

Le paradoxe du *reality* : une réflexion sur la posture littéraire de Michel Houellebecq

Miguel AMORES FÚSTER

Universidad de Zaragoza

amoresfuster@unizar.es

Resumen

El objetivo de este artículo es proponer una figura teórica que aclare el modo en que la imagen supratextual de Houellebecq influye en la forma en que se leen sus textos. Se parte de que existe cierto solapamiento entre el personaje mediático del autor y sus distintos narradores y personajes, y se propondrá la figura de la *paradoja del reality* para explicar el incierto marco de lectura que implica la autoría de Houellebecq. Defendemos que su postura literaria, en tanto que generadora de horizontes de recepción, consiste en imponer la sospecha estructural de que cuanto contienen las obras de Houellebecq no son sino *puestas en ficción* de un yo verdadero.

Palabras clave: Houellebecq. Postura literaria. Autoficción. *Paradoja del reality*.

Abstract

The aim of this article is to propose a theoretical figure to shed some light on the way in which Houellebecq's supratextual image influences the way in which his texts are read. We start from the premise that there is a certain overlap between author's public image and his different narrators and characters. Thus, we will propose the figure of the *reality show paradox* to try to explain the uncertain reading frame that implies the authorship of Houellebecq. Our thesis is that the author's literary position, as a generator of reception horizons in the reader, consists in imposing the structural suspicion that what Houellebecq's works contain are nothing but the fictionalization of a true self.

Keywords: Houellebecq. Literary posture. Autofiction. *Reality show paradox*.

Résumé

L'objectif de cet article est de proposer une figure théorique servant à faire la lumière sur la manière dont l'image supratextuelle de Houellebecq influence la façon dont se lisent ses textes. Ce faisant nous partons de l'hypothèse qu'il existe un certain chevauchement entre le personnage médiatique de l'auteur et ses différents narrateurs et personnages. Ainsi, nous proposerons la figure du *paradoxe du reality* pour tenter d'expliquer le cadre de lecture incertain qu'implique la paternité littéraire de Houellebecq. On pense que la posture littéraire de

* Artículo recibido el 18/06/2019, aceptado el 18/10/2019.

l'auteur consiste à imposer que la suspicion de ce que contiennent les œuvres de l'autour sont une *mise en fiction* d'un moi véritable.

Mots clé : Houellebecq. Posture littéraire. Autofiction. *Paradoxe du reality*.

1. Introduction

L'article de Daniel Teobaldi « Formes de la narrativité contemporaine : Kundera et Houellebecq », publié en 2013, est un écrit singulier parmi la presque trop vaste bibliographie académique sur l'auteur français¹. La singularité de cet article ne se doit pas, selon nous, à la nature de ses arguments. Elle ne se doit pas à la valeur théorique que possèdent en soi les denses réflexions que réalise Teobaldi, à partir de le roman *La carte et le territoire* (2010), sur les dynamiques de représentation extrêmement complexes qui régissent la postmodernité. La particularité de l'article ne réside pas non plus dans la comparaison inhabituelle qui y est établie entre Houellebecq et Milan Kundera. Sa singularité repose plutôt sur le fait qu'en ce qui concerne Houellebecq, Teobaldi réalise une analyse qui ignore complètement la vaste et toujours polémique dimension supratextuelle qui a entraîné, ces dernières années, tout type de commentaire théorique à son sujet². Teobaldi ne se réfère à aucun moment à l'un des multiples épisodes personnels qui, depuis son procès pour incitation à la haine raciale en 2001, suite à des déclarations islamophobes dans la revue *Lire* (Sénécal, 2001 : 22-36), ont influencé à des degrés divers la réception des textes de l'auteur français. Somme toute, ce qui singularise le texte de Teobaldi est que, tel que nous le voyons aujourd'hui, le fait qu'en 2013 une analyse puisse avoir été écrite purement immanente de l'œuvre de Houellebecq ne peut être qualifiée que d'extraordinaire.

2. La dimension supra-littéraire de Houellebecq

2.1. La posture littéraire comme création d'un horizon de réception

L'une des règles fondamentales de la communication littéraire fictionnelle est l'hétérogénéité, la pluralité et la dispersion de son instance d'énonciation ; de ce qui dans la communication factuelle écrite se dénomme, simplement, *auteur du texte*. Ainsi, dans la majorité des œuvres de fiction, il convient d'établir une ligne de sépara-

¹ En 2012 déjà, Betty (2012 : 19) donnait le nom de « Houellebecq studies » à l'énorme prolifération de bibliographie académique sur l'auteur qui a lieu depuis la publication de *Les particules élémentaires* en 1998.

² Il convient de souligner l'étude concrète de Amores (2017) sur la réception de l'auteur en Espagne. Son analyse, qui comprenait 28 textes académiques sur Houellebecq appartenant à la période 2000-2013, souligne que dans la très grande majorité d'entre eux (et surtout les textes postérieurs à 2001), le caractère polémique du personnage apparaissait comme un élément clé des analyses. Un examen de la bibliographie de l'auteur laisse supposer que cette règle doit se répéter dans la réception académique de l'auteur dans d'autres pays, plus particulièrement en France.

tion ontologique claire entre, d'une part, l'auteur empirique du récit et, d'autre part, ses narrateurs et personnages³. Dans la communication littéraire fictionnelle, on ne peut donc pas affirmer que l'auteur assume la règle fondamentale des actes illocutoires et ainsi « commits himself with the truth of the expressed proposition » (Searle, 1975 : 322) ; on ne peut pas non plus établir que l'auteur fictionnel ait un type de responsabilité légale sur le contenu de son écrit, au-delà du plagiat. La personne réelle qui écrit un texte factuel, tel qu'un article journalistique ou une lettre à un ami, n'est pas l'auteur de ces textes dans le même sens qu'il peut l'être d'une œuvre de fiction, car l'unité de sens qui se donne dans le premier cas en tant qu'instance énonciative apparaît de manière équivoque et fragmentée dans le second.

Il s'agit de circonstances bien connues par tout un chacun ayant des connaissances minimales des conventions qui régissent la littérature. Cependant, il n'en demeure pas moins que la communication fictionnelle, beaucoup plus libre que la communication factuelle, possède une large capacité à effacer les frontières théoriques entre l'auteur empirique du texte et les entités et contenus textuels qu'il crée. Pour le démontrer, nous n'avons nul besoin d'avoir recours aux typologies fictionnelles qui s'articulent de manière explicite autour de l'incertitude relative à cette distinction, tels que les textes autofictionnels ou ceux qui mettent en place le recours que Genette (2004 : 16) définit comme « métalepse fictionnelle ». Au-delà de ces cas explicites, nous pourrions dire que l'ensemble des textes fictionnels se chargent eux-mêmes d'esquisser à des degrés divers cette frontière théorique entre le monde réel dans lequel habite l'auteur empirique et les mondes textuels et fictionnels de ses ouvrages. Ou, en d'autres termes : dans toute fiction, l'image publique de l'auteur empirique se projette toujours d'une quelconque manière comme instance de construction du sens fictionnel.

