoxalement, moins contemporaine du discours scientifique postmoderne, elle reprend un ancien mythe romantique, celui du conquérant. La nostalgie d'un âge (d'or ?) n'est pas absente, quitte à devenir rationaliste et moins naturaliste. L'ancien royaume des cieux devient terrestre et le rêve de pouvoir ne place plus au centre l'esprit, mais la chose. La réussite technologique se discute en termes de politique. Loin de la perfection, puisque limitée, l'utopie perd le statut de modèle ; elle est plutôt une copie. Ce n'est qu'en prenant ses distances que Houellebecq commence son discours sur l'être. Son modèle négatif du monde est constitutif d'une dystopie : en mettant devant nous le double de ce réel en passe de se construire et en le présentant comme déjà fait, il en relève non seulement les imperfections, mais encore le côté menaçant, le totalitarisme.

Le roman houellebecquien nous fait réfléchir à plusieurs aspects : comment faire pour qu'une utopie (négative) ne devienne pas histoire (réalité) ; comment ne pas renoncer à penser. Son roman n'est pas en premier lieu une forme de connaissance ; il est un exorcisme. Le livre est dédié à l'homme, auquel l'auteur ne cesse de croire ; car celui-ci doit savoir que toute construction d'un idéal cache l'anéantissement de l'idéal en soi.

### ***b. L'Orient et l'Occident : le monde comme entreprise***

Le postmoderne s'intéresse aux normes et à leur transgression. Son lieu de combat est l'entreprise. Dans son roman, *Stupeur et tremblements*, Amélie Nothomb voit la société comme une entreprise et fait l'analyse critique du choc des cultures.

Au terme de son roman, nous voyons qu'il s'agit d'un Occident postmoderne. En plus, nous assistons à un devenir et à une déchéance de l'héroïne (alter ego) : celle qui voulait être Dieu, ensuite le Christ ou au moins martyr, ne cessant de déchoir dans le monde de l'entreprise (japonaise) où elle sera une humble servante, deviendra romancière, dans le monde occidental.

Tout diffère dans le monde japonais : règles, normes, relations, visions, désirs, mentalités. Mais, une fois entrée dans l'espace de l'entreprise, la jeune européenne fera l'épreuve de la souffrance : elle affronte la réalité sociale, fruit de la mondialisation. La critique nothombienne s'attaque au système de l'entreprise dans son ensemble : dévoratrice de vie, celle-ci n'assure pas l'épanouissement, mais, tout au contraire, la peur, l'angoisse, l'envie de se suicider, de se dévaloriser, de se nier en tant qu'être capable de savoir-faire et de savoir-être. Tout savoir se heurte à un mur infranchissable ; toute transgression est punie. Dans un monde autre, la construction de soi (de l'image de soi) est vouée à l'échec. Le regard nothombien met en question tout un système de valeurs : le devenir de l'individu, la condition de la femme, la liberté.

Parmi les multiples interprétations que permet le roman, celle de l'opposition entre modernité et postmodernité n'est pas des moins intéressantes. Au nom du postmoderne, Nothomb refuse le définitionnel, car toute identité est non-définitionnelle ; elle refuse le consensus et la conformité. Elle choisit la marginalité et le déconstitutif, encore que critiqués et critiquables. Au prix de l'apprentissage de la souffrance et de l'humiliation, au prix d'une modélisation ontique, Amélie deviendra Amélie-san et, en plus, la romancière qui pourra re-enchanter le monde.

### ***c. Pour un autre concept d'éclatement du moi***

Dans le monde postmoderne, l'utopie est parfois l'image parodique d'une société totalitaire. C'est l'image qu'offre *Péplum*, dont le sujet est un crime qui a pour mobile la préservation de la beauté. Les renvois du roman sont multiples, autant que les interprétations. Dans l'utopie / dystopie nothombienne, l'unique force, histoire et politique est l'énergie totalitaire ; une seule élite y a accès. Dans ce monde de Celsius, dans une perspective eugéniste, les catégories sociales deviennent intellectuelles ; la morale, absente, cède la place à un Beau qui semble se donner des bases objectives ; les notions du Bien et du Mal sont, sinon abolies, alors renversées. Le monde du futur, celui de la *quandicité*, n'a rien à faire avec le monde de l'ontologie. Le Logos même est perverti, en sorte que, une fois nommé, le Bien cesse d'en être un. Toute résolution intellectuelle se passera donc de morale : dans la dystopie nothombienne, l'ancienne morale devient irresponsabilité, et le Bien devient innommable. Voilà pourquoi Nothomb, par les interprétations qu'elle rend possibles (*Péplum*), s'attaque à la propagande et à la manipulation.

Voile qui protège contre tout nom et contre toute dégradation, le *péplum* est en même temps l'image cachée d'un destin incontournable qui devient obstacle insurmontable. Le monde de la quandicité est celui du quantitatif ; il n'entraîne que le dérisoire, le neutre, l'indifférencié. L'axe temporel devient discutable, car le monde du quantitatif et du gigantesque pose et impose une homéopathie exemplaire, dont la ville de Pompéi est l'exemple parfait.

Dans un univers virtuel / utopique, le *péplum* prend la forme d'un hologramme sans couleur, sans poids, mais qui préserve l'énergie. La physique quantique y est reine ; il n'y a pas de différence autre entre l'onde et la particule que celle qu'offre la perception. Le rôle même de l'écrivain change, autant que sa responsabilité : il subit une perte d'identité ; il perd tout désir de savoir. Dans un monde scientifique et totalitaire, les sciences humaines n'ont plus de place.

À la différence de Celsius, la romancière est vêtue du seul vêtement qui existe encore dans le monde utopique. Dans ce sens, le roman même est un *péplum*, dont le nom (titre) est une mise en abyme (nom autoréférentiel). Le vêtement qui cache le corps de la romancière dévoile le corps du roman (texte). Le livre postmoderne est le fruit d'une gestation et d'un accouchement ; issu d'un corps, il sera corporalité.

