Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di
Laurea
magistrale

in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali - Master européen en Etudes Françaises et Francophones

Tesi di
Laurea

La dérive du Réalisme contemporain dans les romans de Beigbeder

Relatrice/Relatore
Prof. Olivier Bivort

Correlatrice/Correlatore
Prof. Julien Zanetta

Laureanda/Laureando
Camilla
Porcella
4984641

Anno Accademico
2025 / 2026

Sommaire

INTRODUCTION **5**

1. LES INDICES D'UN TOURNANT DU REALISME EN LITTERATURE **9**

1.1 LA NECESSITE DU REALISME EN LITTERATURE **9**

1.1.1 DES ROMANS « A LA LISIERE DE LA FICTION » 14

1.1.2 LE CAS BEIGBEDER : UN AUTEUR UBIQUITAIRE 16

1.1.3 UNE NOUVELLE RHETORIQUE POUR UN NOUVEAU ROMAN 19

1.1.4 POUR UNE ACTUALISATION DE LA CRITIQUE LITTERAIRE DU XX SIECLE 23

1. 2 *WINDOWS ON THE WORLD*: UN CROISEMENT DE GENRES **25**

1.2.1 LES COMMENTAIRES DE BEIGBEDER COMME ARTEFACTS SCIENCE-FICTIONNELS 25

1.2.2 L'ATTAQUE AU WORLD TRADE CENTER EST-IL UN *NOVUM* ? 29

1.2.3 L'IMAGINAIRE DE SCIENCE-FICTION COMME TENTATIVE DE DIVERSION 32

1.2.4 LE « NARRATIVE ESTRANGEMENT » DANS LE REALISME 34

1.2.5 L'ETRANGEMENT JOUE SUR LE PLAN FORMEL 37

1. 3 LA QUESTION DU STYLE DE L'ŒUVRE D'ART **41**

1.3.1 L'ESSORT DU STYLE MEDIATIQUE 43

1.3.2 LA PRESSE ACCEDE AU MONDE DE LA LITTERATURE 44

1.3.3 LE CITATIONNISME DE *WINDOWS ON THE WORLD* 51

1.3.4 LE COMIQUE DANS LA TRAGEDIE 53

2. POUR UN PORTRAIT DE LA DEGENERESCENCE **57**

2.1 LA DOCUFICTION **59**

2.1.1 BRIBES D'AUTOFICTION 61

2.1.2 LA POSTURE D'AUTEUR EGOCENTRIQUE 64

2.1.3 LA METAPHORISATION D'UNE ALLO-AUTOBIOGRAPHIE 67

2.1.4 Un croisement d'attitudes 70
2.1.5 Un chemin vers la prise de conscience 73
2.2 Un brouillage de genres 75
2.2.1 La realite qui debarque dans l'autobiographie 76
2.2.2 Lire *Un roman français* comme une composition bio-documentaire 78
2.2.3 L'engagement dans le discours 80
2.2.4 L'emploi de la maxime 82
2.2.5 L'engagement par simulacre 84
2.2.6 L'Hedonisme superficiel de Beigbeder 86
2.3 Le premier essai de realisme 88
2.3.1 Le role du style mediatique 90
2.3.2 Le capitalisme de surveillance en recit 92
2.3.3 L'interet d'Octave 95
2.3.4 La violence du monde contemporain 97
2.3.5 L'eclat de violence en litterature contemporaine 100
2.3.6 Beigbeder comme alter-ego d'Octave 102

3. POUR UNE POSTURE D'AUTEUR : LITTERATURE ENGAGEE OU SIMPLE PRISE DE CONSCIENCE ? 105

3.1 Le role de l'homme 105
3.1.1 Octave, Frederic et Carthew en comparaison 106
3.1.2 La naissance du transhumain 110
3.1.3 La fiction transhumaniste 113
3.1.4 Le roman transgressif contemporain 116
3.2 La redemption de la societe dans la fiction 118
3.2.1 Un coupable non-identifiable 118
3.2.2 Une attitude active ou passive ? 121
3.2.3 Le dernier rempart de contestation 123

3.3 BROUILLAGE DE LA POSTURE D'AUTEUR 127

3.3.1 L'ECRIVAIN MEDIATIQUE 128

3.3.2 UN PENCHANT SOCIOLOGIQUE 130

3.3.3 BEIGBEDER : LE PROVOCATEUR 133

CONCLUSION 137

SOURCES PRIMAIRES 139

SOURCES SECONDAIRES 140

Introduction

> Le réalisme dégénéré est un type de réalisme littéraire caractérisé, tant dans son contenu que dans sa forme, par une poétique de la dégradation culturelle et biologique. Ses thèmes sont clairs : s'appuyant sur une logique de déclin, les romans […] racontent une détérioration collective de la vie à l'époque contemporaine. Sur le plan formel […] les techniques mimétiques utilisées historiquement par les écrivains réalistes pour créer des mondes vraisemblables commencent à s'effondrer entre les mains des praticiens du réalisme dégénéré[1].

Telle est la définition de réalisme dégénéré théorisé par Wampole, une chercheuse américaine à l'université de Princeton qui a étudié la littérature réaliste française contemporaine. D'après elle, une recherche sur le domaine culturel hexagonal est « particulièrement intéressant compte tenu de la riche tradition réaliste du Pays[2] ». Dans cette perspective, nous avons décidé de nous pencher sur un auteur qui représente au mieux ce courant littéraire, à savoir Frédéric Beigbeder. Il s'agit d'un écrivain qui a publié son premier roman[3] en 1990 et qui est toujours en activité[4]. L'auteur compte désormais une vingtaine de publications, mais en raison de la restriction de longueur de notre

[1] « Degenerative realism is a type of literary realism marked in both content and form by a poetics of cultural and biological degradation. Its themes are clear: Relying on a logic of decline, the novels I analyze tell of a collective worsening of life in the contemporary moment. In formal terms, as I will show, the mimetic techniques used historically by realist writers to create verisimilar worlds begin to break down in the hands of practitioners of degenerative realism. » (Wampole, Christy, New York, Columbia University Press, 2020, p. 2)

[2] « Particularly interesting development, given the country's rich realist tradition. » (*Op. cit.*, Wampole, Christy, *Degenerative Realism: Novel and Nation in Twenty-First-Century France*, p. 7)

[3] Beigbeder, Frédéric, *Mémoires d'un jeune homme dérangé,* Paris, La table ronde, 1990

[4] Beigbeder, Frédéric, *Un homme seul*, Paris, Grasset, 2025

recherche, nous nous pencherons uniquement sur trois romans : *99 Francs*[5], *Windows on the World*[6] et *Un roman français*[7]. Ce qui rend ces ouvrages plus intéressants à nos yeux, par rapport aux autres textes de l'écrivain, est le moment historique où ils ont été publiés. En effet, le premier est sorti au début du nouveau millénaire, à savoir pendant la révolution technologique qui a fait d'internet un outil capillaire dans nos vies. Le deuxième a fait sa parution après le choc public de l'attaque au World Trade center, alors que le troisième voit le jour à la suite de la crise économique mondiale du 2007. Il s'agit de trois moments charnières dans l'histoire du XXI[e] siècle, mais aussi de trois événements catalyseurs du bouleversement du réalisme en littérature, car, comme le souligne Wampole « L'émergence du réalisme dégénératif coïncide à peu près avec deux événements qui ont bouleversé la réalité : l'arrivée d'Internet et les attentats du 11 septembre[8] ». La critique ne mentionne pas le *crédit crash* du 2007, mais nous verrons dans les prochains chapitres que la crise du système capitaliste jouera aussi un rôle dans le processus créatif de Beigbeder. Nous analyserons donc les retombées que ces évènements ont eue dans la représentation du monde en littérature.

[5] Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, Paris, Grasset & Faqsuelle, 2000.
[6] Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, Paris, Grasset, 2003.
[7] Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* Paris, Grasset , 2009.
[8] « The emergence of degenerative realism coincides roughly with two reality-shaking occurrences: the arrival of the internet and the 9/11 attacks. » (*Op. cit.*, Wampole, Christy, *Degenerative Realism: Novel and Nation in Twenty-First-Century France*, p. 7)

La démarche utilisée au sein de cet étude est celle qui a été proposée par Dominique Viart dans *Écrire au présent : l'esthétique contemporaine*[9], à savoir :

1. repérer les fléchissements ou les infléchissements de l'esthétique dominante
2. situer à partir de ces constats le point de bascule vers une esthétique nouvelle
3. tenter de marquer les caractéristiques propres de cette esthétique contemporaine naissante

En particulier, notre analyse portera sur trois types de récits : l'allo-autobiographie, le roman de fiction et la docufiction. Ces derniers ne sont pas seulement les genres des trois romans de Beigbeder que nous avons choisi, mais aussi, d'après Dominique Viart, les typologies de texte qui montrent le mieux le changement en acte en littérature.

Au sein de notre recherche, il s'agira donc de repérer les caractéristiques du réalisme dégénéré dans les ouvrages de Beigbeder. En particulier, nous chercherons à comprendre comment et dans quelle mesure la violence et la conception d'un cadre choquant dans les romans de Beigbeder constituent des traits distinctifs de la représentation du monde en littérature contemporaine. L'étude d'un élément spécifique nous permettra également de bien identifier les enjeux et les stratégies que l'auteur utilise pour raconter le réel.

[9] Viart, Dominique, *Écrire au présent : l'esthétique contemporaine*, Le temps des lettres, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 317-336

Afin de résoudre notre problématique, nous commencerons par illustrer les différences principales entre les textes réalistes canoniques et les romans de Beigbeder. Dans un premier chapitre plus théorique, il sera question de fixer des limites entre les techniques d'écriture du passé et les nouvelles. En détail, en lisant certains passages tirés de *Windows on the World* nous observerons la diversité de thèmes et de discours des ouvrages appartenant à ce que l'on appellera « néo-naturalisme provocateur ». Puis, dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur les deux autres romans pour observer comment les pratiques langagières que nous avons repérées au début ont été exploitées dans une autobiographie et dans un roman de fiction. L'on verra ainsi que Beigbeder est un écrivain médiatique : cette supposition qui nous mènera au troisième chapitre. Nous achèverons donc notre étude en formulant une posture d'auteur. Comprendre quelle est l'image que Beigbeder a créée pour lui-même ne sera pas le but ultime de cette recherche, mais il s'agit d'une étape fondamentale de notre parcours. En effet, sans avoir compris la personnalité de l'écrivain, il serait impossible de déterminer si ses œuvres peuvent être définies comme « engagées ».

1. Les indices d'un tournant du réalisme en littérature

1.1 La nécessité du réalisme en littérature

La France a une longue tradition réaliste en histoire littéraire. En effet, dès le XIX^e^ siècle avec Zola, Balzac, Maupassant, Jean Cocteau et Perec jusqu'à nos jours, les écrivains s'apprêtent à étudier leur réalité afin de mieux comprendre les contradictions de la société. Mais d'où ressort cette nécessité ? D'après Rosenthal ce ne serait pas autre chose qu'une conséquence de « l'essor de la doctrine de « l'art pour l'art », issue du romantisme et de la Restauration, et [du] besoin vague de communion et de fraternité universelle [de] l'humanitarisme de 1848[10] ». À la fois mouvement de libération de la littérature et exigence humaniste innée, les œuvres mettant en scène le monde réel de la façon la plus fidèle possible se multiplient après la révolution de 1830, puisque c'est à partir de ce moment-là qu'un plus vaste public a accès à la sphère du pouvoir. On comprend le constat de Dufour, selon lequel « le roman réaliste peut se définir comme un *roman des mœurs démocratique*, porté par un regard critique[11] » : à partir du moment où l'homme acquiert la possibilité d'exercer le pouvoir sans faire partie d'une descendance privilégiée, il commence à réfléchir sur ce qui l'entoure et le roman réaliste en est la

[10] Rosenthal, Léon, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 348-49

[11] Dufour, Philippe, *Le réalisme pense la démocratie*, Genève, La Baconnière, coll. « Langages », 2021, p. 6

directe conséquence. D'ailleurs, lorsque la politique se démocratise, la littérature devient un des espaces privilégiés pour observer le monde et le roman réaliste, avec sa double nature de « satire et légende : la satire de la société contemporaine (celle du XIX^{e} siècle, celle du XXI^{e} siècle) avec en contrepoint la *légende quand même* de l'humain[12] », nous sert d'outil d'enquête, parce que son évolution marque les tournants de la pensée. En effet, à partir du XIX^{e} siècle la doctrine du réalisme a continué d'être mise en discussion, mais la volonté de représenter le réel n'a jamais abandonné les écrivains, car, comme le souligne Dubois « Si le réalisme premier [celui de l'école balzacienne] ne se survit guère, ses plus hauts enjeux demeurent[13] ». Le canon réaliste commence à être bouleversé dès la première moitié du XX^{e} siècle quand « Le canon de la vraisemblance établi au XIX^{e} siècle semble encore opératoire mais porté aux limites mêmes de son pouvoir d'illusion[14] » comme dans les ouvrages de Perec, où « L'ironie face aux procédés réalistes classiques [est] parfaitement maîtrisée et dont on joue pour créer – et décevoir – des attentes chez le lecteur[15] ». Ou encore, des auteurs comme Jean Cocteau « s'inscrivaient dans un projet qui, à l'instar des réalistes français du XIX^{e} siècle, prétendait à la totalisation : De là […], le recours au mythe[16] ».

[12] *Ibid.,* p. 226

[13] Fabry, Geneviève, Roland, Hubert, Bragard, Véronique, Jacques, Georges, Lazzarini-Dossin, Muriel, et. Al, *Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du 20e siècle / The Borders of Realism in 20th Century Narrative Literature,* Actes du colloque international, Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004, p. 10

[14] *Ibid.,* p. 13

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

Mais comment la littérature réaliste a-t-elle évolué pendant les dernières décennies ? D'après Dominique Viart, un nouveau canon dominant « a commencé de naître au début des années 1980 et qui continue d'évoluer autour des mêmes enjeux[17] ». Ce basculement a d'abord investi les arts plastiques en 1960 et Federico de Onís l'a désigné sous le nom de post-modernité[18]. À partir des années soixante, une vague de renouvellement a frappé toutes les formes d'expression artistique. Malgré les indéniables différences expressives ou théoriques entre les disciplines, Anne Cousseau repère une constante :

> La postmodernité marque la fin d'une vision théologique, ce qu'Antoine Compagnon nomme le « renoncement à l'illusion historique[19] ». […] la postmodernité ignore l'avenir et s'inscrit dans un temps déstructuré, privé de continuité et de sens. Cette conception nourrit la représentation du monde qui est à l'œuvre dans nos textes : le monde est devenu un « film sans scénario[20] », et laisse une impression de confusion absolue de l'Histoire[21].

Pour décrire la mutation du domaine littéraire du réalisme au cours des siècles, les spécialistes emploient le terme de « littérature transitive » puisqu' « il ne s'agit plus […]

---

[17] Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas, 2005, p. 7

[18] « La notion de postmodernisme est née dans les arts plastiques au cours des années 1960, avec l'apparition de collages dans les tableaux de Robert Rauschenberg, dont le nom est rattaché à l'expressionnisme abstrait. Federico de Onís, l'ami d'Ortega, lança le terme de postmodernisme pour désigner la régression conservatrice au sein de la modernité » (Akay, Ali, *Depuis quand le postmodernisme fait-il débat ?*, Tumultes, 2010/1 n° 34, 2010, p.95-111)

[19] Compagnon, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité,* Paris, Seuil, février 1990, p. 164

[20] Jauffret, Régis, *Promenade,* Paris, Verticales/ Le Seuil, 2001, p. 34

[21] Cousseau, Anne, « Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque. » dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre *Le roman français au tournant du XXI siécle*, Paris, Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 360.

d' « écrire » […] mais bien d'écrire quelque chose, que ce quelque chose relève du réel, du sujet, de l'Histoire, de la mémoire, du lien social ou encore de la langue[22] ». Ce premier constat nous fait comprendre que, contrairement aux expériences avant-gardistes, c'est le sujet du livre qui est au centre de l'intérêt des écrivains d'aujourd'hui. Il ne s'agit plus d'ouvrages expérimentaux dont le but était de prouver jusqu'où l'on pouvait pousser la machine fictive, mais au contraire, l'on retrouve « le goût du roman, le plaisir narratif[23] ». Ainsi, à partir des années quatre-vingt « [les] écrivains […] cessent de compliquer outrageusement [leurs récits][24] » en revenant vers une forme littéraire plus classique mais où règnent « les principes de la fragmentation et de la juxtaposition[25] ». En effet, ce n'est pas un hasard si ce nouveau paradigme s'impose lorsque « les revues d'avant-garde s'éteignent les une après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent le remplacer, les manifestes et théories autours desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura[26] ».

Au changement des conditions socio-politique et du rôle des intellectuels, correspond une nouvelle série de stratégies textuelles. Notamment, la « fiction a perdu

[22] Viart, Dominique, «Fictions en procès.» dans Bruno Blanckeman, Alice Mura-Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI siècle*, Paris, Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289

[23] *Ibid*.

[24] *Ibid*.

[25] *Op. cit.,* Cousseau, Anne, « Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque. », p. 361

[26] *Op. cit.,* Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations,* p. 6

son autorité énonciative[27] » et dans les romans réalistes contemporains les auteurs «échappent à la pulsion narrative […] ils maintiennent la dimension factuelle de façon aussi explicite que possible[28] ». Bien que la forme narrative soit privilégiée au détriment de modalités textuelles plus expérimentales, les romans subissent une érosion de leur fonction purement narrative. En guise d'exemple, il suffit de citer la « non-fiction », un sous-genre très exploité à présent, qui s'appuie sur les faits divers et, qui tout en reconstruisant les dynamiques d'un meurtre ou d'une tragédie, « s'interrogent sur [l'] intériorité psychique [des personnages][29] ». Même si d'autres auteurs du passé se sont intéressés aux cas judiciaires de leurs temps[30], la différence d'approche utilisée à présent engendre un « [refus] à adopter la forme d'une fiction narrative traditionnelle[31] ». De plus, le nœud du texte est « le discours […] plus que l'événement », à savoir l'impact qu'il a eu sur la société – dont l'auteur est la représentation – ou sur le coupable. Notamment, dans *L'Adversaire*[32] l'auteur relate le quatre meurtres commis par Romand pour que sa famille ne découvre jamais ses mensonges, mais comme le romancier le déclare lui-même au début du livre « c'est que je voulais vraiment savoir [c'est] ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau[33] ». Mais alors, quel est le

[27] *Op. cit.,* [27] Viart, Dominique, «Fictions en procès.», p. 289
[28] *Ibid.,* p. 290
[29] *Ibid.* p. 291
[30] « La littérature du XIX siècle en faisait déjà son inspiration, sinon ses choux gras. Balzac, Stendhal, Flaubert, Maupassant y ont volontiers recours » (*Ibid.*, p. 290)
[31] *Ibid.*
[32] Carrère, Emmanuel, *L'Adversaire,* Paris, POL, 2000.
[33] *Ibid.*, p. 33

cible de l'œuvre ? Qu'est-ce qu'il faut prendre en compte dans le texte pour pouvoir affirmer de l'avoir compris ?