L'un des concepts les plus propices à l'observation de cette influence de l'auteur réel sur son œuvre est celui de la posture littéraire, développée par Jérôme Meizoz (2007 et 2011). Pour mémoire, la définition basique que Meizoz donne de ce

³ Dans ce sens, il convient de mentionner la critique que Martínez Bonati a émis au sujet de la thèse de la fiction littéraire en tant que feinte illocutoire publiée par Searle (1975). Selon Bonati (2001 : 73), l'activité fondamentale de l'écrivain n'est pas de feindre être une autre personne, mais de créer un parler « autre », complètement différencié de ses expressions en tant que personne empirique. De nombreux autres auteurs développent des catégories théoriques dont le but est de distinguer la voix réelle de l'auteur de ses projections textuelles. Le *implied reader* de Wayne C. Booth (1983 : 70 et ss.) ou l'« auteur modèle » de Umberto Eco (1993 : 87-95) en sont des exemples. Dans cet ordre d'idée, il convient de mettre en exergue les distinctions qu'établit Ducrot (1984 : 193-206), sur le plan de l'énonciation littéraire, entre le *sujet parlant* (producteur empirique de l'énoncé), *locuteur* (instance qui assume la responsabilité du contenu de l'énoncé) et *énonciateur* (entité chargée de générer le point de vue du texte) ou Maingeneau (2004 : 106-108) entre *auteur* (être empirique avec une identité civile, *écrivain* (image de l'auteur dans le champ littéraire) et *scripteur* (entité textuelle responsable de l'énonciation littéraire).

concept est celle de « manière singulière d’occuper une “ position ” dans le champ littéraire » (2007 : 18). Il s’agit d’une notion qui possède deux dimensions fondamentales. La première, rhétorique ou textuelle, reprend l’image que l’auteur donne de lui-même dans le texte, au-delà des sens explicites de ce dernier. Il s’agit d’une dimension qui correspond globalement à l’*ethos* de la rhétorique classique, et qui se différencierait de la validité en soi des arguments du discours (*logos*) et de la réaction suscitée chez le public (*pathos*). La seconde dimension qui constitue la posture littéraire de Meizoz est comportementale ou contextuelle, et se réfère à l’image que l’auteur projette de lui-même dans ses diverses apparitions publiques et dans les médias. La notion de posture ferait référence à l’articulation stratégique (plus ou moins planifiée) de ces dimensions textuelles et supratextuelles chez chaque auteur. Selon Meizoz, chez chaque écrivain, cette posture possède des caractéristiques et une évolution différenciées et se manifeste sur un horizon préfiguré d’archétypes posturaux historiques. Cette posture littéraire ne doit pas être seulement envisagée pour les auteurs les plus médiatiques, il convient également d’en parler pour les auteurs dont la position dans le champ littéraire se caractérise par la discrétion ou le silence public.

Concernant son fonctionnement pratique, la posture littéraire de l’écrivain implique, selon Meizoz, un « dispositif d’énonciation » (2015 : § 27) qui établit un « horizon de réception » (2007 : 31) déterminé. De cette manière, la posture littéraire, au-delà de sa condition d’emblème personnel de l’écrivain dans le champ littéraire, ne peut s’expliquer en termes ontologiques (Saint-Amand et Vrydaghs, 2011 : §10). Il faut plutôt la considérer comme un élément dont le mécanisme de fonctionnement fondamental est son incidence sur la manière dont les lecteurs interprètent le texte (Saint-Amand et Vrydaghs, 2011 : § 10).

2.2. Le facteur différentiel de Houellebecq

Tout comme d’autres théoriciens qui font appel au concept de posture littéraire tels que Moor (2012), Baroni (2014) ou Saint-Amand et Vrydaghs (2011), Meizoz donne souvent l’exemple de Houellebecq comme cas paradigmatique. La raison principale est que l’auteur français incarne comme personne cette tendance propre de notre ère du spectacle et du marketing audiovisuel de projeter l’image personnelle ; une tendance qui, selon Meizoz, serait à l’origine du concept même de posture littéraire (2007 : 13).

Comme nous l’avons affirmé ci-avant, cette notion de posture littéraire n’est pas propre aux auteurs considérés comme médiatiques. Parmi les auteurs avec une meilleure visibilité publique, Houellebecq partage l’espace avec beaucoup d’autres écrivains (Beigbeder, Pérez-Reverte, etc.) qui possèdent eux aussi une capacité remarquable pour attirer l’attention des médias, en général suite à des controverses. Cependant, il existe au moins deux facteurs qui différencient la projection publique supratextuelle de Houellebecq de celle de presque n’importe quel autre écrivain à succès. Tout d’abord, son parcours professionnel est non seulement bien plus rempli

d'épisodes polémiques ou médiatiques que celui de la majorité des auteurs, mais en plus il se distingue pour des faits définitivement singuliers, par exemple le fait que l'État français lui ait assigné des gardes du corps pendant plus d'un an après les attentats djihadistes de Paris de janvier 2015. Ensuite, cette dimension supratextuelle de Houellebecq s'imbrique de manière beaucoup plus intense, variée et complexe dans les mécanismes de génération de sens de ses textes littéraires que chez la plupart de ses confrères

Ci-après, nous regroupons en trois axes les raisons qui, selon nous, aideraient à expliquer le caractère singulier de l'auteur non seulement en ce qui concerne sa condition hypermédiatique, mais aussi et surtout en ce qui concerne la manière unique dont son image publique influence l'interprétation de ses textes :

a) Polémiques médiatiques de caractère supra-littéraire

Même si les premières polémiques de la carrière littéraire de Houellebecq ont commencé à partir de la publication, en 1998, de son second roman, *Les particules élémentaires* (Moor, 2012 : § 6-8), l'acte qui l'a réellement converti en un écrivain polémique et provocateur auprès du grand public sont ses déclarations islamophobes dans la revue *Lire* en 2001. Pour mémoire, lors de l'entretien avec cette revue (qui eut lieu au cours d'un repas bien arrosé), Houellebecq a affirmé que l'islam était la religion « la plus con » (Sénécal, 2011 : 31) du monde. Plusieurs entités musulmanes françaises ont alors dénoncé l'écrivain pour injure raciale et incitation à la haine religieuse, bien que lors du procès, mené en 2002, il fut acquitté des accusations.