C'est la façon nothombienne de se rapporter au monde utopique qui renferme les livres dans un grand dépôt. Au fait, elle nie ce dérisoire. Le sujet du roman reste la mort d'autrui. L'auteur ne peut écrire sans faire mourir ce qu'il écrit. L'utopie / dystopie nothombienne porte sur ce monde réel, la société, mais aussi sur le monde des livres, de l'écriture et du beau. La question est et reste ontologique : la mise au monde (du roman, du texte, de l'être), aura-t-elle lieu, aura-t-elle déjà eu lieu ? Le roman dit le Mal pour l'expulser et pour rendre possible la naissance de l'écrivain. Le roman postmoderne a un rôle prophylactique.

## **2. Une société qui s'éclate : les éclats du corps**

Le morcellement du corps social (dans une société éclatée) est dû, entre autres, au rythme existentiel et à l'évolution, mais encore à de fortes influences exercées par les médias qui instaurent un régime d'ubiquité. Le roman postmoderne lance un débat, un réquisitoire et fort rarement un plaidoyer au sujet des médias. Chez Nothomb et Beigbeder, ils offrent l'image orwellienne d'une société concentrationnaire. Qu'elle soit celle de la publicité ou de la télévision, l'image ne donne rien à discuter, rien à contredire ; elle ne donne que des sentiments à éprouver et devient un prolongement de nos sens. Métaphore de la vie vue comme loisir, l'image (des médias) est une source d'angoisse ; en plus, elle met en œuvre un camp concentrationnaire, comme dans la dystopie nothombienne où le spectateur passif qui cherche le divertissement devient actif dans le mal. Le présent est concentrationnaire, mais ce que promet le futur, c'est pire : le spectateur ne vit plus par procuration, mais en participant dans l'immédiat, sans même garder intacte son identité. Le public devient foule agressive, indifférenciée, qui vote, sans émotion aucune, pour la mort ; il inflige la mort, prisonnier qu'il est de la mort thermique des sens. Le spectacle de la douleur commence par procurer un plaisir qui deviendra mortel. Sans responsabilité, en proie à un érotisme passif et morbide, la société s'adonne au mal absolu, omniprésent. Dénoncer ce mal ne mène à rien, sinon à affirmer sa condition d'existence.

Le roman *Acide sulfurique* décrit une pandémie, apparentée de près à l'image que propose Beigbeder, pour lequel la télévision est une véritable caverne de Platon, lieu du simulacre, où le Logos se dévalorise en autant de logos meurtriers. La réalité de l'écran est *acide sulfurique* nothombien, même là où elle fait écran et de ce fait même.

En contrepartie, le roman, se pose en voie initiatique ; il dénonce la violence exhibée qui touche au totalitarisme, à l'uniformisation, à la massification, au vide de sentiments et d'être. Le livre dénonce le rejet de la culture (rejet, car les masses n'en veulent guère). Cette société qui ne veut que du loisir s'éprend de sa propre image reflétée par l'écran, mais du fait de cet amour narcissique elle cesse de réfléchir. Le public (massifié) se séduit lui-même par le pouvoir de son horreur, tant il est ce que les autres font de lui et tant il s'identifie avec ces *autres*, dans son désir. Au-delà du narcissisme, un mythe (vu de façon postmoderne) de la Méduse se fait jour : violé par le regard vide du public, l'écran le lui rend. Le cercle est apparemment vicieux.

Apparemment, car en vertu de la loi du pharmakon, c'est toujours grâce à l'écran qu'une purification peut se faire. Le Mal et le Bien, thèmes chers à Nothomb, tiennent, les deux, de l'ontologique et moins du social.

Du point de vue social, le problème qui se pose n'est pas (seulement) celui de l'origine du mal.. Dans une société où tout est provisoire et où tout s'achète, le mal revêt, chez Beigbeder (*L'Egoïste romantique, 99 francs*), l'habit de la nouveauté, nouvel terrorisme qui fait que tout soit dévalorisé. L'utilité non plus n'est une valeur : l'époque de l'utilitarisme est en passe de devenir ringarde. La publiphobie prend, sous la plume de Beigbeder, la forme d'une idole qu'on vénère. Elle est la nouvelle voie d'aliénation, tellement grand est le désir du public de se voir dans un autre. Cherchant le divertissement à tout pris, l'individu finit par n'en voir que l'éclat. Les sens prennent le dessus et imposent une nouvelle rhétorique du corps (la piste de danse dont parle Beigbeder n'en est qu'un exemple). Comme tout excès, celui-ci encore installe l'être dans un état infantile prolongé ; la néophilie est un des résultats de la publiphobie. Le héros beigbederien, dégoûté de son métier, devient prisonnier d'un monde duquel il se détache finalement – sous le mode de la déclinaison, dont le résultat visible est le livre. Tel est le rôle du livre : dénoncer le mécanisme qui, initialement publicitaire, devient social et global et qui n'a rien à faire avec le Bien ou avec la morale. Une fois perdu tout système de référence, il n'est plus question d'idéal ; ni de souvenir. L'intégration sociale même devient impossible. D'ici, un ancrage dérisoire dans le présent déifié théoriquement. La seule attitude possible : l'hédonisme, assimilé à l'ennui.

L'ennui, emblème de toute une société, est le produit d'une double perte de repères : temporels et spatiaux. Seul devant la télé, l'individu n'est jamais à l'endroit où il est et il n'est jamais celui qu'il est. La construction de soi (possible dans un ailleurs, chez Houellebecq) devient impossible chez Beigbeder. Absent et délogé, son héros, plus il cherche, moins il (se) trouve. Il lui reste néanmoins une overdose de vide. Car c'est le vide que cache l'éclat du monde.

Régentée par la rivalité, la mode et la nouveauté, la société décrite par Beigbeder rend l'existence douteuse ; l'individu est à la chasse accélérée de sa propre mort.

Le roman postmoderne (Nothomb, Beigbeder) ouvre une amphibologie : le problème, naît-il du fait d'être nommé, ou bien de ne pas être identifié ? Identifié ou occulté, si problème il y a, la solution reste douteuse. La libération ne mène pas à la liberté.