1.1.1 Des romans « à la lisière de la fiction »

Bien qu'il s'agisse de récits où une forme de linéarité est conservée et qui se détachent des expériences avant-gardistes par un majeur ancrage à la tradition – du moins en ce qui concerne la forme – les éléments purement fictifs, tel que la création de personnages de fiction ou de sous-intrigues parasites, ne sont plus présents. Comme le souligne Viart, ces romans « demeurent […] à la lisière de la fiction[34] » puisqu'ils procèdent « par fragments de narration enchâssés dans d'autres modalités textuelles[35] ». Pour résumer, l'on pourrait affirmer que ces romans semblent ne pas être originaux, parce qu'il utilisent une structure narrative réaliste traditionnelle, mais que leur nouveauté réside dans le mélange des genres et des formes littéraires classiques qu'ils mettent en place. En ce qui concerne le roman réaliste de la fin du XX^{e} siècle, cette hétérogénéité relève d'une filiation entre deux traditions : « l'une littéraire, évoque les structures narratives polyphoniques parfois mises en place par Faulkner […] L'autre modèle serait celui du dossier *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur*, *mon frère…* que Michel Foucault et son équipe rassemblent et publient en 1973[36] ». De plus, à l'époque contemporaine l'écrivain ne disparaît plus de la scène comme c'était le cas au XIX^{e} siècle

[34] *Op. cit.,* Viart, Dominique, «Fictions en procès.», p. 290
[35] *Ibid*.
[36] *Ibid*. p. 292

dans *Germinal*[37], par exemple, où le narrateur acquérait le point de vue des personnages. Aujourd'hui, au contraire « le narrateur-auteur intervient fréquemment dans le texte […] pour manifester ses doutes, son malaise, ses perplexités[38] ». La volonté d'être partie intégrante du livre témoigne avant tout d'un désir de se connaître et de se raconter à l'autre. Mais il s'agit surtout, comme le souligne Philippe Vilain, d'une nouvelle façon d'explorer le réel, en incluant « une nouvelle dimension […] sa troisième, non plus en la figurant à la manière d'un Balzac, ni même en la sublimant à la manière d'un Breton, mais en investissant subjectivement le réel pour le réinventer[39] ». Encore une fois, il ne s'agit pas d'une pratique d'écriture inédite : si l'on prend en compte l'histoire littéraire française l'on pourrait citer au moins deux grands auteurs qui ont centré leur grande œuvre autour d'eux-même, comme Proust dans *À la Recherche du temps perdu*[40]. Néanmoins, selon Alexandre Gefen, il s'agirait aussi d'une caractéristique essentielle des romans contemporains :

> L'expression littéraire privilégiée d'une culture tourmentée par les pulsions contradictoires de la pensée de la différence et du devoir de mémoire et [qui] font symptôme des tendances lourdes de l'esthétique littéraire de la fin du XX siècle [est] un « retour au sujet », mais d'un sujet qui ne se donnerait d'identité que narrative, un nouvel intimisme fait d'une observation du

[37] Zola, Émile, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885
[38] *Op. cit.,* [38] Viart, Dominique, «Fictions en procès.», p. 295
[39] Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, Paris, Grasset, 2016, p. 45
[40] Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, 1919-27

quotidien et de sa mise à distance ethnologique, un goût « postmoderne » de la manipulation du savoir et des jeux ontologiques[41].

Ainsi, les lecteurs se trouvent face à un roman qui décrit minutieusement la réalité, mais qui n'a aucune prétention d'objectivité scientifique. Au contraire, c'est à travers les yeux de l'auteur que le public est appelé à concevoir le monde. Par conséquent, le cible du livre se déplace : si auparavant les auteurs réalistes mimaient la réalité, maintenant ils sont appelés à la personnifier, tout en créant un rapport bizarre d'interdépendance entre la personne auctoriale et le monde qui l'entoure.

1.1.2 Le cas Beigbeder : un auteur ubiquitaire

Ce procédé caractérise, par exemple *Windows on the World*[42], un des romans qui fera l'objet de notre étude. L'analyse de la nouvelle technique de description de la réalité subjective – parmi celles que l'on introduira au cours de ce premier chapitre – nous sert pour montrer jusqu'à quel point les stratégies textuelles précédentes ou appartenant à d'autres genres ont été reprises et hybridées en fonction d'une reconstruction plus fiable de la réalité médiatique dans laquelle nous vivons. En effet, Beigbeder ne décrit pas la tragédie du 11 septembre uniquement à travers un personnage fictif, comme c'était le cas dans les traditions réalistes précédentes, mais le récit de fiction est complété par les commentaires d'un autre personnage qui s'appelle lui-aussi Beigbeder. L'auteur

[41] Gefen, Alexandre, «Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine.», dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre *Le roman français au tournant du XXI siécle*, Paris, Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305

[42] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*

convoque ainsi un modèle narratif très exploité en littérature contemporaine, à savoir l'autofiction[43]. La critique désigne sous cette étiquette les textes où l'auteur entre personnellement dans son œuvre par le biais d'un personnage fictif qui porte son nom. Dès le début du livre s'alternent les chapitres ayant comme protagoniste Carthew Yoston – une personne fictive – et Frédéric Beigbeder – l'auteur –. Notamment, dans le passage qui suit, le personnage fictif déclare se trouver dans un restaurant de luxe au sommet des Twin Towers avec ses enfants et après trois pages c'est le personnage de l'écrivain qui reprend la parole :

> 8 h 31
> Ce matin-là, nous étions au sommet du World, et j'étais le centre de l'univers.
> Il est huit heures et demie du matin. […] j'ai dit mon nom au desk du *Windows on the World* en arrivant. « Good morning, my name is Carthew Yorston. » On est tout de suite dans l'ambience: tapis rouge, cordon de velours torsadé, private elevator[44].
> […]
>
> 8 h 32
> On sait peu de choses sur le *Windows on the World* de ce matin-là. Le *New York Times* indique qu'à 8 h 46, heure de l'entrée du vol 11 d'American Airlines dans les étages 94 à 98, 171 personnes se trouvaient dans le restaurant du toit. On sait qu'une entreprise (le Risk Water Group) avait organisé un petit-déjeuner de travail dans un salon privé au 106^{e} étage,

[43] « Auto-fiction. [...] [ce terme] apparaît pour des raisons somme toute éditoriales sur la quatrième de couverture de *Fils,* en 1977, sans prétention à une visée théorique. [l'occurrence de ce terme] a donné lieu à une pléthore d'essais et d'articles tentant de cerner cette approche nouvelle de « l'écriture de soi » » (Saveau, Patrick. "L'autofiction à la Doubrovsky : mise au point". *Autofiction(s)*, édité par Claude Burgelin et al., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, https://doi.org/10.4000/books.pul.3699)

[44] *Ibid.*, p. 15

> mais que toute sorte de clients petit-déjeunaient aussi au 107e comme tous les matins. On sait que la tour Nord (la plus haute des deux avec l'antenne sur le toit […]) fut la première touchée et la dernière à effondrer, à 10 h 25 précises […] J'écris ceci au *Ciel de Paris*. C'est le nom du restaurant situé au 56e étage de la tour Montparnasse. 33, avenue du Maine, 75015 Paris. Téléphone : 01 40 64 77 64. Fax : 01 43 22 58 43. Métro : Montparnasse-Bienvenüe. Ils servent le petit-déjeuner dès 8 h 30 du matin. Cela fait de semaines que je prends mon café ici tous les jours[45].

Alors que la description fournie par Carthew est plutôt floue – par exemple il n'y a pas d'indications factuelles, ni de données – celle de l'auteur ressemble à une page Wikipédia. C'est comme si Beigbeder essayait de légitimer son rôle de commentateur en assumant un point de vue *supra partes*. Pourtant, le fait que le personnage-Beigbeder est dans un restaurant de Paris qui, comme celui de New York, se trouve au sommet d'un gratte-ciel, déclenche un effet de parallélisme entre lui et Carthew. La superposition entre les deux devient encore plus évidente lorsque Beigbeder avoue sa proximité avec la culture américaine[46]. De plus, nous apprendrons vers la fin du roman que le nom de famille du personnage fictif est une variante homophone du nom de la grand-mère maternelle de l'écrivain[47]. Par conséquent, la présence de l'auteur dans ce roman est

[45] *Ibid.*, p. 18

[46] « J'écris ce livre parce que j'en ai marre de l'antiaméricanisme hexagonal. Mon penseur français, c'est Patrick Juvet : « I Love America » [...] Mes écrivains préférés sont américains : Walt Whitman, [...] Edgar Allan Poe, Herman Melville, Francis Scott Fitzgerald, Ernst Hemingway. [...] Mes musiciens préférés sont américains: Franck Sinatra, Chuck Berry, Bob Dylan, Leonard Bernstein [...] Mes cinéastes préférés sont américains: Howard Hawks, Orson Welles, Robert Altman, Blake Edwards, Stanley Kubrick » (*Ibid.,* p. 29-30)

[47] « Ma généalogie américaine remonte au « Patriot » Amos Wheeler, héros de la Révolution américaine, né à Pepperell, Massachussetts, le 21 juin 1775, à la suite d'une blessure à la cuisse à la Bataille de Bunkerhill cinq jours auparavant. [...] Il a laissé un fils posthume, né un mois plus tard,

capillaire et, comme le théorise Yvonne Hsieh « Carthew est à bien des égards le double de Frédéric […] ». En effet, la critique remarque que même leurs faits biographiques et les histoires familiales se croisent à plusieurs moments dans le texte :

> Les relations de Carthew avec ses femmes et ses fils ressemblent à celles de Frédéric avec ses femmes et sa fille […] Frédéric se souvient des vacances avec son père qui avait l'habitude de les réveiller, lui et son frère, en chatouillant leurs pieds (224). Carthew se rappelle son habitude de réveiller Jerry et David de la même façon quand ils étaient plus petits (38). Au moment du divorce de ses parents, Frédéric saignait souvent du nez (267). Jerry a le même problème dans le récit. Le mannequin que Frédéric drague dans un bar à New York s'appelle Candace et prend des photos pour le catalogue de Victoria's Secret (284). La maîtresse de Carthew est un mannequin qui s'appelle Candace et qui a fait des photos pour Victoria's Secret[48].

1.1.3 Une nouvelle rhétorique pour un nouveau roman

Il faut donc penser les ouvrages qui suivent le modèle narratif de *Windows on the World* comme des récits hautement documentés, où le but est de montrer les problèmes qui accablent notre société et où l'on cherche à représenter le monde de façon la plus fidèle possible, tout en se soustrayant aux approches traditionnelles, simplistes ou excessivement didactiques, typiques des romans de Zola, par exemple. Dans ces derniers,

---

en juilley 1775 : Amos Wheeler II. Sa fille, Olive Wheeler, épousa un dénommé Jobe Knight, et lui donna un fils : Eldorado Knight, lequle épousa Frances Mathilda Harben, dont la fille Nellie Harben Knight était la mère de Grace Carthew Yorstoun, ma grand-mère paternelle. […] Grace Carthew Yorstoun a épousé Charles Beigbeder, le père de mon père. » (*Ibid.*, p. 341)

[48] Hsieh, Yvonne. *« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans Windows on the World de Frédéric Beigbeder.*, Voix plurielles, vol 2, n° 1, décembre 2005.

en effet, les dynamiques sociales sont exemplifiées par des types humains personnifiés par les personnages fictifs[49]. La grande différence des œuvres réalistes contemporaines avec les ouvrages du XIX^e^ siècle est que la représentation de la réalité n'est pas biaisée par un narrateur externe ou un personnage fictif, mais c'est une autre personnage, un pair du lecteur, qui la lui présente. Chaque fois que le lecteur se penche sur un roman de ce type, il doit implicitement accepter qu'à partir de ce moment, il effacera l'image du monde qu'il s'est construit lui-même pour s'immerger dans celle de l'auteur. Ce nouveau pacte de lecture a compliqué énormément le rapport entre réalité et fiction. En effet, certains critiques ont lu ce changement comme la marque « d'une époque égocentrée qui se regarde sans regarder derrière elle [50]». Ainsi, l'accusation de présentisme est l'un des reproches que l'on fait le plus souvent à la littérature contemporaine. En guise d'exemple, il est suffisant de citer la critique formulée par Philippe Vilain :

> [Elle] semble incapable de s'appréhender dans le temps, et n'avoir de plus grande ambition que d'incarner l'esprit de son époque, d'être simplement une littérature focale du présent, un lieu de recyclage intempestif du réel où elle réécrit pourtant, à son insu, l'histoire de la littérature, où ses fictions *redupliquent, sample,* sur la copie du goût, les vieilles recettes littéraires[51].

[49] En guise d'exemple, il suffit de penser à Thérèse Raquin comme à la femme adultère dans le roman homonyme, ou aux mineurs de *Germinal* comme aux ouvriers aliénés.

[50] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, p. 34

[51] *Ibid.*, p. 35

Cette perspective est partagée par une grande partie de la critique contemporaine et elle fonde ses racines dans la théorie du présentisme d'Hartog, élaborée en 2003. Selon ce dernier, « les articulations du passé, du présent et du futur viennent […] perdre de leur évidence[52] » car l'essor du capitalisme de consommation a transformé « le temps lui-même en objet de consommation[53] ». Dès lors « le présent est devenu l'horizon sans futur et sans passé[54] » et cela a eu inévitablement des retombées sur la conception de l'art : à partir du moment où l'on perçoit le présent comme point d'arrivée final de l'histoire, le passé commence à être perçu uniquement en tant que « patrimoine[55] » et la conception d'une innovation artistique devient inenvisageable.

Le fait que ce paradigme ait joué un rôle dans les productions littéraires dès la fin du XX^e^ et jusqu'au début du XXI^e^ siècle est attesté dans les travaux de Viart. Toutefois il ne faut pas forcément voir l'affirmation de cette nouvelle démarche comme un défaut. Nous y reviendrons ultérieurement au cours de notre étude, mais il est nécessaire de préciser dès le début que notre approche consistera, en accord avec la proposition de Betrand Lessault, en une observation des tendances et des changements, afin de « réfléchir [aux] priorités, d'évaluer [les] possibilités, d'élaborer des stratégies ou de s'interroger sur le sens [des] comportements par rapport à ce régime d'historicité[56] ».

---

[52] Lessault, Bertrand « F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 33/3 | 2004, mis en ligne le 28 septembre 2009, URL : http://journals.openedition.org/osp/752, p. 1

[53] *Ibid.*, p. 3-4

[54] *Ibid.*, p. 3

[55] *Ibid.*, p. 4

[56] *Ibid.*, p. 5

Notamment, le fait que Beigbeder ait écrit *99 F*[57] en 2000, à la lisière du XX^e siècle ; *Windows on the World* après 2001, date de l'attentat au World Trade Center ; et *Un roman français*[58] en 2009, pendant la crise financière mondiale dû au Crack de la Bourse de Wall Street, les rendent des romans très intéressants aux yeux de la critique. Il s'agit de trois textes écrits à la suite de trois événements parmi les plus marquants des dernières décennies : le passage du XX^e au XXI^e siècle, l'attaque jihadiste du 11 septembre 2001 et la crise économique du 2007 (qui s'est abattue sur l'Europe en 2008). Il est évident que le climat de tension globale dans lequel ces ouvrages ont été conçus a influencé la vision de l'auteur. Il s'agit, en effet, de la vocation de toute une école critique récente – dont Dominique Viart, par exemple, fait partie – qui se propose d'étudier les œuvres à l'aide des sciences humaines et dans une perspective sociologique. D'ailleurs, d'après ces critiques, la réapparition du sujet, l'attention croissante pour les faits divers et le présentisme, ne serait en réalité que des symptômes d'une remise en question de la « fiction du propre[59] ». Ainsi, un tel bouleversement dans la conception de l'œuvre littéraire réaliste nous « conduit à infléchir la notion de « fiction ». En effet, ce que ces textes proposent est « un questionnement sur les interrogations présentes du sujet et sur une actualité de la critique sociale[60] » qui échappe « au procès du XIX siècle [qui] portaient sur la morale, […] [et] sur la « réalité » sur laquelle la fiction s'élabore[61] ». Par

[57] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*
[58] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français*
[59] *Op. cit.*, Viart, Dominique, «Fictions en procès.», p. 296
[60] *Ibid.,* p. 298
[61] *Ibid.,* p. 296

conséquent, la proposition de Viart d'appeler ces textes « fictionnels » plutôt que « fictifs » nous semble tout à fait acceptable, car la fiction devient uniquement « un procédé d'investigation et d'élucidation mais […] pas sa finalité[62] ».

1.1.4 Pour une actualisation de la critique littéraire du XX siècle

Les caractéristiques que nous avons cherchées à résumer ont été observées par les spécialistes qui se sont penchés sur les ouvrages publiés entre 1980 et la fin du XX^{e} siècle. Comme nous le montrerons au cours de notre analyse, il est indéniable que certains aspects ont été mieux développés par la suite et que d'autres ne soient plus présents dans l'extrême contemporain. Néanmoins, les œuvres de Beigbeder sont certainement à placer sous le signe de ce que Rita Shober en 2004 appelle « néo-naturalisme provocateur[63]», à savoir « un activisme destructeur [qui permet de] lutter contre toutes formes d' « arts utiles » qui contribuent à la stabilisation du système dominant[64] ». En effet, des écrivains tel que Michel Houellebecq refusent d'utiliser le modèle réaliste de Zola, tout en reprenant son attitude critique, car ce dernier « risquerait de reproduire les clichés [de la société][65] » au lieu de les dénoncer. D'après elle, il y aurait donc un groupe d'auteurs[66] qui

[62] *Op. cit.,* «Fictions en procès.» dans Bruno Blanckeman, Alice Mura-Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI siècle,* p. 301

[63] Schober, Rita, «Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq.» dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre *Le roman français au tournant du XXI siécle*, Paris, Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 511

[64] *Ibid.*, p. 506

[65] *Ibid.*

[66] Elle inclut dans cet ensemble des écrivains tels que « Houellebecq, Ravalée, Darrieussecq, Beigbeder » (*Ibid.*,p. 511)

> semblent renouveler l'écriture « réaliste » traditionnelle […] à l'aide du mélange des genres, des discours, des styles, de la destruction de l'illusion cohérente et de le métamorphose de la fonction sociale en fonction mobilisatrice du lecteur (comme sujet), et de l'effacement des frontières entre art sérieux et art trivial

Un des traits mis en évidence par Shober est celui du « mélange des genres ». Cette règle primordiale du canon classique avait déjà été démantelée par les modernes[67], cependant elle reste une marque très intéressante à interroger, puisque le choix des genres « parasites » nous donnent des indices sur les intentions des auteurs et sur les messages qu'ils véhiculent. En guise d'exemple, le fait de dégager l'imaginaire de la science-fiction dystopique dans une reconstruction de l'attentat du Word Trade Center dans *Windows on the World* est très parlant. En effet, ce choix semble suggérer que l'auteur conçoit l'attaque terroriste comme un événement qui aurait surpassé la réalité tangible. Mais quel sont les indices dans le texte qui nous ont emmenés à affirmer cela ? et surtout, d'où provient cette tendance ?