Depuis lors, de nombreux épisodes, très variés, sont survenus, alimentant ainsi le personnage médiatique de Houellebecq. Dans tous les cas, ils se sont produits sur un fond de déclarations polémiques relatives à l'islam, l'intégration des immigrants en France, le mouvement féministe, la misère sexuelle en Occident ou encore la prétendue catastrophe engendrée à tous les niveaux par mai 68. Parmi ces épisodes qui ont converti Houellebecq en un auteur hypermédiatique, il convient de citer les diverses interviews pendant lesquelles il affichait une attitude absente et se contentait de répondre par monosyllabes ; ses tentatives de chanteur de rock, d'acteur et de réalisateur ; les critiques publiques féroces de sa mère lors de diverses interviews et dans un livre autobiographique, *L'Innocente* (2008) ; les diverses accusations de plagiat dans lesquelles s'est vu impliqué son roman *La carte et le territoire* (2010) ; la détérioration prononcée de son apparence physique lors de certaines de ses apparitions publiques de ces dernières années ; le fait que François Hollande, alors président de la République, dise en public qu'il allait lire l'un de ses livres ; le protagonisme indirect de l'auteur suite aux attentats islamistes de 2015 à Paris (voir paragraphe c) au point 2.2.) ; son troisième mariage, en 2018, avec une femme chinoise vingt ans plus jeune que lui et spécialiste de son œuvre, événement qui a été annoncé sur les réseaux sociaux par la top-model, chanteuse et épouse de l'ex-Président de la République, Carla Bruni-Sarkozy...

Tous ces faits en tant que tels justifient déjà la singularité de Houellebecq dans le panorama culturel, la spécificité d'une posture littéraire comme la sienne, qui oscille entre le poète maudit, la star du rock et l'écrivain misanthrope. La plus grande différence entre Houellebecq et d'autres écrivains médiatiques réside en ce que, dans son cas, les événements ont reçu une large couverture médiatique internationale, et non pas circonscrites aux médias français ou francophones⁴.

Cependant, selon la perspective qui nous intéresse, il convient de souligner que depuis la procédure judiciaire de 2001, ou même avant, un type de contamination réciproque s'est produit entre les faits biographiques de Houellebecq (connus dans les médias ou non) et le contenu de ses œuvres de fiction. En ligne générale, ce fait se traduit dans le doute permanent de si Houellebecq parle à travers ses personnages et narrateurs, surtout dans le cas de ses déclarations les plus polémiques (voir 2.3.). Cette circonstance ne se limite à nouveau pas à Houellebecq dans le domaine littéraire. Et, cependant, dans son cas, cette circonstance est si intense que c'est probablement ce lien incertain avec ses narrateurs et personnages islamophobes qui a conduit l'État français à le placer sous escorte policière permanente après les attentats de 2015.

b) Le large paratexte qui influe sur les relations entre vie et œuvre

Le volume considérable de documents paratextuels qui existe sur son œuvre (mis à part les propres interviews et informations journalistiques qui rendent compte de faits comme ceux exprimés dans le point précédent) est un autre facteur qui différencie l'auteur français de ses confrères. Et surtout, le fait que dans la plupart des cas, ils influencent l'horizon de convergence et d'indistinction cité qui existe entre la biographie de l'auteur et son œuvre de fiction. Il conviendrait de parler, par exemple, des textes écrits par l'auteur même dans lesquels il aborde son œuvre à divers degrés, comme les compendiums d'articles *Interventions* (1998) et *Interventions 2* (2009) ou le volume de correspondance élaboré avec Bernard-Henri Lévy *Ennemis publics* (2008). Citons également les textes réalisés par la critique académique, qui mentionne habituellement la large dimension supratextuelle de l'auteur⁵ ; les analyses, parfois seulement tangentiellement littéraires, de la critique non académique (journaux, pages web, essais tel que *Houellebecq économiste* [2014], de Bernard Maris, etc.) ; des ouvrages de caractère plus ou moins biographiques écrits par des tiers (la biographie du journaliste Denis Demonpion *Houellebecq non autorisé* [2005] ; l'ouvrage du dramaturge espagnol Fernando Arrabal *¡Houellebecq!* [2005] ; l'œuvre susmentionnée de la mère de Houellebecq *L'Innocente* [2008])...

⁴ Pour voir un échantillon du vaste impact international de l'œuvre de Houellebecq, voir Jurga et Van Wesemael (2017).

⁵ Voir note 2.

De cette manière, qu'il s'agisse du *paper* d'une chercheuse portugaise qui se réfère à Daniel1, l'un des narrateurs de *La possibilité d'une île*, comme « l'alter ego » (Da Rocha, 2010 : 133) fictionnel de Houellebecq ; de l'investigation journalistique de Demonpion relative aux substrats supposés réels des fictions de Houellebecq ; ou encore de l'essai de Maris sur la lucidité des analyses économiques que l'auteur exprime dans ses œuvres, dans tous les cas, les fictions de Houellebecq sont entourées d'une accumulation paratextuelle dense qui souligne les multiples convergences entre la vie et l'œuvre de l'auteur, et estompe ainsi les termes exacts (fictionnels ou factuels) selon lesquels lire ses œuvres.

c) Observateur social et hasard historique

Une partie de la notoriété médiatique de Houellebecq (et, par conséquent, de la manière dont se lisent ses romans) pourrait s'expliquer, à défaut d'une meilleure expression, comme un certain alignement spécial entre le contenu de ses livres et la réalité. Nous faisons référence, en premier lieu, à la capacité de Houellebecq de dépeindre (et même de devancer) les caractéristiques d'une société occidentale de plus en plus matérialiste, égocentrique, hédoniste et déshumanisée. Mais à côté de cette capacité qui situerait le Houellebecq romancier à mi-chemin entre l'observateur sociologique et le prophète, nous devons citer une série de faits réels qui ont servi à augmenter sa notoriété médiatique.

Les attentats de Bali de 2002, qui ont coûté la vie à 202 personnes, en majorité des touristes étrangers, en sont un exemple, un événement qui présente une ressemblance incroyable avec l'attaque djihadiste racontée dans les dernières pages du roman *Plateforme*, publié un an auparavant. Il faut aussi souligner l'exemple beaucoup plus récent des parallélismes existant entre le soulèvement violent des fermiers normands raconté dans *Sérotonine* (2019) et l'apparition en France, juste avant la publication du roman, du mouvement d'origine rural, contestataire, voire parfois violent, des « gilets jaunes ».