À son tour, Houellebecq (*La Possibilité d'une île*), qui va plus loin dans ce regard cynique dont il scrute et dissèque la société publicitaire, montre combien la fausse culture l'emporte et combien la vérité est en-châinée. Les médias leurrent pour installer les êtres dans le discontinu des sentiments éprouvés ; ce qui a l'aspect de l'authenticité, n'est que leurre.

La vie même devient pantomime. Le héros postmoderne (beigbederien) est un pareil mime ; l'apparence est un masque du vide et ce vide, c'est l'être humain qui cesse d'être quoi que ce soit.

Société de spectateurs, le monde postmoderne ne fait que choisir arbitrairement le Mal, sous toute forme possible, mais surtout sous la forme de l'indifférence.

### 3. Morcellement et épuisement des sens

Le mal est biologique, c'est-à-dire ontologique et il atteint le corps social en son intégralité. Houellebecq, qui n'aime pas ce monde, et qui le déclare, prononce le divorce entre le Moi et le Monde. L'individualisme finit par annuler toute différence et par enfermer l'individu, l'ankyloser, le marginaliser et, enfin, l'exclure du corps social qu'il avait défié, méprisé et rejeté. Voulant trouver en soi la source de toute action, l'individu – après tout, social – tombe dans l'angoisse. Tous les héros houellebecquiens éprouvent une forme d'angoisse.

Dès son premier roman, la société de consommation s'avère incapable de produire des valeurs ; elle entraîne l'être dans un narcissisme socialement destructeur et déstructurant ; tout se dégrade sous le pouvoir de l'argent, dieu suprême. L'économie s'empare du politique, le quantitatif du qualitatif, au point que plus rien ne suffit ; l'individu n'éprouve qu'un manque démobilisant. Incapable d'agir et forcé seulement à réagir, l'individu subit – en objet, en victime, en passivité ; sinon, il s'ennuie. Houellebecq met en cause les tabous et met en scène un réel toujours castrateur, qui essaie de réprimer les pulsions et qui finit par les rendre agressives. L'objet de la nouvelle idéologie est le corps ; la liberté absolue permettrait, apparemment, de tout en faire, même le détruire ou le créer – par le clonage. Proche de la théorie bakouninienne selon laquelle la passion de déconstruction peut être créatrice, Houellebecq est proche aussi des Alchimistes.

Le thème de la décadence et de la déchéance, repris dans le sens religieux, n'est pas nouveau, mais l'aspect apocalyptique est très fort. Le présent devient inessentiel, l'avenir seul pourrait encore faire figure de possibilité promise. Le Moi est haïssable et haï, la dépression et le désabusement s'attaquent non seulement au corps individuel, mais aussi au corps social.

L'enquête houellebecquienne est plutôt sociologique (moins psychologique). Sa vision critique de ce qu'on a nommé un *hypermarché social* vient d'une perte de poids ontologique que subit l'individu, mais aussi de l'immobilisation. L'éparpillement de désirs est le produit des déterminations externes. Rien n'est perçu comme *fun* et l'affection n'assouvit plus l'anxiété ; la faiblesse (inhérente) aspire au pouvoir et au prestige, à la possession. Dans la vision de l'auteur, là où le plaisir existe, le désir diminue. Donc, pour augmenter le désir, le plaisir doit diminuer. Mais ce désir entretient un rapport essentiel avec la mort. D'ici, l'image presque sombre de la sexualité et, parfois, de l'amour. Si l'amour existe encore au niveau conceptuel, le sentiment, l'émotion sont en passe de disparaître. Incapable d'aimer, l'être est un handicapé. Le corps est perçu comme un objet détaché, hors de la sexualité, simple morceau, susceptible d'être, à son tour, morcelé. Quand l'amour physique disparaît, tout disparaît – toute relation et toute essence. C'est pourquoi, si dans le monde des humains l'angoisse imposée par le temps est déstructurante, dans le monde des néo-humains, la disparition de la sexualité instaure un agacement sans profondeur. Entre ces deux possibilités, l'individu est à jamais indélébile. Même si le clone pouvait enfreindre la loi de la mort, l'épuisement des sens et des sentiments, il ne saurait y suppléer. Humains (préfigurant la fin) et néo-humains sont également des marginaux quant au bonheur promis et quant à la liberté.

Si le héros, convaincu que la race humaine s'est épuisée dans la poursuite de l'individualisme et de la gratification sexuelle, conçoit le projet d'une race génétiquement modifiée, cette dernière ne fait que vivre une nostalgie latente de ce qui a été supprimé. Ne pas vivre l'amour, cela ne suffit pas comme défense contre la mort. L'individu postmoderne, quelle qu'en soit l'hypostase, n'arrive plus à (re)trouver l'unité ontologique à laquelle il aspire. La défaite de la mort s'avère un leurre de plus. Ce n'est pas là, dans l'immortalité du corps, que réside le sens existentiel. Le bonheur non plus.

#### 4. Fin de l'utopie ou fin du monde ?

L'époque actuelle est une des fins des utopies globalisantes. Mais la fin se traduit aussi par l'incertitude et par une certaine violence. D'après Beigbeder, on pourrait parler d'indifférence ou de *politesse apocalyptique*. *Windows on the world* en est un témoignage.

L'effondrement des Tours est le symbole de la chute d'un monde et d'une influence (américaine), mais aussi de l'impasse du progrès technologique. Le monde contemporain assiste, impuissant, à un renversement de valeurs. L'hédonisme s'impose comme philosophie de vie, car le plaisir tend à remplacer la peur. Une typologie humaine est en passe de naître, plus précisément, l'homme sans gravité, celui qui, ayant perdu ses repères, perd aussi sa légitimité ; celui qui, se croyant libre et libéré de tout devoir et de toute responsabilité, est condamné à vivre en consommateur et en spectateur ; celui qui, sous l'image du play-boy, s'adonne à la séduction et lutte à se donner le confort.

Le livre de Beigbeder fait référence au mythe de l'Eldorado, devenu numérique, à savoir au mythe de la conquête, du rejet des frontières, un Eldorado postmoderne (américain). La question porte sur le mal de ce monde, un monde qui promet le pouvoir absolu, la réussite sans faille, mais qui ne mène qu'à la dérégulation totale – fin du monde, des idéologies, des utopies. La fin est inéluctable et l'humanité s'y adonne de façon insensée.