[67] « On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la dignité de tel genre, des convenances de tel autre, des limites de celui-ci, des latitudes de celui-là ; la tragédie interdit ce que le roman permet ; la chanson tolère ce que l'ode défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots ; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout ; que ce qui est dramatique dans un roman sera dramatique sur la scène ; que ce qui est lyrique dans un couplet sera lyrique dans une strophe ; qu'enfin et toujours la seule distinction véritable dans les œuvres de l'esprit est celle du bon et du mauvais » (Hugo, Victor, *Odes et Ballades*, Paris, Ladvocat, 1826, p. 20)

1. 2 *Windows on the World*: un croisement de genres

Après avoir montré que Beigbeder se situe dans une lignée d'auteurs qui poursuivent l'ambition des écrivains réalistes de créer un livre qui soit à la fois miroir de la réalité et espace de réflexion sur cette dernière, il faut comprendre en quoi les deux approches différèrent et quelles sont leurs implications. Nous prendrons en compte les spécificités de chaque roman et nous les analyserons à la lumière des théories littéraires les plus récentes. En outre, nous nous pencherons aussi sur les effets de brouillage entre les genres et les discours. Comme nous l'avons déjà souligné, *Windows on the World* est un roman singulier sur l'attaque terroriste de l'11 septembre 2001. Contrairement à d'autres textes qui ont retracé cette journée *à posteriori* à travers des témoignages, dans cet ouvrage le personnage principal, l'histoire et les péripéties sont fictives. De plus, de nombreux détails semblent indiquer que Cartew Yorston, le personnage fictif, absorbe en réalité la personnalité de l'auteur, selon le modèle de l'autofiction.

1.2.1 Les commentaires de Beigbeder comme artefacts science-fictionnels

La présence de l'auteur dans ce roman est illustrée par les nombreuses interventions du personnage qui porte son nom. Au cours de l'histoire, Beigbeder-personnage interrompt la chaîne diégétique pour commenter les faits, créer des parallélismes et pour fournir des informations plus spécifiques. Dès lors, à l'intérieur de l'œuvre s'entremêlent plusieurs registres et styles différents. Comme le souligne Simon Bréan, cette manière de procéder par hybridation textuelle relève de l'écriture conjecturale. Bien que *Windows on*

the World ne soit pas un texte de science-fiction au sens strict, parce que le but de l'auteur n'est pas de créer un monde nouveau, l'on pourrait interpréter certains choix stylistiques à la lumière de nouvelles études sur l'anticipation. En effet, la science-fiction rassemble un vaste panorama de textes très différents entre eux. Pour arriver à en définir les limites, les critiques ont analysé minutieusement les techniques narratives employés par les écrivains dans les multiples ramifications de ce genre. Au sein de ces efforts de définition, Serge Lehman a repéré plusieurs genres non-science-fictionnels où se cacherait l'écriture conjecturale. En raison du lien direct qu'ils entretiennent avec les motifs thématiques et poétiques de Verne et de Wells – les deux pères de la science-fiction – le critique a désigné ces manifestations plus récentes par le terme de « post-anticipation ». En particulier, les spécialistes ont nommés « romans d'anticipation » les ouvrages d'écriture conjecturales qui ont précédés la tradition américaine des *Pulps*[68], alors que les occurrences successives, pour qu'elles soient identifiables, ont été différencié par le biais du préfixe « post ». Comme le précise Bréan, « [ces] ouvrages publiés hors des collections de science-fiction […] s'inscrivent dans la continuité thématique, mais surtout plus largement poétique, de l'anticipation […]. D'une manière caractéristique, ces textes orchestrent une mise en tension axiologique de leurs *novums*, pour en décrire les

[68] « Il est important de distinguer entre deux gestes distincts, qui se croisent malheureusement dans ce nom d'Anticipation. Le geste éditorial conduisant à appeler « Anticipation » la collection du Fleuve Noir est à comprendre comme une manière de l'opposer, à l'époque, à la SF perçue comme « américaine » (Bréan, Simon, *La Science-fiction en France. Histoire et théorie d'un genre littéraire,* Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2012)

différentes facettes[69] ». Ainsi, *Windows on the World* est tributaire de l'anticipation uniquement sur le plan poétique, car l'auteur n'imagine pas un scénario catastrophique d'un futur proche, mais il décrit une tragédie attestée dans l'histoire récente comme s'il s'agissait d'une narration fictive. En effet, les textes dénommés de « post-anticipation » se caractérisent parfois par une « superposition d'états fictionnels[70] », qui se manifeste à travers « ce qu'Irène Langlet appelle la "polytextualité intégrée", c'est-à-dire "le mélange de textes au sein d'un roman[71]"[72]». Cette logique – qui dans la critique de la science-fiction prend le nom d'*artefact science-fictionnel narratif* – contribuerait donc « à la construction du monde de la fiction par la multiplication des points de vue, produisant une *saturation illusoire et [un] colmatage inconscient de l'encyclopédie imaginaire*[73] ». Ainsi, Beigbeder intègre au récit fictionnel des sections plus véridiques, prises en compte par un narrateur fiable en tant que réellement existant, afin de mieux détailler le récit de fiction qu'il a créé. À partir du moment où l'événement qu'il vient de rendre fictif est issu de la réalité, il a besoin de dégager ce procédé narratif pour une autre raison plus concrète : se justifier. Par conséquent, les trois conditions d'existence de l'artefact identifiées par

[69] Bréan, Simon, « Un genre encore fécond ? Devenirs de l'anticipation en France », *Belphégor* [En ligne], 21-1 | 2023, mis en ligne le 24 avril 2023, URL : http:// journals.openedition.org/belphegor/5246, p. 5

[70] Bréan, Simon, « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science- fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, URL : http://journals.openedition.org/fixxion/9796, p. 2

[71] Langlet, Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 93.

[72] *Op. cit.*, Bréan, Simon, « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science- fiction », p. 2

[73] *Ibid*.

Bréan sont observables dans ce roman, notamment « la reproduction d'un environnement paratextuel, […] [la] justification interne, et […] la formalisation d'un récit autonome précisant les circonstances de production de l'objet lui- même[74] ».

Si les parties consacrées au récit sont plutôt prosaïques et visent à reconstruire l'expérience qu'aurait pu vivre une personne pendant les deux heures du drame, les chapitres où l'auteur parle directement au lecteur ont un caractère quasi didactique. Exception faite pour les récits parasites où Beigbeder-personnage raconte des épisodes de sa vie liés au récit que vient de faire Carthew, le reflet autofictionnel de l'auteur fournit des données spécifiques sur les lieux dont il est question dans le récit, comme des pistes culturelles :

> Le plus hallucinant, c'est qu'un avion était déjà entré dans une tour à New York, en 1945, par une nuit de brouillard. Un bombardier B-25 de l'armée américaine s'était écrasé contre l'Empire State Building à la hauteur des 78e et 79e étages. 14 morts, un incendie gigantesque, des flemmes de plusieurs centaines de mètres. Mais l'Empire State ne s'était pas écroulé, parce que la structure en acier de l'immeuble n'avait pas fondu, contrairement à celle du World Trade Center (l'acier perd sa capacité de résistance à 450° et fond à 1 400°, or la chaleur dégagée par l'incendie des Boeings est estimée à 2 000°). En 2001, les 40 000 litres de kérosène enflammés ont détruit l'infrastructure métallique des tours, et les étages du haut se sont effondrés sur ceux du bas. Pour édifier les Tours jumelles Yamasaki avait fait appel à une nouvelle technique : au lieu d'utiliser un labyrinthe de colonnes intérieures, il a choisi de faire supporter la majeure partie du poids par les murs extérieurs, composés de piliers verticaux en acier très rapprochés les uns des autres et reliés par des poutrelles horizontales qui ceinturaient les tours étage par étage. Cette architecture permettait de

[74] *Ibid.,* p. 3

> dégager un maximum d'espace intérieur […]. Ce sont ces piliers recouverts d'une mince couche d'aluminium qui donnaient aux deux tours cet aspect rayé comme deux enceintes de hi-fi stéréophoniques. Conclusion : les Twin Towers étaient bâties pour résister au choc d'un avion *sans carburant*[75].

Beigbeder dégage ici un savoir architectural. Ce n'est donc pas uniquement une volonté de commenter la dernière journée des personnes présentes dans le World Trade Center qui l'a poussé à écrire son œuvre, mais plutôt un désir d'explication et de recherche des causes d'une telle tragédie. Les nombreuses divagations présentes dans le texte montrent en effet une attention toute particulière à la condition socio-culturelle des années qui ont précédés l'attentat terroriste. Alors, peut-on dire que cet événement n'est plus seulement le thème principal de l'ouvrage, mais plutôt qu'il devient un objet d'étude ?

1.2.2 L'attaque au World Trade Center est-il un *novum* ?

Afin de mieux comprendre le traitement de l'objet « attaque au World Trade Center » dans le roman, il faut d'abord constater que l'alternance de récit et les explication au sein du texte rappellent au lecteur un paradigme bien connu de l'anticipation française : il s'agit du modèle d'organisation narrative de Jules Verne. Bréan, dans le tentative de forger une théorie univoque pour ce genre encore très difficile à définir, remarque que

> [Dans] les textes de Jules Verne, Rosny ainé, Maurice Renard ou Jacques Spritz […] le roman fait pour l'essentiel le récit de la découverte progressive du *novum* […] les objets [du récit] sont traités comme des anomalies. Même s'ils méritent le nom de *novum*, ils ne

[75] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 67-68

sont pas susceptibles d'enrichir le monde : une rencontre avec ce *novum* suffit à en épuiser l'intérêt.

Or, bien que dans le cas de Verne il s'agisse d'objets scientifiques et de lieux méconnus, l'attaque du 11 septembre dans *Windows on the World* est traité comme un *novum*. Ce n'est pas seulement la description par étape des lieux et des circonstances qui nous le fait comprendre, mais c'est le personnage qui incarne l'auteur qui nous le dit avec un aphorisme qui prend la forme d'un slogan : « «Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé dans le restaurant situé au 107e étage de la tour nord du World Trade Center, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer[76] ». Avec cette phrase, le Beigbeder-personnage se situe dans la fiction et, au début du livre, lorsqu'il affirme, en s'adressant au public, « vous connaissez la fin : tout le monde meurt[77] » il rompt la première règle du narrateur : ne jamais dévoiler le dénouement de l'histoire au début. Mais pourquoi casse-t-il ce commandement de la fiction s'il se situe à l'intérieur de ce type de texte ?

Dans le récit qu'il est en train de raconter, ce n'est pas la fin qui doit susciter l'intérêt des lecteurs, mais c'est plutôt le déroulement des faits et l'analyse de l'événement minute par minute qui est ciblé. Ainsi, constater que l'attaque terroriste est traitée comme un *novum* n'apparaît plus comme une hypothèse hasardeuse. À partir du moment où le narrateur affirme que ce n'est pas la fin qui compte, il est évident que ce que le livre

[76] *Ibid.,* 4e de couverture
[77] *Ibid.,* p. 13

examine c'est l'affaire elle-même dans toutes ses facettes. Par conséquent, si le roman porte sur l'étude d'un seul élément et que le lecteur aura un cadre plus clair sur l'événement seulement à la fin, après avoir lu attentivement toutes les éclaircissements fournis progressivement par le narrateur et par son personnage, il n'y a pas beaucoup de différences méthodologiques entre l'analyse du 11 septembre de Beigbeder et les contes des découvertes des nouveaux objets scientifiques de Jules Verne. De plus, si ce raisonnement ne suffisait pas à nous convaincre que Beigbeder est influencé par l'écriture conjecturale, il y a dans le texte une évidence tangible de la familiarité de l'auteur avec l'imaginaire de science-fiction. En effet, vers la fin du roman, un des fils de Carthew prend la parole et la scène qu'il convoque n'a rien à envier aux intrigues d'Asimov :

> « **Message ultraconfidentiel défense de l'agent secret David Yorston aux Forces de l'Alliance Galactique**
>
> Le 11 septembre 2001, j'ai découvert que mon père avait des superpouvoirs. J'étais avec mon grand frère au *Windows on the World* quand tout a commencé. En fait mon père s'appelle officiellement Carthew mais ce n'est pas son vrai nom. Il savait pas qu'il disposait de facultés méga-extra-sensorielles, comme dans *X-Men* quand les gars se rendent compte qu'il voit à travers les murs […]. Moi je le savais car j'ai été informé par la charte intergalactique en 7987 avant notre ère (je suis un agent du Conseil interspatial). En réalité mon père ne s'appelle pas Carthew mais Ultra-Dude. On ignore encore tout l'étendue de ses capacités parce qu'il s'en est pas encore servi car ses pouvoirs ne marchent que quand il est en méga danger, comme dans un incendie par exemple. À ce moment-là il est capable de transpercer le béton, de tordre le métal et de voler dans les airs car la peur recharge ses batteries potentielles. Et puis ensuite il se souvient de rien car sa mémoire est auto-adaptatrice instantanée, ce qui lui permet d'effacer toutes les données de son disque dur

mental, afin de ne pas fournir les microfilms en cas d'interrogatoire poussé dans les geôles de la Conscritation Étoilée de son ennemi juré Morg (également connu sous le nom de Jerry l'Infâme)[78].

En imaginant qu'il se trouve au milieu d'un « attaque planifié de longue date […] [dans le] tentative du lieutenant Devil-Raptor pour prendre Ultra-Dude par surprise[79] » David éloigne la peur, mais ce qui nous paraît ici crucial à souligner est que ce passage témoigne d'une accointance profonde des stratégies textuelles de l'écriture conjecturale de la part de l'auteur.

1.2.3 L'imaginaire de science-fiction comme tentative de diversion

Bien que les références à la réalité soient bien présentes – les noms des lieux et les données chiffrées – Beigbeder vide toute la tragédie de son horreur. En effet, Yvonne Hsieh remarque qu'il y a plusieurs indices qui indiqueraient que, tout en essayant d'« écrire l'indescriptible[80] », il met en place « diverses stratégies évasives[81] ». Selon elle « La stratégie évasive la plus importante et évidente, est le fait que des 371 pages qui constituent l'œuvre, seules 133 pages évoquent directement l'expérience des victimes du 11 septembre, 65% du livre est consacré à d'autres sujets[82] ». L'auteur contourne le problème de la représentation de cinq façons différentes: « 1) multiplication des voix

[78] *Ibid.*, p. 164-165
[79] *Ibid.*, p. 165
[80] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 72
[81] *Op., cit.,* Hsieh, Yvonne. «« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder.», p. 3
[82] *Ibid.*

narratives, 2) multiplication des espaces diégétiques, 3) variété des thèmes traités, 4) diversité des registres, 5) abondance des références intertextuelles[83] ». Ces caractéristiques collent parfaitement avec les stratégies empruntées à la science-fiction et l'écrivain se place notamment sous le signe du « roman hyperréaliste » puisque « Depuis le 11 septembre 2001, non seulement la réalité dépasse la fiction mais elle la détruit[84] ». Par conséquent, en partant de ce constat, il est évident que le réalisme traditionnel ne suffirait pas à relater un tel événement. Ainsi, l'on remarquera que l'étiquette « hyperréaliste » évoque l'imaginaire de l'écriture conjecturale dont l'écrivain est débiteur et, de plus, l'aveux de « destruction de la fiction » s'adapte bien à l'hypothèse de Bréan selon qui « la «post-anticipation» fait partie de ces «non-genres» qui se maintiennent, sans véritable nom, au sein du *mainstream*[85] ». À partir du moment où Beigbeder déclare dépasser la fiction réaliste traditionnelle, le seul modèle alternatif qu'il peut emprunter est le régime ontologique spéculatif de la science-fiction. Ce paradigme, en effet, se caractérise par différents « processus créatifs » tel que

> [Une] enquête conceptuelle mise en mouvement par le ou les *novums* majeurs du récit, dans une tension entre émerveillement et cognition ; [une] mise en place d'une architecture de monde de fiction à décoder, inférer et construire ; [des] jeux de langage déstabilisant et stimulant l'interprétation ; [une] dynamique intertextuelle et méta extuelle intégrant les

[83] *Ibid.*, p. 3
[84] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 20
[85] *Op.cit.,* Bréan, Simon, « Un genre encore fécond ? Devenirs de l'anticipation en France », p. 13

> récits à des ensembles de référence excédant le strict cadre des livres ou supports médiatiques où ils s'expriment[86]

Bien que la majorité des indices corresponde à ce que l'on a pu affirmer jusqu'à présent, il reste à repérer les « jeux de langage » et la « tension entre émerveillement et cognition » dans notre roman. Nous nous pencherons sur la question du style et du registre à la fin du chapitre, mais avant tout, il faut comprendre dans quelle mesure l'on pourrait affirmer que *Windows on the World* engendre un effet d'« étrangement » chez le lecteur.

1.2.4 Le « narrative estrangement » dans le réalisme

Dès le début les lecteurs seront étonnés de remarquer que Beigbeder se prend la peine de nous expliquer en quoi a consisté l'attentat des Tours jumelles:

> L'originalité de cette histoire, c'est qu'ils vont tous mourir en même temps et au même endroit […] La plupart des clients du *Windows on the World* ne se connaissent pas entre eux. Lorsque leurs regards se croisent par mégarde, ils raclent leur gorge et replongent illico dans les journaux. Début septembre, tôt le matin, tout le monde est de mauvaise humeur : les vacances sont terminées, il faut tenir bon jusqu'à Thanksgiving. Le ciel est bleu mais personne n'en profite.
>
> Dans un instant, au *Windows on the World,* une grosse Portoricane va se mettre à crier. […] Dans un instant, le temps deviendra élastique. Tous ces gens feront enfin connaissance. Dans un instant, il seront tous cavaliers de l'Apocalypse, tous unis dans la Fin du Monde[87].

---

[86] Bréan, Simon, *Pour un usage externe des théories de la science-fiction, ReS Futurae* [En ligne], 20 | 2022, mis en ligne le 12 décembre 2022, URL : http://journals.openedition.org/resf/11250.

[87] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 13-14

On est en 2003 lorsque le roman est publié et il est évident que tout le monde connaît les faits, mais: à quoi bon de raconter à nouveau ce qui s'est passé ? Si Beigbeder donne pour acquis notre étrangeté aux faits c'est parce qu'il souhaite que nous fassions table rase de nos connaissances sur cet épisode, afin qu'il puisse réinventer, à travers une histoire fictive, le récit de l'attentat. Ce qui se passe dans les cerveaux des lecteurs c'est un mélange bizarre entre notions acquises et nouveau matériel fourni par le livre. Le procédé qui vient d'être décrit est précisément la définition de *narrative estrangement* théorisée par Survin :

> L'*estrangement* sert à désigner les six aspects suivants : La nature du monde fictionnel, d'abord en fonction des relations qu'il entretient avec notre réalité empirique, et puis, découlant de cet aspect, le genre du film ou du texte où il intervient ; et, de là, un procédé formel de justification du novum, la naturalisation du merveilleux, et le procédé formel inverse : l'étrangéification du familier, et un procédé similaire sur le plan de la fiction : l'étrangéification des choses au niveau de l'histoire, ce qui implique que ces deux procédés ont le même objectif : désautomatiser la perception – faire apparaître le familier sous des traits nouveaux[88].