Toutefois, les attentats de Paris de janvier 2015 sont peut-être le plus célèbre de ces épisodes au cours desquels le destin a alimenté tragiquement la notoriété publique de Houellebecq. Il y a de multiples facteurs qui reçurent tous une large couverture médiatique internationale. Citons, tout d'abord, le numéro de *Charlie Hebdo* précédant l'attaque contre la rédaction de l'hebdomadaire satirique dont la couverture présentait une caricature de l'auteur. Ensuite, l'attentat, perpétré quelques jours avant la présentation programmée de son roman *Soumission*, a entraîné le report de la publication du livre et son évincement hors de la France, dans la ville allemande de Cologne. En outre, parmi les rédacteurs de *Charlie Hebdo* décédés dans l'attentat se trouvait Bernard Maris, ami personnel de l'écrivain et, de plus, auteur de l'ouvrage déjà cité *Houellebecq économiste*. Enfin, en raison peut-être du climat d'alerte terroriste, ou du contenu même du roman, qui narrait l'ascension d'un leader islamiste à

la présidence de la République, l'État français a placé Houellebecq sous escorte policière permanente pendant plus d'un an.

Ces ensembles d'épisodes partagent la caractéristique commune de ne permettre en aucun cas d'établir une séparation nette entre l'Houellebecq auteur empirique et le contenu de ses romans. C'est-à-dire que nous n'avons pas un écrivain médiatique, d'une part, et un ensemble de textes romanesques, d'autre part, de sorte que tenter de projeter le premier sur les seconds pourrait être considéré comme une contamination ou une tournure herméneutiques. Dans le cas de Houellebecq, il n'existe pas de séparation radicale entre sa vie et son œuvre. Ou, plus précisément, la marge pour aborder ses textes selon une perspective immanente est très réduite, et, de là, la particularité du texte de Teobaldi signalée au début de notre article. En revanche, nous nous trouvons face à un ensemble de faits réels qui, en plus d'expliquer la notoriété publique de l'auteur, influence de manière marquée la façon selon laquelle ses textes de fiction sont reçus et interprétés.

L'auteur lui-même s'est chargé d'enrichir de façon explicite cette ambiguïté (au-delà des coïncidences entre ses déclarations et comportements publics et le contenu de ses œuvres) dans trois cas concrets. Le premier est la fictionnalisation qu'il fait de lui-même dans *La carte et le territoire* en se présentant comme personnage secondaire du roman. Le second cas est celui du film *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), où l'auteur interprète son propre rôle dans la fiction cinématographique. Le film fut, en outre, précédé de rumeurs sur Twitter quant à la possible disparition réelle de l'auteur. Le troisième cas est un autre film, *Thalasso* (2019), présenté comme la suite du précédent et dans lequel l'écrivain joue aux côtés du célèbre acteur Gérard Depardieu. Ils y interprètent une comédie délirante où chacun d'eux incarne son propre personnage. Les trois œuvres, marquées par un caractère autoparodique fort, pourraient être définies comme la *mise en fiction* de l'ensemble de lieux communs qui définissent la posture littéraire de l'auteur.

Pour toutes ces raisons, le facteur différentiel de l'image publique de Houellebecq n'est pas seulement le fait que sa vie soit jalonnée d'épisodes médiatiques ; ni le fait que de multiples connexions puissent s'établir entre ceux-ci et ses textes. Le facteur différentiel réside surtout dans la complexité et la profondeur avec laquelle vie et œuvre s'interpénètrent, dans la nature singulière, multiple et profondément ambiguë de l'intersection texte-contexte qui configure sa posture littéraire.

2.3. La réception de Houellebecq : une superposition de catégories théoriques

Compte tenu de ce que nous avons exposé dans les points précédents, nous pourrions dire que, concernant l'étude de la dimension supra-littéraire, il existe deux circonstances apparemment contradictoires. D'une part, vu la notoriété publique de Houellebecq, nous pouvons dire qu'il y a, par rapport à ses œuvres, un nombre relativement réduit de ce que Reisz (2016 : 87) nomme des « lecteurs désinformés ». Avec ce concept, la chercheuse fait référence au fait que, dans le champ de l'autofiction, si

un lecteur ignore la biographie de l'auteur, sa lecture du texte ne sera pas régie par les codes autofictionnels, mais uniquement fictionnels, avec la perte de nuance inhérente que cela implique. Ce concept pourrait s'appliquer à celui de *posture littéraire*, dans le sens où si le lecteur méconnaît la dimension médiatico-contextuelle de l'auteur, sa capacité à reconstruire les significations du texte pourrait être dépourvue d'une série de nuances importantes. Mais, comme nous l'avons vu dans le point précédent, dans le cas de Houellebecq sa notoriété étendue parmi le grand public semble minimiser cette possibilité.

La question principale est la suivante : quelle lumière apporte la grande notoriété médiatique de Houellebecq sur la lecture de ses romans ? De quelle forme exacte, le fait qu'un texte de fiction ait été écrit par le médiatique Houellebecq influence la manière dont il est lu ? Comment cette vaste connaissance publique influence la conformation de ce qui dans le point 2.1. a été défini comme le mécanisme fondamental de la posture littéraire, la capacité de préfigurer l'horizon de réception du lecteur ? La réponse à ces questions est loin d'être claire. Selon les mots de Schmitt, qui adapte le terme depuis le champ de la *frame theory*, il n'est pas facile de déterminer la façon dont la paternité littéraire de Houellebecq constitue un « cadre de réception » (Schmitt, 2014 : 60) pour le lecteur.

Sans aucun doute, la réponse à cette question passe par la mise en place d'un certain régime d'incertitude relatif aux idées qu'il convient d'attribuer, parmi celles présentes dans ses romans, au *Houellebecq auteur empirique* et aux entités d'existence purement textuelle. En termes théoriques, cela se traduirait, dans son aspect le plus simple, par un certain régime d'indifférenciation entre les affirmations à attribuer à l'auteur et celles à attribuer à ses différents narrateurs et personnages. Cette circonstance n'affecterait pas seulement les situations les plus polémiques, telles que les déclarations islamophobes dans *Lire*, qui auraient des corrélats textuels-fictionnels clairs⁶. Il faudrait également l'appliquer à des idées plus complexes et subtiles, par

⁶ Les déclarations de Houellebecq à *Lire* :

Didier Sénécals : Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine ?