La réalité historique est un prétexte. L'ambition de Beigbeder est immense : dire, en 119 chapitres, l'horreur, l'effroi, le dérisoire existentiel, le Mal. Le livre a pour mission de prévenir que la fin du monde approche. Le rêve de pouvoir finit dans l'impuissance. La stabilité n'est que leurre. Les Tours (image postmoderne de la Tour de Babel) sont stigmatisées ; avec elles, la mondialisation. Le livre démasque les ressorts du fanatisme et ses conséquences meurtrières. Mais dire l'*indicible* – la mort – est de l'ordre de interdit ; or, le livre est précisément cette transgression. Inventer le réel et son horreur, c'est penser la fiction comme maladie et comme remède ; c'est faire réagir.

Au moment même où il constate la fin des utopies, Beigbeder est à la quête d'une utopie nouvelle : le livre, la littérature. Il accuse : la volonté de puissance, la domination d'Internet et de la télévision ; la dégradation des valeurs spirituelles. Ces accusations – rejets sont, en fait, une tentative de dire l'indicible et de faire l'impossible : ne pas vouloir d'un monde inhumain, c'est, tout d'abord, le détruire, mais au nom d'une valeur humaniste, qui doit commencer par dire la vérité dans toute son horreur et par instaurer la mémoire. *Un roman français* s'en chargera, à son tour ; le livre, lecture en soi même, doit avoir un pouvoir fondateur. C'est par le livre (**ce** livre) que Beigbeder veut transformer un monde et une société dont le symbole est la prison.

### C. Divin et / ou Spirituel

#### 1. Les ruses du désir beigbederien

Malraux annonçait déjà que le problème fondamental de la fin du XXe siècle serait spirituel. Au XXIe, une nouvelle pensée se fait jour, celle du Nouvel Âge, conformément à laquelle toute transformation sociale est le résultat d'une transformation personnelle. Face à la mondialisation, l'individu cherche de nouveaux rapports au monde. D'ici, plein de fondamentalismes. La religion personnelle remplace la religion englobante. Refusant l'idée d'un don venu d'en haut, le postmoderne met en question la transcendance ; il veut se construire lui-même et être le seul à décider pour lui. Un nouveau type d'humanisme semble s'instaurer, mais l'autonomie qu'il propose est plutôt sociale et moins intérieure.

Le héros beigbederien se veut le seul législateur de sa vie : loin de chercher la vie éternelle et le salut de l'âme, il cherche le bien-être (dans l')immédiat. La transcendance cède

sa place au contingent, plus lié, celui-ci, à l'efficacité. Avec, en plus, une sorte d'extrémisme : la conscience de soi-même comme hypostase divine.

La question essentielle reste : divin ou spirituel ? De ce point de vue, le roman postmoderne ne porte plus essentiellement sur la connaissance, mais sur l'être. Beigbeder nous offre *Au secours pardon*, tentative de dépasser le nihilisme moderne où tout se vaut : le bien et le mal, le beau et le laid, la fiction et la réalité.

Reprenant le principe balzacien du retour du personnage, Beigbeder fait revenir Octave Parengo, l'ancien ex-publicitaire du roman *99 francs*. Demander pardon devient une figure nécessaire de l'exercice du pouvoir. Ce pardon devrait être inconditionnel et infini, comme le veut J. Derrida, car il devrait être accordé là où il n'est pas question de demande de pardon ou de repentir. Or, Beigbeder met son héros dans une position différente : il demande pardon, car un danger aura été ressenti. Mais qui ferait don de ce pardon là où il n'y a plus de Dieu ? Accuser Dieu ou Le récuser ne veut nullement dire se libérer des valeurs qu'Il nous aura imposées. Le héros beigbederien, qui n'arrive pas à être libre et qui ne sait de toute façon pas que faire de la liberté de se forger soi-même, recourt à une confession devant celui qu'il considère le seul avec qui il peut avoir *un contrat à durée indéterminée*. Dans ce cas, les vertus libératrices et purificatrices de la confession deviennent douteuses. Pour l'auteur, il n'y a pas d'alternative à ce monde.

C'est pourquoi la sculpture de soi reste interdite ou inaccessible à Oscar – Octave. S'il veut aimer (ce qui est encore douteux), il n'y parvient pas. La seule issue est le suicide. Avant, le leurre de la liberté chaotique, à l'image d'une Russie (un monde) en crise, qui le pousse à toutes sortes d'expériences extrêmes et même à la folie.

Le héros demande pardon pour de multiples raisons :

- pour avoir failli à la loi de l'espoir et pour avoir douté de l'existence de Dieu
- pour avoir mal aimé (amour identifié à un vice ou à une drogue), en véritable égoïste romantique
- pour avoir échoué dans l'amour du prochain (la clubbisation du monde mène à l'indifférenciation et à l'indifférence, au harcèlement du quotidien)
- pour avoir proféré un blasphème (discutable du point de vue de celui qui ne croit plus en Dieu)

Mais demander pardon reste une tentative de se prouver que la foi reste possible et avec, le secours et le pardon (= un don). C'est vers un Dieu indéfinissable que le héros se dirige. Proche du délire, Octave (mais aussi Oscar) perçoit encore ce qui lui arrive, mais il attribue à ses expériences des sens disproportionnés, obsédé qu'il est par le complot et la persécution. Le délire du héros est caractéristique pour la personnalité névrotique postmoderne : délire passionnel ; esprit de revendication ; méfiance et peur d'un complot, définissant, les deux, un délire d'interprétation ; délire de relation, surtout, particulier pour le type sensitif qu'est le héros postmoderne.

Où qu'il soit, quel qu'il soit, qu'il soit ou non, Dieu est pris pour confesseur et thérapeute ; mais ce Dieu se découvre sous la figure contraire : le Diable. Si paranoïa existe, elle touche à son comble avec la fin du livre : on est toujours le père de ce qu'on aime et qu'on souille ; on est toujours en quête de Bien et toujours du côté du Mal. La liberté – collective ou individuelle – est illusoire ; la vérité n'existe pas ; seul existe un manque infini.