L'auteur, dans notre cas, n'a pas besoin de naturaliser le merveilleux en raison du fait qu'il s'agit d'un événement bien connu. Par conséquent, nous pouvons lire les

[88] Spiegel, Simon, *Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory*, Science Fiction Studies, vol. 35, n° 3, novembre 2008, p. 369-385, Traduction de Simon Bréan et Margot Châtelet

nombreuses références à la culture américaine comme une tentative de nous instruire sur le contexte social américain qui est souvent perçu comme lointain et exotique par le lecteur européen. De plus, le personnage Beigbeder inclut dans ses commentaires des extraits de textes littéraires qu'il associe à l'attentat :

> Genèse XI, 1-3 :
> « La terre n'avait alors qu'une seule langue et qu'une même manière de parler. Et comme ces peuples étaient partis du côté de l'Orient, ayant trouvé une campagne dans le pays de Sennar, ils y habitèrent ; et ils se dirent l'un à l'autre : Allons, faisons des briques et cuisons-les au feu […] »[89].

> Extrait d'*À rebours* de Huysmans :
> « C'était le grand bagne de l'Amérique transporté sur notre continent : c'était enfin l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs chaotiques devant le tabernacle impie des banques !
> Eh ! croule donc, société ! meurs donc, vieux monde ! s'écria Des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait… »[90]

Le narrateur recourt ici à une connaissance culturelle partagée, afin de rendre la tragédie plus concevable et compréhensible pour le lecteur. Ainsi, l'influence que Des Esseintes aurait eue d'après Beigbeder sur Oussama Bin Laden vise à désacraliser le halo de cruauté qui entoure le terroriste. Ainsi, l'on pourrait affirmer que l'auteur se sert des

[89] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 72-73
[90] *Ibid.*, p. 78-79

outils de l'écriture conjecturale pour que l'incompréhensible devienne plus proche dans l'esprit du public. En même temps il cherche à effacer les notions préconçues que l'on a sur l'attentat et ses responsables. Ce procédé vise à tracer une image plus véridique et moins manichéenne du 11 septembre au sein du lectorat. Si l'on croit les mots de Baudrillard qui affirme qu' « on ne peut que fantasmer la destruction de toute puissance hégémonique, c'est peut-être inacceptable d'un point de vue moral mais c'est la vérité, une vérité équivalente à la violence des discours qui veulent l'effacer[91] », la seule façon pour enfin arriver à la concevoir est de la rejouer. Par conséquent, le récit de Carthew doit être lu comme une tentative de re-représenter l'attentat et dans le roman « il ne s'agit pas ici de témoigner de l'événement au nom de ses victimes, comme l'écrivain le suggère, mais bien de rejouer sans cesse l'événement au lieu de l'éloigner, afin d'en demeurer les victimes et de trouver le sens de la vie dans celui de la terreur[92] ».

1.2.5 L'étrangement joué sur le plan formel

En raison du fait qu'aujourd'hui l'information passe par les médias, notamment les journaux et la télévision, pour qu'une nouvelle élaboration du 11 septembre soit bien réussie, il faut recréer les conditions de transmission médiatique courantes. À la lumière de ce constat, le style presque journalistique de certaines interventions de Beigbeder devient un élément d'analyse essentiel à exploiter. Cela est d'autant plus vrai si l'on se rappelle que l'effet d'étrangement pour Survin se joue aussi sur le plan formel, au point

[91] Baudrillard, Jean, *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 40
[92] Delvaux, Martine, *Windows on the World*, L'Esprit créateur, 2005, p. 111

que dans sa définition «Il associe étroitement l'ontologie du monde fictionnel aux outils formels par lesquels un texte représente son monde[93] ». Or, les différents types de récit qui s'alternent à la narration principale de Carthew – notamment les commentaires de Beigbeder qui prennent de nombreuses formes – servent « à rendre sensible la référentialité problématique du monde de la fiction[94] ». Ils font office de déclencheurs d'une majeure fiabilité de la fiction et, comme le souligne Bréan :

> correspondent à des récits identifiés comme fictionnels – poésie épique, extraits de romans – ou comme factuels – témoignages, articles de journal, extraits de manuels d'histoire ou de notices encyclopédiques historiques – au sein même du monde de fiction. Il peut s'agir de fragments, eux aussi placés en exergue, ou cités par des personnages, mais aussi de textes entiers signés d'un auteur fictif, situé dans le monde futur ou alternatif de la diégèse[95].

En accord avec cette définition, le récit parallèle de Beigbeder peut être identifié comme un artefact science-fictionnel : de là, la nature fortement variée des discours convoqués. Comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, l'on compte parmi eux les divagations d'ordre biographique, où le reflet autofictionnel de l'auteur relate des évènements de sa vie :

---

[93] *Op. cit.,* Spiegel, Simon, « Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory »

[94] *Op. cit.*, Bréan, Simon, « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science- fiction », p. 2

[95] *Ibid*.

> Au lycée Montaigne, l'ennemi c'était la discipline, l'éducation considérée comme une embrigadement, l'ennui des cours interminables, la glauquerie de la démocratie capitaliste. Désobéir était plus romantique. J'admirais les exploits d'Action directe à la télé. Eux ils étaient libres, faisant explorer les bombes, kidnappaient des exploiteurs ventripotents. Nathalie Ménigon était plus sexy qu'Alice Saunier-Seïté. En classe, le grand chic était d'aborder un foulard palestinien, mais moi j'étais en Burberry's ; tu parles d'un rebelle[96].

Ensuite, il y a des parties où le narrateur commente de façon plus directe la scène que Carthew vient de raconter dans le chapitre précèdent :

> Ce qu'ils ne savent pas et que je sais aujourd'hui (ce qui ne me rend aucunement supérieur, juste postérieur à eux), c'est que le Boeing a détruit toutes les issues : escaliers obstrués, ascenseur fondus ; Carthew et ses deux fils son bel et bien coincés dans un four.
> Signé : Monsieur je-sais-tout. (En anglais : « Mister Know-it-all »)[97]

Ces interventions semblent donner une cohésion majeure au texte, mais cette apparente homogénéité est rompue par une autre section du même chapitre qui fournit au lecteur toute une série de données sur la Tour Montparnasse, à savoir le lieu où l'auteur s'est installé pour écrire son livre sur l'écroulement du World Trade Center :

> La tour Montparnasse fut inaugurée en 1974, à peu près en même temps que le World Trade Center. 10,5 hectares. 2 011 m^2 par étage. 103 000 m^2 de bureaux, 30 000 m^2 de commerces, 16 000 m^2 d'archives et de réserves, 100 000 m^2 de parties communes, 21 000 m^2 de locaux spéciaux, 1850 emplacements de voitures. Largeur : 32 mètres, 25 ascenseurs et 7 200

[96] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 85
[97] *Ibid.,* p. 84

fenêtres. Poids : 120 000 tonnes. Fondations : 56 pieux ancrés à 70 mètres au-dessous du parvis, enjambant quatre lignes de métro[98].

En lisant cet extrait, nous avons l'impression qu'il s'agit d'une notice d'encyclopédie ou d'un extrait d'un journal. Cependant, le passage précédent colle très bien avec le genre fictif et l'extrait sur la vie de l'auteur ressemble à une page de journal intime, ces citations faisant toutes partie du même chapitre. L'hétérogénéité du récit nous rappelle le fonctionnement des artefacts science-fictionnels, puisque, comme le théorise Bréan : « En raison de leur caractère fragmentaire, ces artefacts sont subsumés dans le processus enclenché par le fil narratif principal, qu'ils soient perçus comme des documents ou comme des aperçus d'une fiction autonome[99] ».

Toutefois, ce qu'il faut retenir de ces extraits est qu'ils ont tous une base commune, à savoir un style non-littéraire. Plutôt qu'à un roman de fiction, ces passages semblent appartenir à des articles de presse, car les phrases sont très courtes et ont le mérite d'aller droit au but. Ce qui se joue ici est donc un niveau ultérieur d'étrangement, puisque les lecteurs ne s'attendrait pas à lire une œuvre « littéraire » écrite dans un style aussi sec. Pourtant, il s'agit d'une constante de certaine littérature contemporaine, mais quel est son origine ? et surtout, pourquoi les auteurs d'ouvrages réalistes tendent aujourd'hui à être accusés d'écrire des textes a-littéraires ?

[98] *Ibid*.

[99] *Op. cit.*, Bréan, Simon, « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science- fiction », p. 2

1. 3 La question du style de l'œuvre d'art

Une des critiques adressées à certains auteurs contemporains – outre l'accusation de présentisme que nous avons déjà cité plus haut – est d'ordre formel. Plus spécifiquement, les critiques contestent le style, en disant que les romanciers ont cessé de concevoir leurs propres manière d'écrire. Parmi ces dépréciateurs, il nous semble que Philippe Vilain a su bien résumer les remarques qui ont été faites à certains écrivains contemporains. Dans *La littérature sans idéal* il affirme que :

> Cette littérature ne me parle pas. Ou plutôt, je n'ai pas l'impression, en la lisant, d'entendre sa voix, une voix nécessaire, singulière, identifiable entre mille, mais à sa place, il me semble entendre une voix internationale, la même d'un pays à l'autre, une voix mondialisée à destination de la masse, une langue « pour tous », parfaitement traduisible, à la rhétorique standardisée qui […] confie aux ressources d'une écriture émotive, *oralisante* souvent, le soin d'élaborer l'expression courante. […] La littérature a licencié sa voix, elle s'est castrée à force de se conformer à une production commerciale convenue[100].

Le critique entend par « production commerciale convenue » une vaste gamme de textes non-littéraires dont l'homme prototypique du XXI[e] siècle se nourrit. Parmi ces écrits l'on compte les journaux, les publications sur les réseaux sociaux et les publicités. De plus, il faut aussi inclure dans cette liste l'ensemble des stimulants auditifs provenant de la télévision et des séries télévisées. Dans *Windows on the World* l'on pourrait repérer un fonctionnement narratif semblable à celui des scripts des sitcoms et un style qui

[100] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal,* p. 12-13

s’apparente aux articles des journaux. Toutefois, ce brouillage entre plusieurs types de textes n’est pas une tendance de l’extrême contemporain, car déjà Jameson dans son ouvrage critique sur le postmodernisme l’avait repérée :

> Aujourd'hui, […] il convient de distinguer la symptomatique du grand art de la modernité (qui s'oppose radicalement à l'industrie émergente de la culture et des médias) de celle de la culture élitiste résiduelle de notre ère postmoderne. Dans cette dernière, en partie grâce à la démocratisation générale de la culture, ces deux modes (haute culture et basse culture) ont commencé à s'ouvrir l'une à l'autre[101]

Bien qu’il s’agisse d’une œuvre publiée en 1992 et qui se penche sur des textes publiés en 1980, l’absence d’une frontière nette entre haute et basse culture est une caractéristique qui domine la littérature encore aujourd’hui. En effet, en 2016 Philippe Vilain fait remonter cette tendance à la « démocratisation » du littéraire qui « a dissous le modèle antérieur de l’écrivain et rendu problématique l’émergence de grandes figures de la littérature » et à un « nivellement de la production par une standardisation formelle » à « une trentaine d’années[102] » auparavant. Il s’agit donc d’un tournant observable dans le

[101] « Adesso, però, va operata una distinzione tra la sintomaticità dell’arte elevata della modernità (in cui essa sta in radicale opposizione rispetto alla nascente industria culturale e mediatica) e quella di una cultura elitaria residuale della nostra epoca postmoderna. In quest’ultima, in parte a causa della generale democratizzazione della cultura, queste due modalità (cultura alta e cultura bassa) hanno cominciato ad aprirsi l’una all’altra » (Jameson, Fredric, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2007 p. 148, traduit par mes soins)

[102] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, p. 117

champ artistique depuis la fin du XX siècle, à savoir dans l'époque de l'essor des *mass media.*

1.3.1 L'essort du style médiatique

D'après Vilain la médiatisation du monde et l'aplatissement du style serait intrinsèquement liés, puisqu'il affirme que

> L'impérialisme marchand a continué le travail que la révolution formaliste avait initié en imposant […] la fin d'une certaine idée de la littérature. […] Ce renouvellement [est] dicté par un principe marchand [et il] se réalise chaque fois au détriment de la poétique, contre la poétique, en ne cherchant plus dans l'écriture une poétique susceptible de la transcender […], mais faisant de ce renoncement même le lieu et l'objet moderne de sa poétique[103].

Ainsi, l'on franchit les limites du littéraire. Notamment, comme le souligne Dominique Viart, tout en reprenant les déclarations de Houellebecq, « sur le plan esthétique, la plupart veulent en finir avec « cette idée stupide que la littérature est un travail sur la langue ayant pour objet de produire une écriture[104] »[105] ». Contrairement au passé, l'on repère plus d'œuvres ayant une forme d'écriture « qui se définit moins par une volonté de « représenter » […] que de communiquer en envoyant des paroles écrites[106] ». Le fait que le critique utilise le mot « communiquer » pour décrire le but ultime de ce type

[103] *Ibid.*, p. 86-87
[104] Houellebecq, Michel, *Interventions*, Paris, Gallimard, 1998
[105] *Op. cit.*, Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations,* p. 351
[106] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, p. 87

de littérature n'est pas anodin. En effet, il entend non seulement souligner son caractère pragmatique au détriment des ambitions esthétiques des ouvrages de la grande littérature, mais aussi tisser un lien avec d'autres formes d'écriture. Si l'on songe à la tâche principale des médias, en particulier aux journaux la première chose qui nous vient à l'esprit est que les messages qu'ils véhiculent vont droits au but et qu'ils se caractérisent par un style sec et très simple. En particulier, Vilain souligne jusqu'à quel point « la littérature [est devenue] le terrain d'un immense reportage, en prolongeant le journalisme[107] ».

À partir de ce constat, il est possible d'interpréter *Windows on the World* sous un regard critique différent de celui utilisé par les contestateurs de Beigbeder. Au cours de ce chapitre, Il s'agira donc de parcourir le texte et de détecter les marques d'un registre factuel, voire journalistique.

1.3.2 La presse accède au monde de la littérature

Avant tout, l'intérêt de l'auteur pour les médias et ses implications dans la société se manifeste dans l'emploie des extraits de presse pour justifier sa perception du drame :

> Tous les guides touristiques faisaient l'éloge du *Windows on the World.* […] Le *Guide Vert Michelin 2000*, par exemple écrit :
> « *Windows on the World*, One World Trade Center (107° niveau). Cet élégant bar-restaurant jouit d'une des plus belles vues panoramiques sur New York. Après le fameux attentat à la bombe de 1993, d'important travaux de rénovation lui ont permis de faire peau neuve, et de se doter d'un somptueux intérieur. »

[107] *Ibid.*, p. 129

> Le World Trade Center était un cible, même les guides le savaient. Ce n'était pas un secret […] Le guide de voyage *Frommer's 2000* est plus bavard : « *Windows on the World* (entrée West Street, entre Libery et Vesey). Plats 25-35 ; menu sunset (coucher du soleil, avant 18h) 35$; brunch 32,50$. CB. Métro : C, E station World Trade Center. Parking avec voiture à West Street 18$. L'intérieur est assez sobre mais agréable. D'ailleurs cela n'a aucune importance puisque tout New York est à l'extérieur, de l'autre côté des « Fenêtres » ! Ce restaurant offre une vue imprenable sur la ville. Et depuis que Michel Lomonaco, ancien chef du *Club 21*, est aux fourneaux, la nouvelle cuisine américaine est sans pareille. La cave est également bien fournie. Le sommelier sera heureux d'aiguiller votre choix, que vous soyez un connaisseur ou un simple amateur de vin souhaitant marier au mieux ses côtelettes braisées ou sa tarte de homard du Maine, deux spécialités de Lomonaco »
>
> […] Si nous décortiquons cette dernière chronique mot à mot, le texte devient du Nostradamus[108].

Ces passages ont le double mérite de donner matérialité au texte, en raison de leur nature artefictionnelle, et de justifier l'hypothèse de l'auteur, qui veut que le restaurant en question était le cible de l'attaque.

De plus, comme nous l'avons déjà montré plus haut, le début du livre se caractérise par un élan informatif de Beigbeder-personnage, qui, dans ses premiers commentaires, s'efforce de nous fournir toutes les informations techniques sur les espaces diégétiques[109].