Michel Houellebecq : Oui, oui, on peut parler de haine [...] J'ai une révélation sur le mont Sinaï, là où Moïse a reçu les Dix Commandements... Subitement, j'ai éprouvé un rejet total pour les monothéismes. [...] Je me suis dit que le fait de croire en un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré ! La Bible, au moins, c'est très beau parce que les juifs ont un sacré talent littéraire... Ce qui peut excuser beaucoup de choses (Sénécals, 2001 : 31).

Elles possèdent de clairs parallélismes avec le passage suivant issu du roman *Plateforme*, qui correspond au récit du voyageur égyptien que le protagoniste rencontre :

Savez-vous comment j'appelle les musulmans ? Les minables de Sahara [...] L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de Bédouins crasseux qui n'avaient rien d'autre à faire – pardonnez-moi – que d'enculer leurs chameaux. Plus une religion s'approche

exemple à la réflexion que fait Houellebecq sur la dégénération de l'activité de production en Occident dans l'essai *Approches du désarroi* :

Car, que produisent ses employés et ces cadres, à La Défense rassemblés ? À proprement parler, rien ; le processus de production matérielle leur est même devenue parfaitement opaque. Des informations numériques leur sont transmises sur les objets du monde. Ces informations sont la matière première de statistiques, calculs ; des modèles sont élaborés, des graphes de décision sont produits ; en bout de chaîne des décisions sont prises, de nouvelles informations sont réinjectées dans le corps social. Ainsi la chair du monde est remplacée pour son image numérisée ; l'être des choses est supplanté par le graphique de ses variations (Houellebecq, 2006 : 34).

Cette idée est reflétée, de manière presque littérale, dans deux de ses romans *Extension du domaine de la lutte* :

Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte ; la publicité m'écœure ; l'informatique me fait vomir. Tout mon travail d'informaticien consiste à multiplier les références, les recoupements, les critères de décision rationnelle. Ça n'a aucun sens. Pour parler franchement, c'est même plutôt négatif ; un encombrement inutile pour les neurones. Ce monde a besoin de tout, sauf d'informations supplémentaires (Houellebecq, 2010 : 82-83).

et *Plateforme* :

Pendant ce temps des gens travaillaient, produisaient des denrées utiles ; ou inutiles, parfois. Ils produisaient. Qu'avais-je produit moi-même, pendant mes quarante années d'existence ? À vrai dire, pas grand-chose. J'avais organisé des informations, facilité leur consultation et leur transport ; parfois aussi, j'avais procédé à des transferts d'argent (sur une échelle modeste : je m'étais contenté de payer des factures en général peu élevées). En un mot, j'avais travaillé dans le *tertiaire*. Des gens comme moi, on aurait pu s'en passer. Mon inutilité était quand même moins flamboyante que celle de Babette et de Léa ; parasite modeste, je ne m'étais pas *éclaté dans mon job*, ni n'avais éprouvé nul besoin de le feindre (Houellebecq, 2010 : 88-89).

du monothéisme – songez-y bien, *cher monsieur* –, plus elle est inhumaine et cruelle ; et l'islam est, de toutes les religions, celle qui impose le monothéisme le plus radical. Dès sa naissance, il se signale par une succession ininterrompue de guerres d'invasion et de massacres [...] Jamais non plus, en terre musulmane, l'intelligence et le talent pourront trouver leur place ; s'il y a eu des mathématiciens, des poètes, des savants arabes, c'est tout simplement parce qu'ils avaient perdu la foi (Houellebecq, 2010 : 243-244).

D'autres possibilités théoriques pour expliquer le *cadre de réception Houellebecq* consisterait à appliquer ce même élément-clé de l'indistinction à d'autres catégories entre lesquelles diviser l'énonciation du texte. Ainsi, par exemple, la singularité de cet auteur pourrait consister dans le fait que sa narration parvient à établir un horizon d'indistinction entre les catégories de Ducrot (1984 : 193-206 ; Cf. Baroni, 2014 : § 3) de *sujet parlant* (producteur empirique de l'énoncé), *locuteur* (instance qui assume la responsabilité du contenu de l'énoncé) et *énonciateur* (entité chargée de générer le point de vue du texte, ou parmi les catégories de Maingueneau (2004 : 106-108) de *auteur* (être empirique avec une identité civile), *écrivain* (image de l'auteur dans le champ littéraire) et *scripteur* (entité textuelle responsable de l'énonciation littéraire). De la même manière, Houellebecq, en tant qu'auteur littéraire, pourrait se concevoir dans les termes d'une dynamique de confusion par rapport à la triple tension conceptuelle sous-jacent le terme latin de *personne*. Selon Meizoz (2007 : 18-19), qui s'appuie sur ce concept pour établir la notion de *posture littéraire*, le terme désignait à l'origine le masque aux rictus archétypaux (joie, tristesse, etc.) qu'employaient les acteurs dans le théâtre classique. Et à travers celui-ci, on ferait aussi bien référence à la voix de l'acteur (le masque facilitait la projection de la voix) qu'au propre contexte d'intelligibilité, c'est-à-dire, le fait d'être acteur de l'interprète sur la scène. De cette manière, l'*auteur Houellebecq* impliquerait un type de masque spécialement ambigu posé sur le visage réel de Michel Thomas (Michel Houellebecq n'est qu'un pseudonyme) et dans celui-ci les différentes voix fictionnelles des textes se confondraient avec ses propres conditions de possibilité et d'intelligibilité, comprises comme la position de l'auteur dans le champ littéraire.

3. Le paradoxe du *reality*

Cette confusion entre les différentes dimensions de l'énonciation implique l'une des caractéristiques de base de la façon de générer du sens des textes narratifs de Houellebecq. Il ne s'agit pas seulement de penser que l'auteur s'exprime dans ses romans par l'intermédiaire de ses narrateurs ou personnages ; ce n'est pas seulement que le personnage médiatique ait fini par se confondre avec l'homme réel. Selon nous, dans le cas de Houellebecq, la confusion réalité-fiction possède un corrélat théorique plus complexe.