Le héros demande pardon, il veut être aimé malgré sa faute, sans que cette faute soit annulée. Il veut être sauvé de la solitude mortelle qui l'a mis à l'écart du monde. Il veut qu'un autre intervienne, pour qu'il soit exempt de responsabilité. S'il a encore des opinions, le héros n'a plus de certitudes ; c'est pourquoi il essaie de se rehausser aux yeux des autres. Pourtant, il tombe dans l'angoisse et dans l'excès. À force de chercher le bon rapport à l'autre, le héros arrive à mener sa vie en mime (Marc Marronnier) ou à voter pour le Parti Egoïste (Oscar). Car, si en apparence les relations deviennent plus nombreuses (Octave), elles n'en sont pas

plus solides. Tout au contraire. Le monde acquiert l'image d'un Enfer ; il est mensonge, mystification, absence de structure. Il n'entraîne que la perte d'identité. L'échec est inévitable. Voilà pourquoi l'auteur remet en question Dieu et le Mal ontologique. La mort de Dieu ou son ignorance sont la voie vers la chute morale et vers la métamorphose du monde dans un bordel ; la voie vers la mort. Fuir cette peur, c'est s'adonner à tout plaisir. Amour et charité n'existent plus ; seul reste le Mal. Le spirituel rejoint la matérialité la plus dangereuse.

La construction de soi finit dans la destruction de soi. Seul, le livre, pourrait encore accomplir un salut : la récupération de la mémoire, synonyme de liberté. De la sorte, le livre est une voie vers le spirituel, dans un monde où le divin n'est plus de mise.

## 2. Les ruses du désir nothombien

C'est en tuant ce dont il manque et ce qu'il désire que le héros nothombien se crée. Le désir – dans ce cas l'obsession de devenir de par sa volonté ce qu'on doit être – est l'acte même de séduction. En postmoderne, Nothomb déclare en *Mercur* qu'il est impossible d'aimer quelqu'un sans le détruire. Les thèmes du miroir et de l'amour font du roman un reflet de la société actuelle et des rapports qu'elle instaure. Aimer, c'est garder la beauté pour le seul regard de l'un qui, subjectif, affirmera à tout moment et pour l'éternité le même amour. Mais l'être aimé est enfermé dans le regard de l'autre, pure création de ce regard, objet de séduction. Par l'intermédiaire du thème du double et par un subtil jeu langagier, Amélie Nothomb dévoile les ressorts de l'amour, du livre, du texte.

Le miroir à base de mercure s'avère un impossible pharmakon – ni poison, ni médicament ; il ne tue pas, c'est vrai, mais il ne sauve ni ne guérit. La question qui se pose est : de quel côté du miroir se trouve-t-on ? Ce qui peut sauver, c'est la littérature ; mais, à la différence de Beigbeder, Nothomb montre les ruses qui se cachent dans ce désir (voir déjà *Les Combustibles*). La maison sans reflet que décrit *Mercur* n'est que le monde – prison de la beauté offerte en pâture à un seul regard. Mais ce n'est qu'un souhait, car, les yeux qui servent de miroir ne font que déformer, corrompre, pervertir et mutiler. Cette maison est une prison mortuaire où tout miroir anthropomorphe – le regard des autres – reste interdit.

L'amour qui s'accomplit dans l'acte (le crime) assure le contenu, la substance du roman qui, répétant une même histoire, ne fait que mettre à mort cet amour, en sorte qu'il existe à jamais par l'écriture. Là où la parole cesse, commence l'écriture.

Le héros nothombien, à la différence de celui beigbederien, ne cherche pas surtout la liberté, mais la manifestation du possible qui est inscrit dans son être. Dans ce roman, l'éthique n'a rien à faire ; la loi morale est rejetée. L'incertitude de l'existence divine rend douteux tout principe unificateur ou de communion. L'absence de notion de péché entraîne un renversement des valeurs : le Bien et le Mal se valent. Le personnage ne met pas en question la croyance en Dieu, mais l'existence de Celui-ci. Pour qu'il existe des absolus moraux, il faut que les hommes les tiennent d'une réalité transcendant l'humanité. Or, si la mort est la condition de l'écriture, c'est elle qui devient l'*expiation* de ce Bien/Mal. L'écriture, de même que le monde postmoderne, n'est pas que rigueur, ordre, cohérence, mais cosmétique de cette surface intérieure qui se tourne sur elle-même comme un makémono japonais. Par l'écriture, le cosmos ne cesse de naître (être écrit). Le cosmos de Nothomb est organique, mais aussi ornemental. Le roman est circulaire et l'écriture jamais finie ; d'ici, la double fin romanesque, qui ne suppose pas pour autant un double regard : Françoise prendra la place d'Omer et continuera son œuvre.

Chez Nothomb, le Mal est un principe fondamental qui revêt les quatre formes universelles : incinération, noyade, inhumation, strangulation, et leur ajoute un cinquième, le mercure, fuyant et toxique. Or, ce mercure est précisément la littérature, produit d'une écriture dont le projet est sa propre combustion. Le roman postmoderne nothombien n'est pas une

fiction ; il est un miroir qui réfléchit en présence de l'objet, autrement dit, qui pose les conditions d'une co-présence : écriture et meurtre, bourreau et victime. Le roman a ou peut avoir la même définition que le Mal, prison et clôture ; il met en abyme l'espace qu'offre le miroir.