---

[108] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 50-51

[109] « Le *New York Times* indique qu'à 8 h 46, heure de l'entrée du vol 11 d'American Airlines dans les étages 94 à 98, 171 personnes se trouvaient dans le restaurant du toit. On sait qu'une entreprise (le Risk Water Group) avait organisé un petit-déjeuner de travail dans un salon privé au 106e étage, mais que toute sorte de clients petit-déjeunaient aussi au 107e comme tous les

matins. On sait que la tour Nord (la plus haute des deux avec l'antenne sur le toit [...]) fut la première touchée et la dernière à effondrer, à 10 h 25 précises [...] J'écris ceci au *Ciel de Paris*. C'est le nom du restaurant situé au 56e étage de la tour Montparnasse. 33, avenue du Maine, 75015 Paris. Téléphone : 01 40 64 77 64. Fax : 01 43 22 58 43. Métro : Montparnasse-Bienvenüe. Ils servent le petit-déjeuner dès 8 h 30 du matin. Cela fait de semaines que je prends mon café ici tous les jours » (*Ibid.,* p. 18) ; « Le plus hallucinant, c'est qu'un avion était déjà entré dans une tour à New York, en 1945, par une nuit de brouillard. Un bombardier B-25 de l'armée américain s'était écrasé contre l'Empire State Building à la hauteur des 78e et 79e étages. 14 morts, un incendie gigantesque, des flemmes de plusieurs centaines de mètres. Mais l'Empire State ne s'était pas écroulé, parce que la structure en acier de l'immeuble n'avait pas fondu, contrairement à celle de du World Trade Center (l'acier perd sa capacité de résistance à 450° et fond à 1 400°, or la chaleur dégagée par l'incendie des Boeing est estimée à 2 000°). En 2001, les 40 000 litres de kérosène enflammé ont détruit l'infrastructure métallique des tours, et les étages du haut se sont effondrés sur ceux du bas. Pour édifier les Tours jumelles Yamasaki avait fait appel à une nouvelle technique : au lieu d'utiliser un labyrinthe de colonnes intérieures, il a choisi de faire supporter la majeure partie du poids par les murs extérieurs, composés de piliers verticaux en acier très rapprochés les uns des autres et reliés par des poutrelles horizontales qui ceinturaient les tours étage par étage. Cette architecture permettait de dégager un maximum d'espace intérieur [...]. Ce sont ces piliers recouverts d'une mince couche d'aluminium qui donnaient aux deux tours cet aspect rayé comme deux enceintes de hi-fi stéréophoniques. Conclusion : les Twin Towers étaient bâties pour résister au choc d'un avion *sans carburant*[109] » (*Ibid.*, p. 67-68) ; « On sait maintenant assez précisément ce qui est passé à 8 h 46. Un Boeing 767 d'American Airlines transportant 92 passagers dont 11 membres d'équipage s'est encastré dans la face Nord de la tour n° 1, entre le 94° et le 98° étage, ses 40 000 litres de kérosènes prenant immédiatement feu dans les bureaux de Marsh & McLennan Companies. Il s'agissait du vol AA 11 (Boston-Los Angeles) ayant décollé à 7 h 59 de l'aéroport de Logan et se déplaçant à la vitesse de 800 km/h. La force d'un tel impact est estimée équivalente à l'explosion de 240 tonnes de dynamite (choc de magnitude 0,9 qui durerait 12 secondes). On sait aussi qu'aucune des 1 344 personnes prisonnières des 19 étages supérieurs à cet impact n'a survécu. » (*Ibid.*, p. 72) ; « La tour

Dans ces premiers passages, Carthew se fait porte-parole d'une description minutieuse du bâtiment dans lequel il se trouve et de l'histoire de sa construction :

> Sous la direction de la famille Rockfeller et de l'autorité portuaire de New York, les Twin Towers ont été imaginées par l'architecte Minoru Yamasaki (1912-1982) associé à la firme Emery Roth and Sons. Deux tours de 110 étages d'acier lesté de béton. 406 000 m^2 chacune. 21 800 fenêtres et 104 ascenseur dans chaque tour. 2 700 m^2 de bureaux par étages. Je sais tout ça parce que c'est un peu mon métier. Chaînette inversée à section triangulaire de 16,5 mètres de côté à la base de 5,2 au sommet, empattement de 192 mètres, doubles parois de 91 cm à 19,7 cm d'épaisseur, poids 290 000 tonnes (dont 12 127 de béton). Coût : 400 millions de dollars. Prix de l'Innovation Technologique du National Building Museum. J'aurais aimé être architecte, je ne suis qu'agent immobilier. 250 000 pots de peinture par an pour l'entretien. 49 000 tonnes d'équipement pour l'air conditionné. Chaque année, plus de deux millions de touristes visitent le WTC. La construction du complexe a commencé en 1966 et duré plus de dix ans[110].

Malgré le lyrisme qui domine dans les chapitres consacrés au récit du personnage fictif, puisque « le ton vire à la tendresse, voire au pathos, dans les scènes entre Carthew et ses fil sont confrontés à la mort. Il devient des plus en plus lyrique à la fin du livre (le

---

Montparnasse fut inaugurée en 1974, à peu près en même temps que le World Trade Center. 10,5 hectares. 2 011 m2 par étage. 103 000 m2 de bureaux, 30 000 m2 de commerces, 16 000 m2 d'archives et de réserves, 100 000 m2 de parties communes, 21 000 m2 de locaux spéciaux, 1850 emplacements de voitures. Largeur : 32 mètres, 25 ascenseur et 7 200 fenêtres. Poids : 120 000 tonnes. Fondations : 56 pieux ancrés à 70 mètres au-dessous du parvis, enjambant quatre lignes de métro » (*Ibid.*, p. 84)

[110] *Ibid.*, p. 24

chapitre « 10h28[111] »)[112] », cette explication est confiée au protagoniste en raison de sa profession et du fait qu'au cours du roman, il se trouve à l'intérieur de l'immeuble en question. Toutefois, ce n'est pas uniquement sous un prétexte de logique que l'auteur lui accorde cette liberté, mais aussi afin d'introduire plus aisément des informations sur le métier de Carthew[113]. De plus, si l'on compare ce passage avec ceux du reflet autofictionnel de Beigbeder, nous nous rendons compte que la présentation des données du personnage fictif est moins systématique que celle du personnage portant le nom de l'auteur : Avant tout, les informations apparaissent de façon aléatoire et désorganisée à l'intérieur du texte, car le personnage commence par parler de la construction de l'immeuble pour ensuite y revenir à la fin (au début il dit que « Sous la direction de la famille Rockfeller et de l'autorité portuaire de New York, les Twin Towers ont été imaginées par l'architecte Minoru Yamasaki (1912-1982) associé à la firme Emery Roth and Sons. », puis il détaille la composition des Twin Towers, et pour conclure il ajoute que « La construction du complexe a commencé en 1966 et duré plus de dix ans »). Ensuite, à l'intérieur de la description scientifique du World Trade Center apparaissent aussi des digressions de Carthew (« Je sais tout ça parce que c'est un peu mon métier » et « J'aurais aimé être architecte, je ne suis qu'agent immobilier »), alors que dans les chapitres où c'est l'avatar de l'écrivain qui prend la parole elles sont dûment séparées du

[111] *Ibid.*, p. 346-48

[112] *Op.* cit., Hsieh, Yvonne. «« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder.», p. 6

[113] « J'aurais aimé être architecte, je ne suis qu'agent immobilier » (*Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 24)

reste (« La tour Montparnasse […] », et puis il continue en relatant sa vie au lycée « Au lycée Montaigne, l'ennemi c'était […] »). Enfin, lorsque à l'intérieur des descriptions des Tours jumelles proposées par Beigbeder-personnages, ce dernier ajoute des commentaires, comme dans l'extrait de la page 18 (« On sait que la tour Nord (la plus haute des deux avec l'antenne sur le toit […]) »), ils sont signalés avec des parenthèses, alors que dans les discours du protagoniste ils apparaissent au milieu du récit sans transition aucune (« 21 800 fenêtres et 104 ascenseur dans chaque tour. 2 700 m2 de bureaux par étages. Je sais tout ça parce que c'est un peu mon métier. »). Finalement, l'on pourrait identifier la voix-off du reflet autofictionnel de l'auteur avec celle de l'information publique véhiculée par les journaux. Cette hypothèse est vérifiable à travers un étude stylistique, car, si l'on compare un passage quelconque issu des chapitres où c'est Beigbeder-personnage qui prend la parole et un article qui décrit l'attaque du 11 septembre de la BBC, nous remarquerons que les similarités sont étonnantes. Voici par exemple la relation synthétique de l'attentat présent dans *Windows on the World :*

> On sait peu de choses sur le *Windows on the World* de ce matin-là. Le *New York Times* indique qu'à 8 h 46, heure de l'entrée du vol 11 d'American Airlines dans les étages 94 à 98, 171 personnes se trouvaient dans le restaurant du toit. On sait qu'une entreprise (le Risk Water Group) avait organisé un petit-déjeuner de travail dans un salon privé au 106^{e} étage, mais que toute sorte de clients petit-déjeunaient aussi au 107^{e} comme tous les matins. On sait que la tour Nord (la plus haute des deux avec l'antenne sur le toit […]) fut la première touchée et la dernière à

> effondrer, à 10 h 25 précises. Il y a donc un laps de temps d'exactement une heure trois quarts. L'enfer dure une heure trois quarts. Ce livre aussi[114].

Cependant, c'est ainsi que se présente la description du même événement sur le site de la BBC traduit en français:

> Au total, 2 977 personnes (sans compter les 19 pirates de l'air) ont perdu la vie, la plupart à New York.
> Les 246 passagers et membres d'équipage à bord des quatre avions ont été tués
> Dans les tours jumelles, 2 606 personnes sont mortes - sur le coup ou plus tard des suites de leurs blessures.
> Au Pentagone, 125 personnes ont été tuées
> La plus jeune victime était Christine Lee Hanson, âgée de deux ans, et la plus âgée Robert Norton, âgé de 82 ans, tous deux passagers d'un avion.
> Lorsque le premier avion a frappé, on estime que 17 400 personnes se trouvaient dans les tours. Personne n'a survécu au-dessus de la zone d'impact dans la tour nord, mais 18 ont réussi à s'échapper des étages situés au-dessus de la zone d'impact dans la tour sud.
> Des citoyens de 77 pays différents figuraient parmi les victimes. La ville de New York a perdu 441 secouristes.
> Des milliers de personnes ont été blessées ou ont développé des maladies liées aux attentats, y compris des pompiers qui ont travaillé dans des débris toxiques[115].

Les deux extraits se caractérisent par un style paratactique et un intérêt à rapporter les données chiffrées. La seule marque littéraire repérable dans le texte de Beigbeder est

---

[114] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 18

[115] *September 11 attacks: What happened on 9/11?*, BBC, Londres, 9 Janvier 2025, https://www.bbc.com/news/world-us-canada-57698668, traduit par mes soins.

la présence de l'anaphore « on sait ». Toutefois, ce trait répond aussi à une logique publicitaire – hautement exploitée dans les romans de l'auteur, comme nous le montrerons par la suite – qui rendrait les phrases facilement mémorables. Ce procédé est observable aussi dans la « pointe » finale du passage[116] qui ressemble à un slogan.

1.3.3 Le citationnisme de *Windows on the World*

Outre ce déploiement de savoirs factuels, un autre indice qui rappelle la construction textuelle des journaux et de la télévision est la surabondance de références culturelles. Bien que les romans soient les briques à partir duquel se forme un certain type de bagage de connaissances, très rarement ils exhibent aussi explicitement des notions d'histoire de la musique, de littérature et de culture filmographique. Même dans les chapitres consacrés à la vie commune de l'avatar de Beigbeder, ce dernier semble juger nécessaire d'énumérer des faits, des livres ou des personnages publics qui sont en rapport avec l'épisode qu'il raconte. Un exemple très significatif de ce procédé est le chapitre *8 h 52*, où l'auteur parle de ses parents :

> Mes parents se sont rencontrés sur la côte basque mais sont partis très vite faire leurs études en Amérique. On a oublié aujourd'hui à quel point les universités des États-Unis, en particulier les business schools, attiraient les brillants diplômés français. Mon père s'est donc envolé pour Harvard afin de passer son MBA (comme, plus tard, George W. Bush), ma mère l'a accompagné et en a profité pour décrocher un Master d'histoire à Mount Holyoke. L'Amérique des années 50 :

[116] « L'enfer dure une heure trois quarts. Ce livre aussi » (*Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 18)

> comme sur les documentaires en noir et blanc. […] Les longues Cadillac à ailerons, les ice-cream extra-large, le buttered pop-corn au cinéma. Eisenhower réélu : symboles magiques d'un bonheur parfait. C'était l'Amérique qui tenait ses promesses, le pays de cocagne décrit par le beau et bronzé Philippe Labro. À l'époque la contestation restait marginale. Personne ne traitait les hamburgers McDonald's de fasciste. Mon père riait aux blagues de Bob Hope à la télé. Ils allaient au bowling. La jeunesse bourgeoise inventait la mondialisation. Elle avait confiance en l'Amérique, incarnation de la modernité, de l'efficacité, de la liberté. Dix ans plus tard, cette génération a voté Giscard parce qu'il était jeune comme JFK et JJSS. […] De cette époque datent certaines expressions que j'ai entendues souvent chez moi : « put your money where your mouth is », « big is beautiful », « back-seat driver » (ma préférée, que maman nous sortait quand nous l'enervions à l'arrière de sa voiture), « take it easy », « relax », « give me a break », « you're overreacting », « for God's sake »[117].

Cette longue digression répond à un besoin explicatif du personnage : en revivant les prodromes de la société américaine, il cherche à comprendre les raisons de la tragédie du 11 septembre. Toutefois, l'élan socio-culturel se mêle aux souvenirs d'enfance du Beigbeder auto fictif, puisque ces parents ont vécu l'Amérique à l'aube du capitalisme et qu'ils font office de témoins clés de l'histoire. L'avatar de l'auteur flotte donc entre sa vie, la jeunesse de ses parents, l'actualité et les années 1950 aux États-Unis, en créant dans un roman ce qu'il y a de plus similaire « à l'image du zapping à la télévision[118] ». Il

[117] *Ibid.*, p. 89-90

[118] *Op.* cit., Hsieh, Yvonne. «« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder.», p. 8

mime ainsi le fonctionnement des médias, en particulier de la télévision. D'une certaine façon, l'auteur actualise l'écriture journalistique aux nouvelles exigences, puisqu'il utilise le même style paratactique et sans fard, tout en nourrissant l'intérêt du lecteur pour les faits.

D'ailleurs, comme l'admet l'écrivain lui-même « ma prose prend une force qu'elle n'aurait pas autrement. Ce roman utilise la tragédie comme une béquille littéraire[119] » : ainsi, l'auteur conçoit « un style sobre mais soigneusement élaboré […] pour redonner au texte littéraire sa vraisemblance[120] ». Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude – comme le fait la critique – que le style de Beigbeder, semblable aux articles de presse, est le produit d'un choix délibéré. Toutefois, le fait que sa prose littéraire s'assimile à celle des médias demeure incontestable. Certes, il pourrait répondre à la même stratégie mimétique du réel employée par Houellebecq et systématisée par Rita Shober[121], mais avant de formuler une telle hypothèse, il faut se pencher sur d'autres ouvrages de l'auteur.

1.3.4 Le comique dans la tragédie

Le lecteur remarque immédiatement la présence de commentaires satyriques dans *Windows on the World*. En effet, bien qu'il s'agisse d'un roman sur l'attentat aux Tours jumelles, le ton de l'auteur est parfois comique. Il s'agit d'une tendance commune aux

[119] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 340

[120] *Op. cit.* Schober, Rita, «Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq.», p. 517

[121] « comme renforcement de la vraisemblance [il utilise un] mélange radical des genres de discours pour suggérer l'authenticité. […] tous les discours pragmatiques devraient pouvoir […] faire leur entrée dans le roman » (*Ibid.*)

œuvres précédentes de Beigbeder, mais dans cet ouvrage l'effet d'étrangement devient presque paradoxal. Le reflet autofictionnel de l'auteur entame un dialogue avec le personnage fictif de Carthew qui, non seulement n'existe pas, mais qui devrait aussi être mort lorsqu'il écrit. Encore plus paradoxalement, il se permet d'interrompre le récit de Carthew par des commentaires ironiques. Par exemple, quand le protagoniste nous informe qu'un homme d'affaire a échappé la mort parce qu'il est sorti fumer, Beigbeder-personnage intervient en disant : « … Et voilà comment un cigare peut sauver une vie. On devrait inscrire une nouvelle mention sur les paquets de cigarettes : « Fumer vous fait sortir des immeubles avant qu'ils n'explosent »[122] ». Face à la narration d'un des plus grands drames de notre siècle, l'avatar de l'écrivain continue à plaisanter. Toutefois, ce dernier ne se limite pas à rabaisser le ton tragique à la suite de la narration du protagoniste, mais il a cette attitude de blagueur aussi lorsqu'il expose ses propres théories sur les faits. En guise d'exemple, il suffit de lire le chapitre où le reflet autofictionnel de l'auteur soutient la prévisibilité d'un tel attentat sur la base des critiques culinaires :

> Si nous décortiquons cette dernière chronique mot à mot, le texte devient du Nostradamus. « De l'autre côté des Fenêtres » ? Un avion va arriver. « Vue imprenable » ? Au contraire, très prenable. « La cave est également bien fournie » ? Bien sûr, 600 000 tonnes de gravats y serons bientôt disponible. « Le sommelier va aiguiller votre choix » ? Vous voulez dire Omar le mollah ? Ce n'est pas drôle, je sais, on ne badine pas avec la mort. Pardonnez-moi ce réflexe d'autodéfense […][123]

[122] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 42
[123] *Ibid.*, p. 51

Dans ce passage, à l'acmé de son allure d'humoriste, Beigbeder-personnage fait un pas en arrière et se démasque. Il affirme que derrière ses tours ironiques il y a une personne qui souffre et qui cherche à éloigner la douleur en provoquant un rire cathartique au sein de son public. Son aveu semble donc s'accorder avec la théorie d'Yvonne Hsieh, selon laquelle « Le comique [qui] prend la forme de la satire, de l'auto-satire, de la parodie et de la grivoiserie [serait une des] plusieurs stratégies évasives[124] » mises en place par l'auteur pour « contourner le problème de l'horreur de l'événement[125] ». Cependant, elle capte une autre fonction du registre ironique qui concourt à assimiler encore plus ce texte à la démarche des médias : « [Le] nombrilisme [des thème traités] aurait vite fatigué les lecteurs et les lectrices, s'il ne s'était pas accompagné d'une forte dose d'auto-dérision comique[126] ». À la façon des séries télévisées ou des journaux qui alternent des contenus plus indigestes à des publicités ou des programmes agréables, *Windows on the World* s'est doté d'un espace plus léger qui permettrait au lecteur de reprendre haleine.

Abondance de données chiffrées, goût pour les références culturelles et attitude satyrique : ce sont tous des procédés médiatiques, ou pour mieux dire « médiatisants » certes, mais aussi des marques qui ont renforcé l'idée chez les spécialistes que Beigbeder est un des représentants majeurs de ce que Philippe Vilain appelle le *post-réalisme*.

[124] *Op.* cit., Hsieh, Yvonne. «« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder.», p. 7-8

[125] *Ibid.*, p. 8

[126] *Ibid.*, p. 6

D'après lui, « cette nouvelle écriture du réel […] entretien le culte de la littérature pour le réel naturel, historique ou social, en lui assignant de nouvelles prérogatives[127] ». En particulier, ils « investissent subjectivement le réel pour le réinventer[128] » à la façon des médias qui explorent « la troisième dimension[129] » du monde. Bien que le sujet soit investi dans le processus créateur –plus que dans la représentation naturaliste ou surréaliste précédentes – l'exploration de son intériorité est bizarrement réduite en faveur d'une « maturation du sujet [qui] se réduit souvent à la conception élémentaire d'un *storyboard*, d'un script, d'une improvisation organisée et agencée « au fil de la plume », sans voix[130] ». Afin de mieux comprendre les enjeux de cette tendance, il nous semble nécessaire d'explorer cette vision paradoxal de la réalité, qui fait en sorte qu'il y ait toujours un brin de comicité au milieu de la tragédie. Ceci est d'autant plus indispensable dans la mesure où ce rapport au monde caractérise les trois ouvrages analysés dans notre étude.