Pour tenter de l'expliquer, nous nous servons d'une certaine adaptation de la logique contradictoire qui préside à l'ensemble de paradoxes logiques qui sont communément connues sous le nom de *paradoxe du menteur*. Même dans ses versions les plus simples, comme par exemple, celle qui prend forme dans la phrase « Je suis en train de mentir », l'effet fondamental de ce paradoxe est d'empêcher l'attribution cohérente d'une valeur de vérité à la phrase. Si la personne qui prononce la phrase ment réellement, si la phrase est donc vraie, nous aurions comme fait paradoxal que le menteur dise la vérité dans la même phrase dans laquelle il s'autoproclame men-

teur. Mais s'il est faux qu'il est en train de mentir, dans ce cas, le menteur serait d'une certaine manière en train de dire la vérité, car il y a une correspondance véridique entre le fait de mentir et celui de se proclamer menteur. Il est clair que la solution de ce type de paradoxe sort totalement du cadre de cet article. Cependant, nous pensons qu'il pourrait faire la lumière sur la posture littéraire de Houellebecq, vu qu'elle est traversée par un paradoxe analogue en tant que dispositif d'énonciation. Et cela serait dû au fait que la posture littéraire de Houellebecq consiste justement en l'indétermination structurelle des termes de sens exacts (quel mélange exact de fictionnalité, factualité, autofiction, posture, mensonge, etc.) selon lesquels le lire. Dans son cas, cependant, il ne convient pas de parler de *paradoxe du menteur*, mais plutôt de ce que nous appellerons ici *paradoxe du reality*.

Pour illustrer cette théorie, nous pensons à l'une des multiples variétés des dénommés *reality shows*. La prémisse fondamentale de cette modalité télévisée pourrait se résumer à l'intention de présenter la réalité d'un groupe de personnes de la manière la plus naturelle possible, toujours dans une série de restrictions de format, mais sans la planification stricte qui régit généralement les programmes de télévision conventionnels. Il y a de nombreux sous-genres parmi les *reality shows*, qui vont des formats comme *Big Brother*, qui se limite à présenter la cohabitation des participants dans une maison, aux dénommés *talent shows*, dans lesquels les participants s'affrontent dans des matières comme la cuisine, l'interprétation musicale ou encore la survie dans un environnement hostile. Dans chacun des cas, la prémisse de base est de préserver au maximum le naturel et la spontanéité des participants ; de préserver, d'une certaine façon, leur *réalité* au sein du média télévisé.

Toutefois, il existe des raisons de penser que le mot *téléralité* constitue un oxymoron. La raison fondamentale est que la télévision, loin d'impliquer une représentation objective ou inoffensive, s'articule sur une logique de spectacle. Ou ce qui revient à dire : sous réserve peut-être de certains espaces d'utilité publique, l'objectif de tout programme télévisé est de réaliser des chiffres d'audience et de capter des annonceurs, de sorte qu'ils ont l'obligation d'être attrayants. Mais la réalité, sans grande manipulation, peut ne pas répondre à cette exigence de séduction du public. Nous pouvons donc être certain que ce type de concours ne consiste en aucun cas à montrer simplement la réalité brute, tel que pourrait le faire une caméra de surveillance. Pour les rendre intéressants, les responsables de ces programmes doivent s'assurer qu'il y ait des participants charismatiques, des rebondissements imprévus, des polémiques, etc. qui maintiennent l'intérêt du spectateur. Et du côté des participants, ceux-ci tenteront de manipuler pour essayer d'obtenir le prix final qui attend le gagnant.

Vu cette situation, en quoi consisterait ce que nous avons dénommé ici le *paradoxe du reality* ? De manière analogue au fait que l'élément clé essentiel du paradoxe du menteur était qu'il plaçait la compréhension dans une situation telle qu'elle était

incapable d'assigner de manière cohérente une valeur de vérité à la phrase, le paradoxe du *reality* pourrait se définir par le fait qu'il met le spectateur dans une situation telle qu'il est structurellement parlant incapable de décider de l'authenticité ou du caractère artificiel des événements qu'il contemple. Cette incapacité dériverait du fait fondamental que, dans la télé-réalité, la représentation est structurée par deux dynamiques contradictoires. D'une part, la prémisse de préserver la naturalité et l'authenticité des interactions humaines qu'il observe, sa *stricte réalité*. Mais d'autre part, les propres exigences du média télévisé qui cherchera toujours à manipuler cette réalité pour la rendre plus attrayante.

Ainsi, par exemple, face à un cas habituel où deux candidats de l'un de ces programmes tombent amoureux, la question structurellement insoluble de savoir si le fait est véritable ou non prévaudra toujours. Les candidats sont-ils véritablement tombés amoureux ou s'agit-il de quelque chose de feint, encouragé par la direction du programme pour attirer l'audience, bien orchestré par ses deux protagonistes qui voient dans cette circonstance quelque chose qui leur permettra à tous deux de prolonger leur séjour dans le programme ? En dernière instance, une enquête minutieuse pourrait déterminer (dans la mesure où ce type de choses peuvent être mesurées) si les candidats sont véritablement tombés amoureux. Mais nous voulons souligner ici que cette tension dialectique entre la représentation authentique de la réalité et le spectacle concerne tous les événements qui s'observent dans un *reality*, ce qui rend difficile de les situer sur des coordonnées (ontologiques et logiques) claires. Même s'il ne fait aucun doute que les événements d'un *reality* possèdent une existence réelle et matérielle (pour continuer avec l'exemple des candidats qui tombent amoureux, les faits qui en découlent seront ontologiquement réels, auront effectivement eu lieu), il existera toujours un doute sur la façon dont le spectateur doit les interpréter. C'est-à-dire, le paradoxe du *reality* consisterait dans le fait que, dans un média de représentation comme la télévision, l'essai explicite de montrer la réalité sans additifs ne fait qu'approfondir le doute de si ce que voit le spectateur est authentique ou s'il s'agit d'une simulation. En d'autres termes et très simplement : le paradoxe du *reality* serait que la télévision, dans son souci de montrer la réalité, ne fait que générer chez le spectateur le doute structurel de si ce qu'il a devant lui est une fiction non déclarée, c'est-à-dire, un mensonge.

Dans ce sens, il convient de souligner la distinction que fait François Jost (1999 : 29-30) parmi, selon lui, les trois modes d'énonciation télévisée fondamentaux : le premier inclurait toutes les émissions télévisées qui, comme les informations, décrivent les états du monde réel. Ces émissions prennent donc la réalité comme référence et l'on peut aussi leur assigner avec plus ou moins de précision des valeurs de vérité ou de mensonge. Le second mode englobe toutes les émissions qui, comme les films traditionnels, n'utilisent pas comme référence le monde réel, mais construisent plutôt un monde autonome sujet à ses propres normes de sens et de cohérence (bien

que celles-ci, pour être compréhensibles, présentent toujours des similitudes plus ou moins importantes avec celles qui régissent le monde réel). Enfin, le mode ludique impliquerait une logique à mi-chemin entre les deux autres. Nous nous référons donc à des émissions de télévision qui, sans cesser de prendre le monde réel comme référence, incorporent des dynamiques de sens propres, comme dans la fiction. Jost souligne qu'aucun programme de télévision n'introduit qu'un seul mode d'énonciation (les documents didactiques, par exemple, incluent souvent de légères dramatisations ou fictionnalisations pour illustrer un concept). Cependant, la télé-réalité, en raison de sa tension inhérente entre objectivité et spectacularisation, serait le type d'émission qui s'adapterait le mieux à la typologie ludique.