### 3. Les ruses de l'autonomie

En fin de millénaire, la question d'une nouvelle spiritualité vise les moyens possibles et nécessaires qui s'opposent à la mort et à l'émiettement. Michel Houellebecq se demande s'il est encore possible de croire sans appartenir à un groupe / une collectivité ou d'y appartenir sans croire. Si dans *Les Particules élémentaires*, tout en citant Julien Huxley, il parle de l'impossibilité de toute société de subsister en l'absence d'une quelconque religion, il ne le fait que pour mieux souligner l'absence de celle-ci. Car le héros de Houellebecq (ou de Beigbeder) aspire à la construction de soi par ses forces. Le matérialisme et le positivisme qui règnent dans notre société s'ouvrent peu au transcendant. La réponse houellebecquienne est *hors piste* : son héros, aspirant comme celui de Beigbeder, à l'autonomie, ne se rapporte plus à un modèle traditionnel (valeurs morales attribuées à Dieu), mais propose comme seule valeur le choix personnel. L'absence divine accentue la dérélition ; Dieu est dépourvu de miséricorde et de charité. La fiction de la vache bretonne est suggestive : la substance ontologique n'existe plus chez Houellebecq ; chosifié et sexualisé, l'être humain est dégradé. Si telle est la condition des humains, les néo-humains connaissent une nouvelle gnose, fondée sur l'abolition de la mort. L'embryogenèse ne sera plus nécessaire, pourvu qu'une connaissance totale soit atteinte. Résultat d'une chimie plutôt que d'une alchimie, le clone promet l'immortalité, la fusion avec le cosmos. La voie qui y mène est tortueuse : la mort du Père, la désymbolisation de sa fonction, la libération de la sexualité et la transformation de sa fonction. Un espoir d'autonomie se fait jour : l'être libéré du réel angoissant. Mais qu'est-il ce réel, et pourquoi n'y aurait-il plutôt rien que quelque chose ? Le roman ouvre la voie à l'amphibologie : les faits ne sont jamais ce qu'ils sont. Tout est question d'interprétation et de perception (onde/particule).

Le roman houellebecquien est l'image du double mouvement que connaît la société : humanisation du divin et divinisation de l'humain. Si Beigbeder fait de son héros un chercheur du bonheur *par* et *dans* la satisfaction des sens, Houellebecq le met à la quête d'un épanouissement ontologique ; si le premier s'intéresse plutôt aux manifestations de l'individu dans la société, le second s'intéresse aux manifestations existentielles : qu'est-ce que l'homme ou bien est-ce qu'il EST ? Si le Dieu de Beigbeder est cynique et fouettard, celui de Houellebecq **devrait** être Amour, il **devrait** être présent ; finalement, il n'en est rien.

Houellebecq renvoie, dans ses romans, à l'idéologie du Nouvel Âge : au centre, le surhomme doué d'une conscience en développement continu. L'ancien symbole christique des Poissons cède la place au Verseau, à l'air, à la communication, au réseau (variante postmoderne de la tribu), à la conscience individuelle (parcelle de celle cosmique). Puisque l'être aboutira à conscience de sa divinité, toute divinité extérieure devient inutile. Le seul voyage initiatique est intérieur. La réincarnation est une forme de développement psychocorporel. L'esprit l'emporte sur la matière et donc plusieurs corps seront utilisés pour accomplir un cycle de purification. C'est le message du roman *La Possibilité d'une île*.

À la différence du héros de Beigbeder, celui de Houellebecq conteste les idoles de la modernité et adopte une attitude de contre-culture (contre la raison et la technique) ; il veut vivre une expérience intérieure transformatrice. Le discours beigbederien sur le divin n'existe plus chez Houellebecq, qui remplace Dieu par l'Esprit universel (la primauté de l'esprit vaut celle du vécu). Son héros obtiendra l'immortalité, mais le bonheur lui est refusé.

Si Beigbeder insiste sur l'éclatement du corps social par la consommation mondialisée, Houellebecq pousse plus loin sa critique et attire notre attention sur le mouvement de décomposition – reconstitution du champ social dont les effets sont mis sous le signe de l'incertitude. Le Dieu trop personnalisé de Beigbeder devient parfaitement impersonnel chez Houellebecq ; il n'a plus de traits humains. L'être humain non plus n'est saisissable dans son essence. Pourtant, si le clone prend la place des humains, son créateur tend à prendre la place de Dieu. Ce qui reste à discuter, c'est le statut de cette création qui ressemble plutôt à un (auto)-anéantissement. Le créateur – savant n'aboutit pas à une solution satisfaisante.

Si la critique de la société de consommation (élitiste, pragmatique, mue par le désir) est visible et directe, celle du monde dystopique est plus biaisée. Les formes de la critique diffèrent, car les aspects aussi sont différents. Le nouveau monde proposerait une autre conception du temps et du corps (immortel), mais la réussite est plus que douteuse. L'expérience de l'autre finit dans l'expérimentation ; la vraie rencontre n'a pas lieu. L'autonomie lance ses ruses. La possibilité ne saurait être niée, mais l'utopie planétaire se dévalorise du fait même qu'elle est le produit d'une société qui dégrade toute valeur et qui absolutise l'explication scientifique. D'ici, le côté sombre du roman houellebecquien : le désespoir éloigne de la décision ; le néo-humain n'est qu'une autre (nouvelle) figure du narcissisme.

L'utopie n'est pas seulement un monde idéal, mais aussi un monde irréel, encore que possible. Houellebecq nous met devant une question essentielle : ce possible est-il désirable ?

#### 4. Les ruses du texte

L'écriture nothombienne est un don fatal ; elle est corps, corporalité et l'incorporé ; elle traduit une obsession aussi vieille que l'homme : dire la mort, et le fait sous la forme de la dualité (le Bien et le Mal, le Moi et le double). *Hygiène de l'assassin* dévoile le côté maléfique de l'écriture. Prétextat Tach est l'écrivain – personnage, malade d'une maladie mortelle (un cancer des cartilages), l'auteur – criminel qui, en train de mourir et d'être mis à mort, avoue son crime, en faisant du mot un cartilage verbal (malade) et du texte, la trace du corps (cadavre).

Le livre porte sur l'amour qui désire s'emparer de l'autre, de l'incorporer non en tant qu'autre, mais en tant que complémentaire de son Moi ; il porte sur le désir sexuel / textuel, sous sa forme boulimique. Condamné avant la naissance, l'être, de même que la lettre, se placent, les deux, sous l'emprise du nom. Le texte et l'auteur sont des signes, dont les rapports restent ambigus (le roman s'écrit mais reste à jamais inachevé). La lecture même étrangle à chaque fois l'auteur, afin qu'il devienne le corps (cadavre) de son propre (*hygiène !*) texte. Le mal appartient structurellement au tissu (au corps morcelé, au cadavre). Chez Nothomb, le Mal n'est pas métaphysique, il est ontologique. La maladie qui en est le symptôme est l'inachèvement.