[127] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, p. 44-45
[128] *Ibid.*, p. 45
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*, p. 89

2. Pour un portrait de la dégénérescence

À la lumière de tout ce que l'on a pu constater et sur le dynamisme littéraire qui caractérise la fin du XX^{e} siècle, et sur la tendance à mélanger les genres afin d'assimiler la littérature aux médias dans un roman tel que *Windows on the World* de Beigbeder, il est désormais temps de systématiser les données que nous avons recueilli. Pour le dire autrement, il s'agira dans ce chapitre d'approfondir l'étude des stratégies textuelles que nous avons déjà observées, tout en élargissant l'analyse à d'autres textes de l'auteur. Or, il est crucial que chaque élément présenté soit examiné en fonction des théories formulées par la critique littéraire la plus récente. Notre point de départ sera l'ouvrage de Dominique Viart et Bruno Vercier, où les auteurs essaient de cartographier la littérature contemporaine. Ils répartissent les domaines d'intérêt des écrivains en écritures de soi, de l'histoire et du monde. D'après eux, ce sont ces types de récit qui ont subi le plus de bouleversements à partir des années 1980, à savoir le moment où les œuvres commencent à être axées autour de différents enjeux et qu'il serait réductif de décrire avec « des formules telles que « retour au sujet » ou « retour du récit [parce que] ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question[131] ». Tous ces genres, en effet, ont une caractéristique commune, à savoir la nécessité, en réponse à la situation géopolitique actuelle, de « la littérature [de] sortir de sa propre tour d'ivoire,

[131] *Op. cit.,* Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations,* p. 17

ouvrir les fenêtres sur l'extérieur [en passant] d'une littérature « régulière », régie en sa clôture par la théorie […] à une littérature « séculière », retrempée dans son temps et dans son monde[132] ». Malgré les accusations de présentisme que nous avons déjà montré dans le chapitre précédent, le fait de s'intéresser à la société actuelle avec ses contradictions témoigne d'une volonté d'analyser « les chocs pétroliers et [les] mutations économiques [qui] ont entrainé des graves dommages sociaux[133] » après les années 1970. Alors, afin de rendre compte de tous les aspects de la vie qui ont changé pendant cette période charnière, les écrivains se penchent sur des thèmes nouveaux et ils forgent des genres inédits, à savoir l'autofiction, la biofiction et la docufiction. En effet, comme le souligne Philippe Vilain, ces modalités textuelles répondent à la nécessité d'investir « subjectivement le réel pour le réinventer, en réécrivant sa mythologie personnelle (autofiction), les mythologies collectives (biofiction), en faisant de la littérature le lieu d'un immense reportage de l'actualité, en alimentant une documentation fictive du monde (docufiction)[134] ». Or, si ces genres étaient répandus dans les années quatre-vingt environ, ils ont subi des hybridations aux cours des derniers décennies. Pour en comprendre les causes et les tendances, il est donc nécessaire d'analyser les œuvres plus récentes. C'est précisément dans ce but que nous examinerons les ouvrages de Beigbeder, tout en sachant

[132] *Ibid.*, p. 15
[133] *Ibid.*
[134] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, p. 45

que dans chaque roman les stratégies textuelles et stylistiques des genres cités plus haut interviennent de façon combinée et inédite.

2.1 La docufiction

En partant du constat que travailler sur l'extrême contemporain signifie se méfier des « formulations de la réalité esthétique contemporaine [qui] s'avèrent délibérément partielles [puisqu'] elles ne désignent jamais qu'une partie de la création, certains jeux génériques (autofiction) ou certains choix de style (écriture blanche) ou de ton (impassibilité). […] [et] Il en va de même des efforts de regroupements élaborés en diverses occasions, surtout par des numéros spéciaux de revue. », nous nous servirons de la critique contemporaine uniquement pour nous orienter dans le vaste panorama des genres contemporains. Comprendre ce qui a été dit à propos de Beigbeder et d'autres auteurs avec lequel il semble entretenir un rapport direct est le premier pas pour situer l'auteur à l'intérieur du tableau de la littérature d'aujourd'hui. Or, à la lumière de ces prémisses, nous pouvons affirmer que la volonté de s'appuyer sur un fait divers, en particulier la tragédie du 11 septembre 2001, répond à une logique exploitée dans les derniers décennies par des auteurs tels que Carrère, Lindon et Bon : il s'agit pour eux d'interroger le présent à partir des cas judiciaires qui ont choqué l'opinion publique. Comme le souligne Dominique Viart, ce procédé de « fictionnalisation du réel[135] » n'est pas sans conséquences pour notre vision du monde et du réalisme en soi, car

[135] *Op. cit.* Viart, Dominique, «Fictions en procès.», p. 295

> Un nouveau rapport s'institue ici entre la fiction et le réel […] lequel manifeste une évolution notable de la littérature et de la société. Du côté de la littérature, ce paradoxe : le fait divers est abordé à la fois pour son côté « extra-ordinaire » ou insolite, susceptible d'exciter l'imagination et, contradictoirement, comme « symptôme » révélateur de l'état social « ordinaire ». […] Du côté de la société, qui à son tour met ces livres en procès, une perplexité nouvelle : la littérature paraît menaçante qui peut s'approprier l'événement et le traiter à sa façon, dans un espace sans contrôle[136].

Ce passage semble résumer les conclusions que nous avons tirées de l'analyse de *Windows on the World.* Il s'agit d'un roman, mais dans lequel le lecteur trouve du matériel insolite, tel que des extraits de journaux, des pages Wikipédia et des approfondissements socio-culturels. De même, l'attentat est raconté à la fois par un personnage fictif qui donne sa version des faits de l'outre-tombe, et par un personnage qui revêt le nom et les caractéristiques de l'auteur. Le premier désigne cet événement comme l'extra-ordinaire qui s'est abattu sur lui et sur ses enfants, alors que le second ne fait autre chose que détecter les causes et les conséquences d'un tel acte. Mais alors, peut-on vraiment affirmer que Beigbeder a écrit une docufiction sur le 11 septembre ? En réalité ce n'est pas tellement le cas, ou du moins, il ne s'agit pas uniquement de ça. Certes, le récit de l'attaque aérienne occupe une place prééminente, mais les digressions biographiques ne peuvent pas être négligées au sein d'un étude détaillé du roman. En effet, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, l'auteur s'investit dans sa narration dans une façon qui

[136] *Op. cit.*, Viart, Dominique. « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine »

laisse penser à l'autofiction. Il reste maintenant à comprendre dans quelle mesure le portrait que l'écrivain donne de lui-même est fonctionnel à l'histoire et en quoi cela peut se relier à la machine docu-fictionnelle mise en jeu au long du roman.

2.1.1 Bribes d'autofiction

Comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, dans *Windows on the World* le nom de l'auteur ne figure pas uniquement sur la page de couverture, mais Frédéric Beigbeder est aussi le nom d'un des personnages principaux du roman. Cette voix occupe une place contradictoire dans l'espace du roman, car elle est celle qui guide la lecture et celle qui la brouille. Beigbeder-personnage a le mérite de préciser les informations approximatives fournies par Carthew, mais en même temps il ajoute une série de digressions autobiographiques qui n'ont aucun rapport avec l'accident. De plus, il s'agit de description de certains événements de sa vie ou de la vie de ses parents qui ne peuvent pas être vérifiés et, par conséquent, il est très difficile de comprendre le degré de fiabilité du narrateur. Mais alors, comment peut-on être sûrs que même les données sur l'attentat soient correctes ? Peut-on vraiment faire confiance à ce personnage si l'on est presque incapables de comprendre la source de ces informations ?

Pour répondre à cette question et, donc, parvenir à saisir l'intention de l'auteur, il faut d'abord analyser le comportement du narrateur au cours du roman. En effet, si dans *Windows on the World* le reflet autofictionnel de l'auteur n'est pas l'écrivain lui-même, il en assume la forme, le nom et les caractéristiques. L'on peut présumer donc que l'auteur a mis en place une technique que Vincent Colonna a appelé

> fictionnalisation de soi [et qui] consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation de soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes[137]

Toutefois – et c'est ici que réside la vraie contradiction – le personnage portant le nom de l'écrivain ne se déplace pas uniquement à l'intérieur de « situations imaginaires », car le cadre de l'ouvrage est l'attentat du 11 septembre notamment un fait divers que le Beigbeder-personne réelle a vécu. D'ailleurs, l'ancrage dans un cadre socio-politique qui fait partie de l'expérience du romancier et la présence de confessions typiques d'un journal intime semblent s'accorder aussi avec la deuxième technique autofictive que Colonna repère dans son essai :

> l'écrivain utilise ainsi sa biographie comme matière, pour une forme narrative où il s'abrite derrière un personnage romanesque. Et pour que cette attitude narrative soit conduite jusqu'à son terme, il est nécessaire que l'écrivain laisse entendre que son texte est une confession, qu'il encourage une lecture en partie référentielle, comme Goethe avec Werther Le roman personnel n'est donc qu'à demi-fictif, son contenu et l'effet qu'il recherche sont aussi autobiographiques[138].

[137] Colonna, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature*, Linguistique, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989, p. 10

[138] *Ibid.*, p. 9

Comme nous l'avons remarqué plusieurs fois dans le chapitre précédent, l'avatar de l'auteur se fait porte-parole d'une série d'épisodes qu'il aurait vécu. En guise d'exemple, il suffit de citer ce passage où l'on met en scène un portrait isolé d'une rencontre qui devrait s'être tenue à l'occasion de la visite du Beigbeder-personnage à New York :

> 9 :42 P.M. Je rends visite à un grand écrivain français âgé de 80 ans, dans un appartement mis à disposition par la New York University. Son épouse m'explique que tous les club sadomaso ont fermé […] J'ai apporté une bouteille du vin rouge californien de Francis Ford Coppola, mais le grand écrivain ne l'ouvre pas, il préfère me servir un verre de xérès ayant le goût du sirop d'érable. J'ai l'impression de boire des pancakes ; c'est exquis. Je me sens infiniment bien chez ce couple libre et heureux, marié depuis 1957[139].

Encore une fois, les deux personnalités, l'écrivain et le narrateur, se confondent, car, en s'agissant d'un roman, nous ne pouvons pas être sûrs que ces aventures soient vécues par l'auteur. Cela est d'autant plus vrai si l'on constate que dans l'ouvrage nous trouvons des compte rendus d'épisodes dont la véridicité ne peut pas être vérifié par le lecteur. En guise d'exemple, pensons à la conversation avec la femme du supposé grand écrivain : À aucun moment n'est mentionné le nom de l'homme auquel l'avatar du romancier a rendu visite. Ainsi, les épisodes fictifs figurent à l'intérieur d'un texte qui relate aussi des événements vrais et attestés par la presse, comme l'attentat des Tours

[139] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, p. 255

Jumelles. Nous sommes donc face à un mélange de deux techniques différentes voire opposées de l'autofiction : l'une qui présuppose un certain degré de fiction et l'autre qui fait appel à la vie du romancier. Le lecteur assiste ainsi à un mélange de vérité historique et de mensonge, un brouillage multiforme qui investit même la tradition de l'autofiction.

En fin de compte, il est très probable qu'une grande partie des histoires concernant le Beigbeder-personnage soient inventées, mais pourquoi ? Pour quelle raison dans un roman relatant de l'attentat des Tour jumelles doit-il se créer un personnage intéressant et bon-vivant qui porte son nom ?

2.1.2 La posture d'auteur égocentrique

D'autres auteurs ont parlé de leur vie dans les ouvrages qu'ils ont écrit – il suffit de penser à Proust – mais la singularité de *Windows on the World* se trouve justement dans le fait que ce roman ne concerne pas la vie d'un personnage portant le nom de l'auteur, mais plutôt d'un attaque terroriste. Nous avons déjà remarqué plus haut que la fragmentation de l'ouvrage et la diversité thématique sont certes les symptômes de l'incapacité de concevoir une telle tragédie, mais il y a sans doute d'autres raisons pour que l'auteur s'empare de la scène. Même la théorie de Vilain, selon laquelle notre littérature serait la conséquence d'une « époque égocentrée[140] » nous semble insuffisante pour expliquer ce phénomène. En toute logique, bien que ces deux hypothèses soient pertinentes, elles négligent un trait essentiel en littérature, à savoir l'individualité de

[140] *Op. cit.*, Vilain, Philippe, *La littérature sans idéal*, p. 34

l'artiste. Lorsque l'on se penche sur une œuvre, il est inévitable que l'auteur a subi l'influence des modes et des critères de son époque, mais, pour mieux décrypter les choix qui sont à la base du processus créatif, il est d'autant nécessaire que l'on prenne en compte son caractère, ses goûts et ses inclinations. En d'autres termes, ce que nous nous apprêtons à analyser est ce que Jerôme Meizoz a appelé « posture d'auteur[141] », à savoir l'image que chaque personne publique construit d'elle-même. Chaque auteur, d'après le critique, construit un personnage autour de sa personne « par rapport aux normes et aux attentes d'un public donné[142] » et l'on peut comprendre quels traits sont soigneusement mis en place pour construire un masque auctorial en étudiant soigneusement « la singularisation des auteurs par leurs prises de position, l'impact de leur médiatisation sur leur écriture et leur rapport aux lecteurs, les effets des genres et des styles sur leurs postures d'écrivains et, enfin, sur l'engagement du corps physique de l'auteur dans son écriture[143] ».

À partir de ce constat, nous pouvons lire la surexposition de l'autobiographie de Beigbeder à travers les mots du personnage qui porte son nom et les références aux membres de sa famille, comme un indice d'égocentrisme ou, du moins, d'une volonté de raconter sa propre expérience. En effet, se l'auteur se manifeste avec son bagage culturel et avec ses aventures d'enfance dans un ouvrage qui parle de tout autre chose, c'est parce qu'il veut qu'on le connaisse et que l'on parle de lui. Toutefois, nous ne pouvons pas le

---

[141] Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* Essai, Genève, Slatkine Erudition, 2007

[142] Bennett, Nathan, *La posture littéraire : un carrefour disciplinaire*, Acta fabula, vol. 12, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2011, URL : http://www.fabula.org/acta/document6557.php

[143] *Ibid*.

qualifier d'égocentrique uniquement sur la base de ce premier marqueur. Il est primordial que l'on se penche sur un autre texte où le romancier décide de se mettre à nu et de parler plus longuement de lui sans le biais de la fiction narrative. Indéniablement, cette dernière nous a aidé à comprendre son style d'écriture et ses intérêt, mais le récit de l'attentat dans *Windows on the World* limite la voix personnelle du romancier, en le forçant à raccourcir les confessions intimes pour retourner aux destins des personnages. Pour cette raison, nous nous pencherons maintenant sur une œuvre qui a la vocation d'être un vrai journal intime, à savoir *Un roman français*[144]. Ce texte a une structure plus simple que celle du roman sur le 11 septembre, car le récit est confié à un seul narrateur qui relate un seul épisode : il s'agit en effet d'une description, riche en détails et digressions, sur la garde à vue pour consommation de drogue subie par l'écrivain. En ce cas-là, auteur et narrateur se superposent à partir du moment où l'auteur n'invente pas un cadre autour duquel il place un personnage portant son nom, mais l'écrivain relate un épisode de sa vie réelle. La preuve en est que *Le Parisien*[145], entre autres, a consacré un article à l'arrestation de Beigbeder pour usage et détention de cocaïne. Toutefois, il faut se demander quelle est la valeur qu'il attribue à cet événement. Plus spécifiquement, l'on cherchera à comprendre le rôle qu'il s'accorde dans la société en tant qu'homme de lettres au point de ressentir la nécessité de faire de son incarcération un cas d'étude pour un roman.

[144] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français*
[145] *Beigbeder arrêté en possession de cocaïne*, Paris, Le Parisien, 2 Janvier 2008

2.1.3 La métaphorisation d'une allo-autobiographie

Avant de parcourir le panorama de « masques » portées par Beigbeder, il est primordial de comprendre les raisons qui ont poussé l'auteur à choisir l'épisode de son incarcération pour se montrer aux lecteurs. Il est impossible de saisir avec certitude les motivations d'un tel choix, toutefois, nous formulerons des hypothèses sur la base de la posture d'auteur et du sens de l'œuvre. La réponse la plus immédiate pourrait être que, vu qu'il s'agit d'une autobiographie, l'auteur a voulu mettre en scène un moment très important de sa vie. Malgré le fait qu'il s'agisse bien évidemment d'un événement de basculement, ce n'est pas un épisode significatif en ce qui concerne la description caractérielle de l'auteur. En effet, l'auteur aurait pu choisir de décrire une des « fêtes défoncées[146] » à laquelle il a participé et on en aurait su bien plus sur son compte ; ou encore, il pouvait décider de retracer sa vie dès le début, comme c'est souvent le cas des autobiographies célèbres[147]. Pourquoi donc se concentrer sur un seul souvenir ? D'après nous, l'emprisonnement a été sans aucun doute une occasion pour l'écrivain de réfléchir à ses méfaits. En effet, dans un entretien pour le blog littéraire *L'Apostrophée*, il déclare que « ce récit est complètement personnel. Grasset doit apprécier mettre « *roman* », pensant que l'autobiographie fait peur[148] ».

[146] *Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p.179

[147] Dans *Les Confessions,* par exemple, Rousseau commence à raconter sa vie dès le début.

[148] Vasa, Julie, *Entretien avec Frédéric Beigbeder,* L'Apostrophée Blog littéraire, Genève, 10 février 2022, https://lapostrophee.com/entretien-avec-frederic-beigbeder/

Toutefois, il pourrait y avoir une autre raison plus complexe autour de cette décision de puiser dans son vécu. Comme nous avons déjà souligné à plusieurs reprises, en littérature, récemment, les auteurs ont souvent proposé des textes où il est question de raconter leurs vies. Cependant, il s'agit d'une écriture autobiographique très particulière, car elle présuppose toujours une comparaison ou un rapprochement avec d'autres personnes. Ce nouveau sous-genre a pris le nom d'allo-autobiographie et c'est un espace « où la subjectivité de l'auteur s'écrit par la traversée et le partage de la subjectivité de l'autre, à qui on enseigne l'écriture ou dont on partage des moments de vie[149] ». L'adhésion à ce genre expliquerait l'omniprésence de la famille de Beigbeder dans ce texte, en particulier celle de son frère, mais aussi le motif de la prison. En effet, Béatrice Bloch relève une série de livres appartenant à ce genre où l'écrivain se rapproche des prisonniers, en « partageant avec [eux] des formes de vie (odeurs, fouille, perte de l'identité extérieure, attente devant les portes…)[150] ». Par conséquent, si l'on accepte notre supposition, la présence d'un tel passage ne nous devrait pas étonner :

> Celui qui vient expliquer aux policiers qu'il n'était absolument pas dealer
> m'adresse la parole :
> - Qu'est-ce que tu fous là toi ? Je t'ai déjà vu quelque part, tu passes à la télé, non ?
>
> Je suis surpris de découvrir que mes cordes vocales fonctionnent encore :

[149] Bloch, Béatrice, « Vers une allo-autobiographie ? », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre *Le roman français au tournant du XXI siécle*, Paris, Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 55

[150] *Ibid.,* p. 56

- Usage de stupéfiant dans la rue
- Shit ?
- Coke
- Ha ha ha ! t'es un guedin, toi! T'as tapé sur ta main ou sur une poubelle ?
- Sur un capot de bagnole

  Il est mort de rire
- T'es mon idole, maximum respect, ma parole ! […]

  Nous rigolons ensemble. L'héroïnomane en manque esquisse un sourire. Splendide fraternisation de toxicos en garde à vue. La taule est vraiment un super club de rencontres[151].