Malgré tout, il est bien possible que la singularité de Houellebecq s'explique mieux à l'aide du terme « realitysme » qu'utilise Maurizio Ferraris (2014). Selon le philosophe italien, une bonne partie des maux de notre époque découlent d'une insuffisance généralisée pour savoir ce qui est réel. Selon lui, les sociétés capitalistes postmodernes doutent que la réalité puisse être quelque chose d'objectivement mesurable et quantifiable sur quoi émettre des jugements précis. À la place, et sanctionnés philosophiquement par une série de courants parmi lesquels je citerai la dénommée *pensée faible*, la postmodernité se caractérise par la relativisation de la réalité, et encore plus avec le *boom* de l'univers online. Selon ces postulats, il n'existerait pas de réalité empirique et sans équivoque, car tout ce qui existe (et spécialement les réalités sociales) se caractérise par le fait d'être imprégné de tout type de médiations conceptuelles qui, en dernière instance, rendent le réel relatif et discutable. Ainsi, selon Ferraris, concernant la réception de la *réalité*, plutôt que de *réalisme*, il convient de parler de *realitysme* ou circonstance par laquelle, la réalité imprégnée comme elle est par tout type d'interférences médiatiques ne peut être qu'une notion relative et toujours soumise à discussion sur son authenticité, à la manière des événements qui ont lieu dans un *reality*.

4. L'être du discours houellebecquien

Considérant tout ce qui a été dit dans les paragraphes précédents, il convient d'enfin affronter l'objectif principal de cette analyse qui n'est autre que d'essayer d'expliquer en termes théoriques comment le fait que Houellebecq soit l'auteur d'un texte conditionne l'horizon de réception des audiences. Notre hypothèse est que, dans ses termes les plus basiques, la paternité littéraire de Houellebecq implique la mise en place d'une zone d'incertitude interprétative qui empêche que ses œuvres, dans leur condition fondamentalement fictionnelle, puissent être lues en fonction de coordonnées de sens claires

Comme l'affirme Foucault dans sa célèbre conférence *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (1969), ce dernier n'est pas uniquement la personne qui élabore le texte et qui par

après donc se fait responsable de son contenu. Pour cette raison précisément, l'auteur est aussi un type d'ancrage de sens par rapport au texte qu'il élabore :

Enfin, le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l'auteur », indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut (Foucault, 1994 : 798).

Toutefois, le fait que Houellebecq soit l'auteur d'un texte ne caractérise pas clairement la « manière d'être » de ce dernier. Si ce que nous avons appelé *paradoxe du reality* consistait dans le doute structurel relatif au statut réel des contenus d'un programme de télé-réalité, de manière analogue la paternité littéraire de Houellebecq implique un doute structurel sur la manière dont, dans un cadre général de fiction, sont (c'est-à-dire, doivent se lire) ses œuvres. Le noyau de base de la question peut se comprendre en termes d'une incertitude insoluble entre fictionnalité et factualité. La marque *auteur Houellebecq* impliquerait donc que ses fictions ne sont jamais pleines ; que le caractère majoritairement fictionnel de ses œuvres cache (ou génère la suspicion qu'il cache), sinon directement une certaine charge autobiographique, du moins une communion d'idées authentique entre l'auteur empirique (Michel Thomas) et ses entités textuelles (personnages et narrateurs). Cependant, en termes théoriques, cette question se résumerait aux circonstances théoriques, plus complexes, suivantes :

i) Autofiction non déclarée

Aucune œuvre de Houellebecq ne pourrait être considérée purement comme autofictionnelle, aucune d'elles ne s'ajuste au moins à la conception canonique de l'autofiction comme la coïncidence nominale dans une même histoire entre auteur empirique, narrateur et protagoniste (Lecarme, 1994 : 227). Cependant, la coïncidence entre les opinions de l'auteur et celle de ses personnages (voir 2.3), jointe à la non moins fréquente coïncidence entre faits biographiques et faits fictionnels (par exemple, l'internement du protagoniste d'*Extension du domaine de la lutte* dans une clinique psychiatrique correspond à un événement réel de la vie de Houellebecq), apparente ses œuvres à ce genre. Et elle le fait dans ses deux grandes considérations théoriques, aussi bien celle de l'autofiction comme ambiguïté et mélange entre pacte fictionnel et pacte autobiographique, que celle de l'autofiction comme autofabulation ; comme projection imaginaire du moi à travers la fiction littéraire (Schmitt, 2014 : 49). De cette manière, il conviendrait de dire que cette impression d'autofiction non déclarée plane comme une ombre sur les œuvres de Houellebecq ; une impression qui ne se résumerait pas seulement à l'ambiguïté entre factualité et

fictionnalité, mais aussi dans quelle mesure les narrations fictionnelles de Houellebecq supposent (beaucoup plus largement que chez d'autres auteurs) des projections directes et explicites de sa propre subjectivité.

ii) Fictionnalisation de soi-même et de sa posture littéraire

Comme nous l'avons vu au point 2.2., nous faisons ici référence au fait que Houellebecq se caricature comme personnage dans *La carte et le territoire*, ou qu'il joue le rôle principal de deux films, *L'enlèvement de Michel Houellebecq* et *Thalasso*, dans lesquelles sont parodiés quelques-uns des principaux traits de son image publique. Ces deux cas ont en commun qu'ils esquissent, bien que cela soit depuis une position (auto)ironique, les frontières entre l'auteur empirique et ses entités fictionnelles, par conséquent ils vont plus loin concernant la circonstance d'autofiction non déclarée décrite dans le paragraphe précédent.

iii) Effets de réalité de sa posture littéraire

Nous faisons à nouveau référence à la décision du Gouvernement français de placer l'écrivain sous escorte policière suite aux attentats de Paris de 2015. Nous supposons qu'une telle décision (prise après l'attaque contre la rédaction de *Charlie Hebdo*, un hebdomadaire qui vivait menacé par le terrorisme djihadiste en raison de ses critiques et satires contre l'islam) se doit à la réputation islamophobe de Houellebecq, une réputation qu'il a commencé à se forger quatorze ans auparavant, avec ses déclarations polémiques à *Lire* pour lesquelles il a été traduit en justice. À cela s'ajoute que les attentats se sont produits un jour avant la présentation du livre *Soumission*. Cette donnée est pertinente car, bien qu'en dehors de la maison d'édition personne ne connaissait en détail le contenu complet du livre, il avait été dévoilé aux médias que l'intrigue principale de son nouveau roman était l'arrivée au pouvoir en France d'un parti islamiste qui allait imposer la charia dans le pays. De cette manière, et à en juger par les opinions passées de Houellebecq sur l'islam, on pouvait s'attendre à une œuvre très critique contre cette religion, il semblait donc raisonnable de placer l'écrivain sous protection policière.