Le dialogue romanesque nothombien est une communication entre deux personnages visant à produire un accord : le crime comme acte d'écriture. Il ne s'en tient pas à la seule dimension d'une maïeutique, mais acquiert le sens d'une maïeusthésie. Le personnage de Nothomb tue le narrateur et en même temps l'auteur qui, eux, tuent le personnage, dans ce qui est un acte auto-sacrificiel, à savoir une hygiène : tentative de *dé*-salir, de rendre propre, d'accéder à un bien-vivre.

Chez Nothomb, la découverte du monde se fait par assimilation : faim de matière, de mots, d'amour, d'être, traduisant l'obsession de la plénitude, du tout ; d'ici, l'identification de certains personnages à une divinité autarcique (une sorte de tube, image parfaite du vide et du plein). La métaphysique (des tubes) dont elle parle est un mode privilégié du métabolisme et

un mode de consommation (boulimique) ; elle se donne pour objet d'expliquer la nature ultime de l'être, du monde et notre interaction avec ce monde. Au-delà de la physique des tubes, il y a l'être en soi, sans conscience ni regard ; il est non vie. La vie est devenir et découverte, mais elle éloigne de cet état initial dans lequel le cosmos est incorporé à l'être ; la vie est aliénante ; elle est différence et réduction. La vie n'est que matière qui, avalant tout, reste vide. C'est la peur de cette matière qui est à la base de toute tentative de suicide. Déchu du schéma général (ontologique), l'être subira une chute dans le monde d'en bas, où regarder, c'est refuser le tout à la faveur de l'objet choisi (un fragment). La vie et l'individu humain se définissent par le refus (du TOUT). La métaphysique du tube est l'histoire de la chute dans le monde, qui ne saura être surmontée que par l'écriture (le roman même). La naissance du moi se fait *par* et *dans* le plaisir ; sa constitution continue par le langage, prélude d'un combat. Il s'agit d'un langage définitoire du Moi social, dont le symbole est *l'aspirateur*.

Le Mal nothombien n'est ni dans l'âme humaine, ni dans le corps, mais dans l'association des deux, dans le fondement de l'être, à savoir dans sa cadavérité.

## D. Le Mal et le Bien

### 1. Tueur et tué ; bourreau et victime

Chez Nothomb, la boulimie (sorte de hyperphagie) est une façon d'assimiler l'Autre. Plusieurs personnages en sont l'illustration. Mais dans le cas de *Robert des noms propres*, ce sont les noms qui, tout en étant des cadavres exquis, présagent les destins. Plectrude, l'héroïne, est la meurtrière de l'auteur – Nothomb même, dont le corps se fera livre. Certes, après que la jeune fille aura acquis la conscience de soi, après une double vie (dans le quotidien synonyme d'incarcération et dans la danse, synonyme de beauté et de liberté), après la mise en scène de son existence (le jeu). L'existence de Plectrude est une sorte de religion qui exige un investissement total et, en plus, un acte sacrificiel. De même que l'écriture.

Au-delà de cette religion, il ne saurait y avoir que la faim d'existence. C'est pour assouvir cette terrible faim que le personnage arrive à tuer.

### 2. La faim : saveur et perversité

Parmi les multiples (et perverses) formes de faim, la faim de solitude fait l'objet des *Catilinaires*. À la quête du sens caché de l'être, le roman pose comme vérité essentielle l'impossibilité de définir le Bien et le Mal, autrement que par la voie de la négation. Si le rôle de Palamède (le voisin dont Émile essaie de se *dé*-voisiner) est archétypal, dans le sens qu'il doit salir et ennuyer (comme la littérature), Émile est le héros qui, avant d'accomplir son acte n'est rien, sinon le refus du Bien. Les *catilinaires* qu'il prononce sont autant d'aveux. Palamède oppose le laconisme à l'abus de mots, à l'éloquence et au désir (masqué) de son voisin et interlocuteur. Celui-ci se voit en Sauveur absolu (Jésus) ; peu à peu, il quittera le déclaratif pour s'acheminer vers le procédural : son acte, le crime, deviendra purification et Bien absolu.

Chez Nothomb, l'évolution est une involution, la croissance, une décroissance et une dégradation. Tout est **bi**ographique, même si la graphie s'éloigne du vivant et finit par le tuer. Son univers n'est plus cosmos, mais cosmétique ; or, tout ce qui cache finit par corrompre. C'est le sens du roman *Cosmétique de l'ennemi*, où, dire victime, c'est vouloir dire bourreau. Déchu du cosmos, le monde cosmétique devient le lieu de la faute, de la douleur, de la séduction obsessionnelle, phobique et hystérique, de l'angoisse (condition de possibilité de notre expérience humaine).

Pour Nothomb, ce n'est pas (seulement) le monde qui est inquiétant, mais l'individu, voué au crime (et au texte). Si ne pas aimer est un crime capital, aimer, c'est précisément tuer. L'ennemi nothombien est une variante du *Horla* de Maupassant : hors du monde, il devient intérieur. Jérôme Angust est la victime prédestinée de l'angoisse ; la présence de l'autre ne fera qu'accentuer un malaise déjà installé en lui. Textor Texel joue non seulement le rôle du mort, mais aussi du subconscient et de la conscience, de l'ennemi et du bourreau, du libérateur et du sauveur – Rédempteur. Le couple / le double que présente Nothomb dans son *dialogos* est le produit d'une autoscopie ; le parcours initiatique de ce dialogue (cure psychanalytique) finit dans la mort : l'être qui écrit la lettre, c'est l'être d'une faute. Or, la faute, c'est le désir, le goût du mal, autrement dit, la haine de soi et/ou de son espèce.

Tout comme ses personnages, Nothomb avoue sa faim hors du commun, issue d'un manque qu'elle éprouve. De ce point de vue, l'écrivain est en même temps un monstre et un créateur (Zoïle, le héros du roman *Le Voyage d'hiver* en est un exemple).

Répondre à la mort par la mort (le cadavre) et à l'angoisse par l'angoisse, c'est donner un roman (postmoderne) homéopathique.