Beigbeder interrompt ici le flux de sa pensée pour relater un moment convivial, où il fraternise avec les autres prisonniers. L'écrivain semble vouloir souligner jusqu'à quel point lui, homme de culture, est semblable à ces exclus de la société. L'on pourrait même affirmer qu'il s'identifie avec eux, comme nous pouvons le constater en lisant l'extrait où le narrateur rapporte le dialogue entre Beigbeder et l'officier de police :

Il me demande :
- Pourquoi vous droguez-vous ?
- C'est un bien grand mot
- Pourquoi consommez-vous ce produit toxique ?
- Quête de plaisir fugace.

  […]
- Vous voulez mourir ?
- Écoutez, commissaire, ma santé ne vous regarde pas, tant qu'elle n'attente pas à la votre

[151] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p. 162-163

- Vous vous détruisez ?
- Non, je m'ennuie. Et ce ne devrait pas être votre problème ![152]

Ce dialogue ne ressemble pas à un échange entre un policier et un écrivain, mais plutôt entre un policier et un bandit qui est à son aise avec les interrogatoires. Mais alors, qui est Beigbeder ?

2.1.4 Un croisement d'attitudes

Ce long compte-rendu de la garde à vue de Beigbeder nous fournit certes des informations sur l'auteur, mais il est surtout une matière d'étude très précieuse pour comprendre le personnage que l'écrivain a créé pour lui-même. Cette fois, il ne prend pas la peine d'écrire une histoire fictive pour se mettre à nu : dans *Windows on the World* le cadre de la docu-fiction accompagnait les mots du narrateur-avatar de Beigbeder, mais dans *Un roman français* l'auteur prend la parole pour relater un événement choquant dont il a été le protagoniste. Cette première constatation est déjà la marque d'une évolution du processus créatif et d'une prise de conscience : ce que l'écrivain veut raconter dans ses ouvrages le concerne directement et, six ans après la publication de *Windows on the World,* il a décidé de consacrer un livre à son expérience sans se cacher derrière le mur de la fiction.

Bien que dans la préface au texte Houellebecq déclare que « La plus grande qualité de ce livre est sans nul doute son honnêteté[153] », il ne faut jamais oublier qu'il s'agit d'une

[152] *Ibid.*, p. 84
[153] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p. 7

autobiographie et, par définition, d'un genre peu fiable. Quand l'on parle de sa vie, il est inévitable que l'on manque d'objectivité, toutefois, dans *Un roman français* l'auteur n'enjolive pas les traits négatifs – comme c'était le cas pour *Les Confessions* de Rousseau, par exemple – mais au contraire, Beigbeder se peint dans toute son imperfection. En particulier, c'est à travers la comparaison entre l'auteur et son frère, que le narrateur-Beigbeder amorce le discours autour de sa défaite :

> « Je venais d'apprendre que mon frère était nommé chevalier de la Légion d'honneur, quand ma garde à vue commença. […] Le président de la République venait d'écrire une lettre charmante à mon frère ainé, les félicitations pour sa contribution au dynamisme de l'économie française […] Le 28 janvier 2008, au commissariat du VIII^{e} arrondissement de Paris, des fonctionnaires en uniforme bleu, revolver et matraque à la ceinture, le déshabillaient entièrement pour me fouiller[154] »

L'écrivain-narrateur introduit le compte rendu de son emprisonnement en soulignant que cet événement a eu lieu en même temps que la nomination de son frère au grade de chevalier de la Légion d'honneur. Ce parallélisme n'est pas anodin, car il sert à produire un écart entre l'homme de lettre dandy, en ce cas-là Beigbeder, et son frère, l'emblème du bon bourgeois. Ainsi, le portrait que l'auteur veut peindre de lui-même est celui d'un homme, certes bien affirmé dans le domaine de la littérature, mais aussi d'un homme qui commet des erreurs. Il manifeste donc la volonté quasi-populiste de se mettre

[154] *Ibid.,* p. 17

au même niveau que le lecteur. L'on pourrait conclure que Beigbeder reprend un genre très fécond dès le XX[e] siècle, car, comme le souligne Alexandre Gefen dans son article *Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine :*

> L'expression littéraire privilégiée d'une culture tourmentée par les pulsions contradictoires de la pensée de la différence et du devoir de mémoire font symptôme des tendances lourdes de l'esthétique littéraire de la fin du XX siècle : un « retour au sujet », mais d'un sujet qui ne se donnerait d'identité que narrative, un nouvel intimisme fait d'une observation du quotidien et de sa mise à distance ethnologique, un goût « postmoderne » de la manipulation du savoir et des jeux ontologiques[155]

De plus, chez Beigbeder nous observons aussi une allure que l'on pourrait classifier de populiste : en accord avec la façon de certains politiciens de se présenter à leurs électeurs en tant que « monsieur quelconque », Beigbeder se montre apparemment sans maquillage. En effet, il relate un fait qui ne relève pas seulement de la sphère privée, mais aussi un épisode honteux que ses personnalités publiques parvient à cacher. Pour lui son incarcération n'est pas une exception à la règle, mais elle est l'acmé d'une vie consacrée à la jouissance, comme les nombreuses digressions sur son enfance et son histoire familiale le montrent. Ainsi, l'effacement mémoriel de son enfance, le divorce de ses parents, l'hédonisme de son père et le rapport bouleversé avec son frère ne sont autre

[155]Gefen, Alexandre, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI siécle*, Paris, Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305

chose que les petits événements qui ont conduit l'écrivain, exactement comme des milliers d'autres contemporains, à devenir une victime du système social dans lequel il vit :

> le vrai révolté, le seul fou, le grand rebelle de la famille, c'est [mon frère], depuis toujours et je ne le voyait pas, alors que mes fêtes défoncées d'adolescent attardé ne sont qu'obéissance docile à la marche du monde. L'injonction capitaliste (tout ce qui est agréable est obligatoire) est aussi stupide que la culpabilité chrétienne (tout ce qui est agréable est interdit). Je l'étourdis, incapable de grandir, quand lui bâtit son existence sur un mariage solide, des enfants présents, une religion éternelle, une maison avec jardin fleuri. Je jouis la nuit en prenant des airs supérieurs sans voir que je suis le plus bourgeois des deux. En fuyant ma famille, je ne me rendais plus compte que j'abdiquais face à une aliénation bien pire : la soumission à l'individualisme amnésique. Privés de nos liens familiaux, nous sommes des numéros interchangeables comme les « amis » de Facebook, les demandeurs d'emploi de l'ANPE ou les prisonniers du Dépôt[156].

2.1.5 Un chemin vers la prise de conscience

Le flux du raisonnement du narrateur nous conduit ainsi à l'aboutissement de sa thèse ontologique selon laquelle l'homme de lettres n'est pas une personne spéciale avec une sensibilité extraordinaire, mais au contraire le plus grand esclave de la société de consommation. En d'autres termes, Beigbeder, en se comparant avec son frère, montre

[156] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p.179

que lui, écrivain de succès, est plus conformiste par rapport au système capitaliste que son frère, bourgeois travailleur monogame.

Toutefois, il faut souligner que, contrairement à une biographie stéréotypée, *Un roman français* ne rassemble pas à un journal intime. En effet, des textes comme *Les Confessions* de Rousseau ou *Les Mots* de Sartre présentent des parties plus intimistes où, comme dans un journal intime, l'auteur s'abandonne à une sorte d'auto-psychanalyse. Beigbeder, au contraire, conduit une enquête sur lui-même mais toujours à partir des faits et des personnes qu'il a connues – de là, la nécessité d'ajouter de longues digressions sur sa famille. Dès le début, le narrateur postule son « horreur des règlements de comptes familiaux, des autobiographies trop exhibitionnistes, des psychanalyses déguisées en livres et des lavages de linges sales en public[157] » : ainsi, il explique l'absence de méditations trop intimistes et surtout il justifie la présence de nombreux épisodes concernant sa famille et son enfance. Pour lui, ces digressions ne sont pas des tentatives de psychanalyse mais les indices qui font preuve de son conformisme aux lois du marché. Il connaît les théories de Freud, comme le passage suivant le montre, mais il s'en détache consciemment :

> Et si Freud s'était trompé ? Et si l'important n'était pas le père et la mère, mais le frère ? Il me semble que tous les actes, depuis toujours, sont dictés par mon aîné. Je

[157] *Ibid*, p. 53

> n'ai fait que l'imiter, puis m'opposer à lui, me situer par rapport à mon grand frère, me construire en le regardant[158].

Cet extrait n'est pas seulement un indice de la volonté du narrateur de se détacher des pratiques psychanalytique, mais il s'agit aussi d'une clarification de son projet de rédaction : à tout moment, Beigbeder nous fournit des faits – « les actes » – qui montrent dans quelle mesure ses actions ont toujours été entraînées par son frère et comment cela l'a conduit à mener une existence d'esclave du système, tandis que Charles, en tant que monogame et travailleur, est devenu le vrai révolutionnaire d'une société fondée sur le plaisir fugace. L'on pourrait conclure donc que, bien qu'il s'agisse d'une œuvre subjective, il n'y a rien d'instinctif dans ce livre : il s'agit vraiment d'une enquête sociologique objective sur sa personne, non d'un journal intime qui regroupe les réflexions d'un homme. Mais enfin, à partir de ce constat, peut-on vraiment classer *Un roman français* comme une biographie ?

2.2 Un brouillage de genres

Dans notre effort de décrire la « dégénérescence » du réalisme contemporain, nous avons enfin constaté une autre technique utilisée par Beigbeder, comme par d'autres auteurs du XXI^{e} siècle, à savoir le brouillage de genres. Si, dans la première partie de notre étude nous avons déjà remarqué que les textes réalistes sont influencés par plusieurs traditions littéraires, en nous penchant sur une œuvre autobiographique pour étudier la

[158] *Ibid.*, p. 171

posture de l'auteur, nous avons remarqué que même dans ce cas-là il ne s'agit pas d'un texte purement et simplement intimiste. L'hybridation procède donc dans les deux sens : les romans réalistes sont le produit d'un brouillage de genres et de styles, exactement comme l'autobiographie semble être imprégnée de réalisme. Il reste désormais à comprendre comment deux héritages si variés peuvent se mêler et quelles sont les implications d'une telle combinaison.

2.2.1 La réalité qui débarque dans l'autobiographie

Comme nous venons de le souligner, Beigbeder écrit une autobiographie où il est question de relier son expérience de la garde à vue à son histoire familiale. Or, tout en décrivant un épisode qui le concerne directement, il n'y aucun espace pour la méditation subjective. Au contraire, l'événement – exactement comme c'était le cas de l'attentat du 11 septembre dans *Windows on the World* – est rapporté comme s'il s'agissait d'un article de journal :

> Les policiers ne me passèrent pas tout de suite les menottes dans le dos ; ils le firent seulement plus tard, lors de mon transfert à l'Hôtel-Dieu, puis quand je fus déféré au Dépôt sur l'île de la Cité, le lendemain soir. […] Le 28 janvier 2008, au commissariat du VIII^{e} arrondissement de Paris, des fonctionnaires me déshabillaient entièrement pour me fouiller, confisquaient mon téléphone, ma montre, ma carte de crédit, mon argent, mes clés, mon passeport, mon permis de conduire, ma ceinture et mon écharpe, prélevaient ma salive et mes empreintes digitales, me soulevaient les couilles pour voir si je cachais quelque chose dans mon trou de cul, me photographiaient de face, de profil, de trois quarts, tenant entre

> les mains un carton anthropométrique, avant de me reconduire dans une cage de deux mètres carrés aux murs couverts de graffitis, de sang séché et de morve[159].

Même s'il s'agit d'un texte à la première personne, le narrateur énumére les faits en ordre chronologique et la subjectivité de l'auteur n'y trouve aucune place. En effet, à aucun moment l'on ne perçoit l'état d'âme de Beigbeder et, même s'il parle de sa famille, il le fait toujours avec un regard distancié, comme s'il s'agissait d'une histoire qui ne le concernait pas. Ainsi, le vrai protagoniste *d'Un roman français* n'est pas l'auteur, mais plutôt l'incarcération en tant qu'événement et les circonstances qui l'ont mené jusqu'à ce moment. Tout l'analyse familiale qui accompagne le compte rendu des faits est donc fonctionnelle à décrire le milieu où le personnage principal a vécu, afin de déterminer les causes du déraillement d'un homme. Le but de l'auteur n'est pas de raconter sa vie, mais de raconter le vécu d'une personne quelconque confrontée aux situations inédites d'un nouvel ordre mondial et au traumatisme de voir son monde changer en l'espace de quelques décennies. Nous pourrons donc conclure qu'il ne s'agit pas d'un texte autobiographique, mais d'un roman réaliste où l'auteur incarne le portrait stéréotypé de l'aliénation.

[159] *Ibid.*, p. 17-18

2.2.2 Lire *Un roman français* comme une composition bio-documentaire

D'ailleurs, ce style quasi-scientifique et le procédé d'enquête que l'on pourrait rapprocher de celui du sociologue sont les marques d'un genre que Bouju a nommé « composition bio-documentaire[160] ». Cette pratique d'écriture s'inscrit « dans le sillage des fictions biographiques d'un côté et des enquêtes d'imitation journalistique, anthropologique ou sociologique de l'autre[161] » et elle concourt à « réinvente[r] le « récit de vie », en cherchant à traduire l'importance vitale de cette pratique d'écriture, en particulier pour tous les « sans-parts » de la démocratie moderne[162] ». Ainsi, Beigbeder devient l'incarnation des « sans-parts » de notre société afin de dénoncer les contradictions du nouveau monde. Mais alors, pourquoi n'a-t-il pas décidé d'écrire un roman avec des personnages de fiction pour le faire ?

En réalité, comme nous le verrons par la suite, le protagoniste de *99 F*, Octave, est conçu à l'image et à la ressemblance de l'auteur. L'on pourrait donc affirmer qu'*Un roman français* marque une nouvelle étape dans l'évolution de l'écriture de Beigbeder : l'écrivain ne se cache plus derrière l'écran de la fiction, mais il se met en scène avec son nom. Une telle transformation pourrait être le résultat de la nouvelle crise mondiale qui s'est abattue sur l'Europe en 2008 – année de publication d'*Un roman français*.

[160] Bouju, Emmanuel, *ÉPIMODERNES, Nouvelles «leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Laval, Codicille Éditeur, 2020, p. 179

[161] *Ibid.*

[162] *Ibid.*

Néanmoins, comme le souligne Bouju, la volonté de garder son identité concourt à la création d'un paradoxe, car le « dévoilement de la réalité (« la plus » quotidienne, ordinaire) […] passe par la plus radicale des fictions – la fiction vécue[163] ». Par conséquent, le Beigbeder-personnage est lui-même, mais il incarne aussi les « sans-parts » de notre société. De plus, il raconte cet épisode à posteriori et donc, entre-temps, il est déjà devenu un autre.

Cette superposition de moi-narrant, nous explique le critique, a aussi des retombées sur le projet d'écriture finale, parce que « raconter cette expérience […] c'est à la fois raconter cette expérience à autrui (le lecteur […]) ; et se raconter à soi-même cette expérience, en étant redevenue autre que celle que l'on était alors, en étant redevenue soi-même[164] ». Et enfin, l'adhésion à ce nouveau genre expliquerait aussi l'effet de détachement donné par l'objectivité du narrateur : « le récit n'est pas un journal […] Car cette distance de l'écriture est au moins double : distance dans le temps […], distance dans l'identité[165] ». Ainsi, comme nous venons de le souligner, il s'agit d'un événement déjà vécu par l'écrivain, et qui appartient désormais à son passé, mais le Beigbeder-personnage se détache aussi de son identité actuelle, parce que la garde à vue a été le déclencheur d'une majeure prise de conscience et sur son rôle dans la société et sur le monde qui l'entoure.

[163] *Ibid.*, p. 184
[164] *Ibid.*, p. 185
[165] *Ibid.*

Le but de l'auteur était donc de dénoncer les contradictions de la société capitaliste à travers son expérience ? Certes, dans *Un roman français* Beigbeder nous montre jusqu'à quel point son attitude apparemment transgressive est en réalité la norme dans une société déréglée, mais l'illustration de ses réflexions suffirait-elle à transformer une autobiographie en roman réaliste ?

2.2.3 L'engagement dans le discours

Un des indices les plus significatifs du réalisme est sans doute la structure discursive du texte. En effet, pour qu'un roman appartienne à ce genre, il faut qu'il dévoile les contradictions d'une société mais aussi qu'il le fasse de façon objective. Or, nous avons déjà montré que, dès le début, le narrateur ne s'abandonne pas aux considérations intimistes sur sa condition. Il entre dans le mérite de certains sujets plus personnels, en particulier en ce qui concerne sa famille, mais il en parle comme s'il s'agissait d'un objet d'étude :

> Lors de la deuxième bataille de Champagne, le Capitaine Thibaud de Chasteigner avait 37 ans quand il est tombé, le 25 septembre 1915 à 9 h 15 du matin, entre la vallée de la Suippe et la lisière de la forêt d'Argonne. […] Il est enterré au château de Borie-Petit, en Dordogne […] mais j'ai vu sa photographie au château de Vaugoubert […][166]

[166] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p. 15-16

Dès le prologue, le narrateur présente ses aïeux afin de fournir au lecteur des informations sur son origine. Toutefois, ce qui est étonnant dans cette description est le grand nombre de détails qu'il insère : Beigbeder-personnage nous dit la date et l'heure de la mort de son arrière-grand-père et il se soucie de nous dire qu'il a vu ses photos et lu les correspondances entre Thibaud et sa femme. Or, une autobiographie ne doit pas être un texte scientifique où chaque information doit être justifiée, mais, à cause de la vocation sociologique de l'œuvre, le narrateur prend la peine d'énumérer chaque source d'information qu'il possède. De la même façon, dans le passage suivant qui fait appel à l'imaginaire de l'auteur, le portrait que le Beigbeder-narrateur-personnage peint de ses parents est le plus objectif possible :

> Maman : très jeune, une blonde aux cheveux fins en robe légère, aux yeux clairs, bleu azur, dents blanches, distinction timide, petite aristo aux absolues bonnes manières, preuve vivante qu'intelligence peut rimer avec innocence, impatiente d'échapper à sa famille de noblesse égocentrée, très romantique, sublime de corps et d'âme. Prête pour une longue vie de poésie, d'amour et de plaisir, elle va se donner à…
> Papa : un jeune homme mince et riche, un peu écrasé par son grand frère, il est studieux et il a fait le tour du monde à 18 ans, concentré et passionnant, il a l'œil vert perçant, drôle sans aucune méchanceté, un adolescent curieux de philosophie et de littérature comme son père, désireux de conquérir l'Amérique de sa mère, calme sans être blasé, ouvert d'esprit, hédoniste sans vulgarité -, fier et souriant, il déteste le snob car il les connaît tous, il rêve d'embrasser le monde et ma mère C'est ainsi que je les imagine, d'après photographies[167].