En ce qui concerne cet article, ce qui importe n'est pas tant que, selon nous, le livre ne puisse pas se qualifier de critique contre l'islam⁷. Ce qui importe réellement est que cette suspicion de que *Soumission* pouvait être critique ou injurieuse contre l'islam se traduit par ce que Maingueneau (2013 : § 9) dénomme « ethos prédiscursif », c'est-à-dire l'image préconçue que possède l'audience d'un auteur avant qu'il ne prononce un (nouveau) discours.

⁷ Au contraire, l'une des clés de compréhension centrales de l'œuvre est de susciter la réflexion embarrassante de savoir à quel point l'adoption de l'islam traditionnel, fondé sur des valeurs comme la stricte hiérarchie sociale ou la soumission de la femme à l'homme, ne serait pas une solution intégrale pour un Occident spirituellement épuisé.

Dans ce contexte, nous pourrions affirmer que la décision de placer Houellebecq sous escorte suite aux attentats se doit au fait que l'un des composants distinctifs de la posture littéraire de l'auteur était son hostilité envers l'islam. Ou ce qui revient à dire : certains traits de la posture littéraire de Houellebecq ont motivé la mesure absolument supratextuelle, absolument réelle, de lui assigner des gardes du corps armés.

5. Conclusions

L'immense, complexe et ambiguë dimension supratextuelle de Houellebecq décrite dans cet article et dont l'influence sur la façon de lire les œuvres de l'auteur est indéniable, pourrait se définir en termes théorique en fonction de ce que nous avons ici appelé *paradoxe du reality*. De la même manière que dans les programmes de télé-réalité, en raison de leurs propres conditions et prémisses de représentation, il est structurellement impossible de savoir si ce que nous voyons est vrai ou faux, authentique ou feint, la posture littéraire de Houellebecq, en tant que dispositif d'énonciation capable de créer des horizons de réception, a atteint un niveau tel qu'elle établit l'impossibilité structurelle de savoir jusqu'à quel point ses œuvres doivent se lire comme une fiction ou comme un type d'autoreprésentation authentique. Le fait que Houellebecq soit l'auteur d'un texte ne sert pas de point d'ancrage de sens du texte, comme indicatif de sa manière d'être discursif, comme le soutenait Foucault, mais comme principe d'incertitude généralisé. Pour toutes ces raisons, la posture littéraire de Houellebecq ne se caractérise pas seulement par une série de traits où prime le politiquement incorrect (provocation, misanthropie, médisance, etc.). Elle se caractérise, surtout, par l'impossibilité structurelle de déterminer à quel point ses œuvres ne sont que de discrètes *mises en fiction* d'un moi véritable.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMORES, Miguel (2017) : « La critique espagnole certifie le *phénomène* Houellebecq », in A. Jurga et S. van Wesemael (éds.), *Lectures croisées de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris, Classiques Garnier, 179-194.
- BARONI, Raphaël (2014) : « La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq ». *CONTEXTES*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/5979>.
- BETTY, Louis (2012) : « “Michel Houellebecq, Meet Robespierre” : A Study in Social Religion ». *L'Érudit franco-espagnol*, 1, 19-33. Disponible sur : https://lef-e.org/yahoo_site_admin/assets/docs/Betty_June_2012.348133504.pdf.
- BOOTH, Wayne C. (1983) : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- DA ROCHA, Corina (2010) : « L'équivoque chez Michel Houellebecq. Subtilités d'un personnage ambigu ». *Carnets II*, 123-149.

- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit.
- ECO, Umberto (1993) : *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- FERRARIS, Maurizio (2014) : *Manifeste du nouveau réalisme*. Paris, Hermann.
- FOUCAULT, Michel (1994) : « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits*, Tome 1. Paris, Gallimard, 789-821.
- GÉRARD, Genette (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- HOUELLEBECQ, Michel (2006) : *Rester vivant et autres textes*. Paris, Libro.
- HOUELLEBECQ, Michel (2010) : *Extension du domaine de la lutte*. Paris, J'ai lu.
- HOUELLEBECQ, Michel (2010) : *Plateforme*. Paris, J'ai lu.
- JOST, François (1999) : *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris, Ellipse.
- JURGA, Antonine et Sabine VAN WESEMAEL [éds.] (2017): *Lectures croisées de l'oeuvre de Michel Houellebecq*. Paris, Classiques Garnier.
- LECARME, Jacques (1994) : « Autofiction: un mauvais genre ? », in S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune (éds.), *Autofictions & Cie*. Paris, Université de Paris X, 227-249.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2013) : « L'ethos: un articulatoire ». *CONTEXTES*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/5772> ; 04/10/2019.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (2001) : « El acto de escribir ficciones », in *La ficción narrativa: su lógica y ontología*. Buenos Aires, Lom, 67-76.
- MEIZOZ, Jérôme (2007) : *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2011) : *La fabrique des singularités : postures littéraires II*. Genève, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2014) : « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne ». *CONTEXTES*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/6003>.
- MOOR, Louise (2012) : « Posture polémique ou polémisation de la posture ? ». *CONTEXTES*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/4921>.
- REISZ, Susana (2016) : « Formas de autoficción y su lectura ». *Lexis*, 40 (1), 73-98.
- SAINT-AMAND, Denis y David VRYDAGHS, (2011): « Retours sur la posture ». *CONTEXTES*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/4712>.
- SCHMITT, Arnaud (2014) : « La autoficción y la poética cognitiva », in A. Casas (éd.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 45-64.
- SEARLE, John (1975) : « The Logical Status of Fictional Discourse ». *New Literary History*, 6 (2), 319-332.
- SÉNÉCAL, Didier (2001) : « Houellebecq frappe encore ». *Lire*, 298, 22-36.
- TEOBALDI, Daniel (2013) : « Formas de la narratividad contemporánea: Kundera y Houellebecq ». *Débats*, 121, 64-73.

Para citar este artículo / Pour citer cet article :

AMORES FÚSTER, Miguel (2019): «La paradoxe du *reality*: une réflexion sur la posture littéraire de Michel Houellebecq». *Çédille, revista de estudios franceses*, 16, 153-171. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2019.17.16.13>.