### 3. L'amour : beauté et crime

Dans la société des apparences que nous fait voir Nothomb, la faim la plus aiguë est le désir. La beauté, tellement clamée, est parfois occultée et se transforme dans son contraire, *grâce* surtout aux mécanismes publicitaires (totalitaires). La société se met en position de subir la douleur, la souffrance psychologique, en perte d'intérêt et ancrée comme elle l'est dans le rapport du désir à un objet. Dans une société publicitaire, la beauté est source d'injustices multiples.

L'esthétique nothombienne se propose de donner un sens à la beauté, en déliant le désir de son objet. La découverte de la laideur entraîne l'ancrage dans le monde extérieur, mais aussi la naissance de la volupté d'être soi-même, de se montrer en son horreur, en monstre, à la lettre (Otos, Quasimodo). La laideur, exhibée, acquiert un grand pouvoir et devient désirable. Le roman, ainsi que le visage d'Ethel pour Épiphané, devient un palimpseste. La mort dans l'acte érotique nous découvre une pulsion destructrice au service de l'Eros ; la destruction est source de jouissance. Le héros, Épiphané entend qu'il a mal et qu'il est (le) MAL ; d'ailleurs, le temps (l'époque) est au mal. Sous la plume de Nothomb, la théologie négative devient une psychologie spirituelle qui vise à une trans-religiosité : ne rien pouvoir dire de Dieu et sur Dieu, de l'être et sur l'être, revient à dire : il est impossible de dire qu'Il/il soient beaux/ bons. La catharsis devient une sorte de jérôme-boschisme, c'est-à-dire de paranoïa cathartique qui finit dans l'acte du crime – l'*Attentat*.

Toute naissance est un rejet ; toute existence, une réparation. Épiphané – par son acte – essaie cette réparation : non seulement il affirme que la mère idéale est morte, mais il **est** cette mère morte.

La paranoïa n'est pas un trouble d'affectivité ; elle est un délire systématique et cohérent, à prédominance interprétative. L'écriture de Nothomb va à la quête de l'être, à l'assouvissement d'exister. Le roman nous fait voir le statut de négation polémique qu'acquiert l'écriture : l'amour, est celui de la beauté (et) du crime.

### 4. Au-delà du bien et du mal

La peur du vivant, devenue terreur, pousse l'individu à essayer sinon de l'anéantir, au moins de l'apaiser. L'écriture se propose en transgression du bien et du mal. Dans la société de l'excès que présente *Journal d'Hirondelle*, Innocent – Urbain fera de l'expérience de l'amour une pareille transgression. L'insensibilité du *serial killer* pousse à l'extrême le

principe de la société postmoderne : le meurtre n'a plus de sens, plus de poids. Vivant à l'excès le sentiment de solitude et de mise à l'écart, le héros nothombien s'adonnera à l'excès, pour ranimer ses sens amollis. En tuant, il accomplira l'acte le plus érotique que possible ; il fera l'expérience de sa volonté de puissance. Certes, en pur tyran ou paranoïaque, le héros s'automystifie, se croyant un Rédempteur ; mais à force de le croire, il devient tel. L'acte eucharistique final, accompli sous le nom d'Innocent, se charge du paradigme moral, auquel il accède par l'écriture (l'auteur) ou par la lecture (le personnage/le narrateur). Il fait un repas sacrificiel, en transformant le texte dans son corps, et son corps, dans le texte (ce texte). Le sens de la création s'en trouve perverti.

La société postmoderne pousse le mal à son comble : l'anthropomorphose en est le résultat visible : *Antéchrista*. Cette société offre le terrain propice à une irrémédiable perte de soi, suite à laquelle l'être humain devient objet placé devant le regard de l'autre et donc manipulable. La solitude que ressent Blanche est proche de la dérégulation. Mais la présence de l'autre deviendra, sous peu, invasion totale. Autrement dit, si la constitution du Moi a besoin de l'existence de l'Autre, c'est parce que le Bien rend possible l'existence du Mal.

En rapprochant le nom du Christ et de Christa (qui s'avère plutôt démoniaque), Nothomb montre combien le mal attire et séduit. À son tour, Blanche, celle qui refuse de pardonner, de se reconnaître le côté pécheur, bloque aussi la manifestation divine de l'amour.

Nothomb se demande si l'homme, celui qui existe sur cette Terre, veut vraiment exister. *Voyage d'hiver* en est une réponse possible. Zoïle, le héros, envisage un attentat, sans pour autant se considérer un terroriste, et cela après la rencontre décisive qu'il fait d'Aliénor Malèze (le malaise, le mal à l'aise), de l'Autre (la romancière) au statut duquel il aspire. Mais, en cristallisant sur un objet, il le superposera à un autre : à Astrolabe, qui n'en est que l'interface. Tellement la lecture suppose une mésinterprétation. La rencontre mène Zoïle vers l'attentat, conçu comme une rencontre de l'absolu, comme une création, et qui fera du héros un Dieu qui n'est plus obligé à la haine.

Le roman de Nothomb ne parle pas de l'échec qui est fondamental dans le roman houellebecquien ; ni de la fin d'utopie dont parle celui de Beigbeder ; elle nous propose une initiation qui commence inexorablement par la mort et par le mot, son avatar malheureux.

## **E. En guise de conclusions : une littérature apocalyptique**

Les rapports entre la société et le roman actuel sont complexes et contradictoires. Si la société est en crise, le roman vivra à sa façon cette dite crise. Nous assistons à une sorte de violence apocalyptique – racisme, terrorisme, surveillance, ennui, désarroi – qui nous permet de conclure sur des traits particuliers du roman actuel : *thanatophile* et *thanatocritique*, sur le modèle de la nouvelle religiosité, le texte romanesque devient production de simulacres ; l'auteur, pour sa part, un mauvais démiurge, un *homme-texte*, un *être-mosaïque*, qui fait de sa création une forme éclatée (se reproduisant à l'infini).

La culture contemporaine est une culture du désir de mort, qui a le goût du cadavre, de la maladie et du mal. Le roman est un reflet de la société qui le produit, mais encore il produit une société par reflet.