[167] *Ibid.,* p. 66-67

Encore une fois, il explicite sa source – les photographies – et il nous fournit des détails en plus sur les caractères de ses parents (« impatiente d'échapper à sa famille de noblesse égocentrée » ou « il est studieux et il a fait le tour du monde à 18 ans »). Il y a des phrases qui, à une première lecture, semblerait plus personnels, mais qui en réalité répondent à des stéréotypes sur les jeunes gens des années 1950 (« Prête pour une longue vie de poésie, d'amour et de plaisir » ou «ouvert d'esprit, hédoniste sans vulgarité »). De plus, la forme sous laquelle la description apparaît dans le texte ressemble plus à un livre où l'on énumère des « type d'homme » plutôt qu'à un journal intime. En effet, les portraits de ses parents sont bien distingués l'un de l'autre, car ils forment deux paragraphes différents et chacun est introduit par les deux points. Au contraire, dans une autobiographie qui mime le fonctionnement du journal intime, généralement l'on préfère une organisation du texte qui imite le flux de la pensée.

2.2.4 L'emploi de la maxime

Un autre procédé inusuel pour un texte littéraire est l'emploi de la maxime. Comme nous l'avions déjà souligné lors de l'analyse de *Windows on the World*, Beigbeder a la tendance à terminer les paragraphes avec une phrase à effet. L'on remarquera ensuite que ce procédé est le point focal du dernier ouvrage que l'on prendra en compte, c'est-à-dire *99 Francs*, mais le mécanisme de la pointe finale du discours est observable aussi dans d'autres romans de l'auteur. En particulier, la présence de cette technique dans *Un roman français* devrait nous frapper encore plus, car il s'agit d'un texte qui, par sa nature

autobiographique, devrait rejeter tous les artifices stylistiques qui s'écartent de l'élocution spontanée. Cependant, les maximes de l'ouvrage de Beigbeder sont le résultat d'un effort de concision non négligeable :

> J'habite mon enfance, je m'installe dans mon passé[168]
> On peut oublier son passé. Cela ne signifie pas que l'on va s'en remettre[169]
> J'ai perdu mon père à l'âge de sept ans et mon frère à l'âge de dix-huit ans. Or c'était les deux hommes de ma vie[170].
> À force de faire comme s'il n'y avait pas de problème, il n'y a plus de souvenirs[171].
> Telle est la vie que j'ai vécue : un roman français[172]

Ces exemples de maximes tirées du roman sont parfois placés en début du paragraphe pour introduire un nouveau sujet et parfois ils apparaissent à la fin du chapitre pour résumer le contenu des pages précédentes. Ainsi, l'on peut supposer qu'il s'agit d'une manière pour aider le lecteur à bien saisir les nœuds du texte, mais, vu que cette technique relève du monde médiatique – en particulier du domaine de la publicité – il pourrait aussi avoir une visée de critique sociale. Mais quelles sont donc les implications d'un tel engagement ? Cette caractéristique ferait d'*un roman français* un roman réaliste à part entière ?

---

[168] *Ibid.*, p. 92
[169] *Ibid.,* p. 96
[170] *Ibid.*, p. 179
[171] *Ibid.*, p. 202
[172] *Ibid.*, p. 223

2.2.5 L'engagement par simulacre

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que si Beigbeder dans ses romans établit un rapport à la réalité plutôt compliqué, il est évident qu'aussi le but d'une telle description du monde soit différent. Alors qu'une autobiographie prototypique, telle que celle de Rousseau, devait réhabiliter la figure publique de l'auteur face au monde, dans le cas d'*un roman français*, le cible est le rôle de l'individu dans la société. En guise d'exemple, il suffit de remarquer qu'à chaque fois que l'écrivain apparait, il est toujours comparé avec quelqu'un d'autre, soit « son arrière-grand-père[173] », son frère qui « est nommé chevalier de la Légion d'honneur[174] », les flics[175] ou les autres prisonniers[176] avec lesquels Beigbeder discute au cours de l'incarcération. Par conséquent, même la réalité qui est présentée dans les romans a besoin d'un autre terme pour la désigner, à partir du moment où elle est enrichie de tous les rapports humains qui peuvent s'établir à l'intérieur d'un tel univers, de l'ensemble des retombées individuelles qu'un tel milieu entraîne et surtout des réflexions du narrateur. Cloonan, dans son article intitulé « *L 'image comme Image: le (possible) triomphe du simulacre dans l' univers de Beigbeder*[177] » suppose que

[173] *Ibid*. p. 15
[174] *Ibid*. p. 17
[175] *Ibid*. p. 84
[176] *Ibid*. p. 165
[177] Cloonan, William, « L'image comme image : le (possible) triomphe du *Simulacre* dans l'univers de Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 127-138

le monde décrit par Beigbeder n'est en réalité qu'un simulacre, qu'une « *hyperréalité* dans laquelle le signe n'est plus que l'image d'autres image[178] ».

Cette hypothèse expliquerait le recours aux pratiques langagières des médias, tel que la maxime, mais elle soutiendrait aussi le recours au ton satyrique de l'œuvre, car « Pour Cloonan, cette omniprésence du simulacre dans l'énoncé Beigbeder aurait un rôle satirique et chercherait en fait à parodier, non pas le réel, mais le simulacre lui-même[179] ». La preuve de ce procédé parodique résiderait, selon le critique, dans la présence massive, dans les romans de fictions et non, des noms propres, puisque « le lecteur [les] identifie en tant que vedettes, partageraient le fait qu'ils existent, non pas dans la réalité, mais uniquement dans l'hyperréalité du discours beigbederien qui imiterait ainsi le *simulacre* du star-system et la bienveillance du public à son égard[180] ». Or, la présence des personnages grotesques tel que le Poète ou le dealer, comme la volonté de nommer personnellement le procureur de Paris Jean-Claude Marin[181] et de donner la liste exhaustive des noms des filles de son enfance[182], répondrait à une exigence parodique, pour faire en sorte que « les romans reproduiraient chez le lecteur la relation du public

---

[178] *Ibid*, p. 129

[179] St-Amour, David, *GENÈSE D'UN PARADOXE. LA POSTURE DE FRÉDÉRIC BEIGBEDER DANS SA PREMIÈRE TRILOGIE ROMANESQUE : MÉMOIRES D 'UN JEUNE HOMME DÉRANGÉ (1990) , VACANCES DANS LE COMA (1994) ET L 'AMOUR DURE TROIS ANS (1997),* Université du Québec, Mémoire présenté à l'université du Québec à trois rivières, Novembre 2015, p. 52

[180] *Ibid,* p. 52-53

[181] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p.168

[182] « les seuls noms propres de mon enfance dont je me souvienne sont ceux des filles que j'aimais et qui ne surent jamais rien : Marie-Aline Dehaussy, les sœurs Mirailh, Clarence Jacquard, Cécile Favreau, Claire Guionnet, Michèle Luthala, Béatrice Kahn, Agathe Olivier, Axelle Batonnier… » (*Ibid.,* p. 92).

vis-à-vis des célébrités, et ce, en créant un simulacre parodiant le simulacre dont il est l'image[183] ».

2.2.6 L'Hédonisme superficiel de Beigbeder

Dans *Un roman français* la parodie se joue surtout sur la dimension individuel, en particulier le modèle de l'homme hédoniste est méprisé et complimenté à la fois. Beigbeder, dans ce passage, se présente comme le prototype de l'hédoniste moderne :

> « J'étais déguisé en lycéen, chaussé de boots camarguaises en daim, cheveux mi-longs en bataille, cachant mon âge dans ma barbe et mon imperméable noir. Je pratique ce genre de dérive nocturne depuis plus de vingt ans, c'est mon sport favori, celui des vieux qui refusent de vieillir. Pas facile d'être un enfant prisonnier dans un corps d'adulte amnésique »

Puisqu'il s'agit d'une autobiographie, l'on estime que l'auteur se décrit de façon assez fidèle, toutefois, l'hypothèse du simulacre nous fournit une autre clé de lecture. Il semblerait, à un premier degré, que c'est l'apologie du bon-vivant, mais, de l'autre côté, « il aurait pour tâche de reproduire chez le lecteur sa fascination pour le simulacre parodié. De son côté, la critique de l'hédonisme, associée à l'aspect caricatural du simulacre parodique, tendrait au lecteur un miroir lui révélant cyniquement - mais non sans humour! - cette même fascination[184] ». Cette deuxième hypothèse, en effet, s'accorde

[183] *Op, cit.,* St-Amour, David, « *GENÈSE D'UN PARADOXE. LA POSTURE DE FRÉDÉRIC BEIGBEDER DANS SA PREMIÈRE TRILOGIE ROMANESQUE : MÉMOIRES D 'UN JEUNE HOMME DÉRANGÉ (1990) , VACANCES DANS LE COMA (1994) ET L 'AMOUR DURE TROIS ANS (1997) »,* p. 53

[184] *Ibid.*

bien avec le propos de l'auteur de réfléchir à son existence : le sujet présenté par le narrateur est un individu qui se regarde agir sans possibilité aucune d'arrêter le cours de sa vie. Quoique l'écrivain incarne dans son immobilité l'homme postmoderne, à un certain moment, quand il est contraint à se désaccorder de ce que Noémi Lefebvre appelle *chronopolitique*[185] il commence à réfléchir à sa vie. En effet, en prison, il est seul et s'ennuie, alors il décide de commencer à écrire un livre, qui représente son moment de lucidité et de soustraction du rythme de toute chose que le pouvoir impose. Pour Beigbeder, au début, cette décision représente une menace et il l'utilise pour convaincre les policiers à le remettre en liberté[186], cependant, il s'agit de sa vrai libération, car c'est à ce moment-là qu'il arrive enfin à « déchirer le voile de Maya », pour le dire avec les mots de Platon. D'ailleurs, étant donné que « la demande d'idiorrythmie se fait toujours contre le pouvoir[187] », nous pouvons classifier le discours contre le consumérisme présenté dans l'autobiographie comme anarchiste et parodique. Dans *Un roman français* Beigbeder est l'incarnation du prototype de l'homme hédoniste superficiel comme il le

[185] « La chronopolitique est donc une composante centrale de toute forme de souveraineté.

[Martine] Les instants s'enchaînaient image par image et le temps n'était plus qu'un éternel présent17.

[Roland] Ce que le pouvoir impose avant tout, c'est un rythme (de toutes choses : de vie, de temps,

de pensée, de discours) » (Bouju, Emmanuel, « Révolutions anciennes et histoires sans paroles. L'enfance politique au quotidien » dans Corinne Grenouillet, Maryline Heck et Alison James, *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, PUR-La Licorne, 2024 ; p. 365-379)

[186] « - je vous préviens, si vous ne me libérer pas tout de suite, j'écris un livre [...] j'ai l'impression d'être seul depuis cent ans dans ce cloaque, oublié pour toujours » (*Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p. 108)

[187] *Op. cit.,* Bouju, Emmanuel, « Révolutions anciennes et histoires sans paroles. L'enfance politique au quotidien », p. 367

dit à page[188]. Ainsi, la description des activités de l'enfance de l'auteur en opposition à ses divertissements d'adulte jamais grandi, couplé au choix du cadre captif et du style médiatisant, contribuerait à bâtir le substrat satyrique du texte. Toutefois, ce n'est pas la première fois que Beigbeder s'oppose à la société consumériste tout en centrant l'action du livre autour de l'homme à l'âge du capitalisme. En effet, auparavant, l'auteur avait déjà créé un personnage de fiction qui rassemblait en lui tous les défauts de l'homme contemporain : c'est Octave, le protagoniste de *99 Francs*[189]

2.3 Le premier essai de réalisme

Nous aborderons maintenant l'analyse d'un roman de fiction de Beigbeder, à savoir *99 Francs.* Bien qu'il s'agisse d'un texte plus ancien par rapport à ceux dont nous venons de parler, nous remarquerons qu'il réunissait déjà toutes les caractéristiques stylistiques et parodiques que nous avons énumérées dans les chapitres précédents. Mais alors, l'auteur s'est-il limité à répéter les mêmes thèmes ? Au contraire, ce que nous chercherons

[188] « le vrai révolté, le seul fou, le grand rebelle de la famille, c'est [mon frère], depuis toujours et je ne le voyait pas, alors que mes fêtes défoncées d'adolescent attardé ne sont qu'obéissance docile à la marche du monde. L'injonction capitaliste (tout ce qui est agréable est obligatoire) est aussi stupide que la culpabilité chrétienne (tout ce qui est agréable est interdit). Je l'étourdis, incapable de grandir, quand lui bâtit son existence sur un mariage solide, des enfants présents, une religion éternelle, une maison avec jardin fleuri. Je jouis la nuit en prenant des airs supérieurs sans voir que je suis le plus bourgeois des deux. En fuyant ma famille, je ne me rendais plus compte que j'abdiquais face à une aliénation bien pire : la soumission à l'individualisme amnésique. Privés de nos liens familiaux, nous sommes des numéros interchangeables comme les « amis » de Facebook, les demandeurs d'emploi de l'ANPE ou les prisonniers du Dépôt » (*Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p.179)

[189] Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, *op. cit.*

à montrer dans les pages qui suivent est qu'il réside une constante dans la production littéraire de Beigbeder – à savoir, sa volonté d'observer la réalité qui l'entoure – mais qu'il a abordé le sujet sous différentes perspectives et avec des dispositifs textuels hétérogènes.

Si dans les livres précédents il était question de fiction bio-documentaire et d'autobiographie, *99 Francs* est un roman réaliste plutôt classique, puisqu'il est centré autour d'un personnage dont les péripéties, ayant lieu dans la contemporanéité du romancier, forment une intrigue. L'on pourrait donc affirmer que ce premier texte constitue un terrain d'essai pour l'auteur : il aborde les thèmes classiques du roman réaliste français traditionnel tout en employant sa forme prototypique – à savoir le roman de fiction – pour ensuite relever le défi de transmettre les mêmes sujets dans d'autres genres qui ne leur sont pas propres – notamment la bio-fiction documentaire, qui n'est autre chose qu'une évolution du roman réaliste classique, et l'autobiographie. Mais pourquoi alors avons-nous parlé des deux derniers romans en premier lieu pour ensuite aborder celui qui en constituerait la base ? N'aurait-il pas été plus facile de commencer par le premier pour enfin conclure avec le dernier ? En réalité, comme nous le verrons par la suite, les autres romans montrent certainement un changement en acte dans la scène littéraire, mais pour une simple raison de transition, parler en dernier lieu du roman où les intentions de l'auteur sont plus claires nous aidera à aboutir plus facilement aux conclusions de notre mémoire. En effet, dans *99 Francs*, la critique contre la société

contemporaine est plus évidente et ainsi, le lien avec la tradition réaliste française devient manifeste.

2.3.1 Le rôle du style médiatique

Le véritable sujet du roman que nous venons d'aborder est le capitalisme de surveillance[190] personnifié par Octave, le protagoniste et le narrateur de la première partie de l'ouvrage. En particulier, c'est le métier du personnage principal qui nous donne une piste sur le but du texte : il s'agit d'un publicitaire, c'est-à-dire d'une personne dont le travail consiste à créer les annonces publicitaires. Or, dès ce premier détail nous remarquerons que l'attitude de mimer le langage médiatique, déjà présent dans *Windows on the World* et *Un roman français,* est ici poussé à l'extrême, car, non seulement *99 Francs* est centré autour d'une personne qui travaille dans le système des médias, mais l'œuvre est pleine de véritables slogans. Ces derniers peuvent être partie intégrante de l'histoire, comme dans le cas de « MAIGRELETTE. ÊTRE MINCE REND INTÉLLIGENT[191] », ou bien ils sont inclus dans la structure du roman, comme interludes entre les chapitres :

> La scène se passe à la Jamaïque.

[190] « Un nouvel ordre économique qui revendique l'expérience humaine comme matière première gratuite à des fins de pratiques commerciales dissimulées d'extraction, de prédiction et de vente » (Zuboff, Shoshana, *L'âge du capitalisme de surveillance*, Veules-les-roses, Zulma essais, 2019, p. 9)

[191] Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, *op. cit.,* p. 28

> Trois rastas sont allongés sous un cocotier, le visage planqué sous leurs dreadlocks. Ils sont visiblement fumés d'énormes joints de ganja et sont complétement défoncés. Une grosse black s'approche d'eux en s'écriant :
> - Hey boys, il faut aller travailler maintenant !
>
> Les trois reggae men ne bronchent pas. Ils sont évidemment trop cassés pour lever le petit doigts. Ils lui sourient et haussent les épaules mais la grosse dondon insiste :
>
> - Debout ! finie la sieste ! au boulot les gars !
>
> Comme elle voit que les trois « brothers » ne bougent toujours pas, en désespoir de cause, elle brandit un pot de Danette. En voyant la crème dessert au chocolat, les trois rastamen se lèvent instantanément en chantant la chanson de Bob Marley : « get up, stand up ». Il dansent sur la plage en dégustant le produit.
> Packshot Danette avec signature : « on se lève tous pour Danette »[192].

Il s'agit bien évidemment d'une pratique langagière qui se détache de la forme prototypique du roman classique. En effet, dans un texte littéraire, le slogan est très souvent abandonné en faveur de la chaine syntaxique courante, composée de phrase principale, coordonnés et subordonnées, alors que dans *99 Francs*, mêmes dans les passages les plus descriptifs, l'on assiste à une fragmentation du discours :

> Je me prénomme Octave et m'habille chez ACP. Je suis publicitaire : eh oui, je pollue l'univers. Je suis le type qui vous vend la merde. Qui vous fait rêver de ces choses que vous n'aurez jamais. Ciel toujours bleu, nanas jamais moches, un bonheur parafait, retouché sur Photoshop. Images léchées, musiques dans le vent.

[192] *Ibid.,* p. 64

> Quand, à force d'économie, vous réussirez à vous payer la bagnole de vos rêves, celle que j'ai shootée dans ma dernière campagne, je l'aurais déjà démodée[193].

Le style est paratactique, car la majorité des phrases sont coordonnées ou juxtaposées. En ce qui concerne les quelques subordonnées qui subsistent, elles sont détachées de la proposition principale à l'aide d'un point, comme dans le cas de « Je suis le type qui vous vend la merde. Qui vous fait rêver de ces choses que vous n'aurez jamais[194]. ». Enfin, Octave, en décrivant l'impact de son métier sur le monde, convoque des images qui, encore une fois, ne sont pas explicitées en une longue période composée, mais qui elles sont suggérées à l'aide du style nominal[195]. Pourquoi donc Beigbeder insiste-t-il à utiliser un tel registre ? Notre hypothèse – qui prend en compte et la posture d'Octave dans ce roman et la posture des narrateurs des deux textes précédemment analysés – est que ce style est un des marqueurs principaux du ton polémique de l'auteur envers le capitalisme de surveillance. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le fait d'imiter le style médiatique des publicités est déjà un instrument pour mettre en garde le lecteur contre le système social qui l'entoure.`

2.3.2 Le capitalisme de surveillance en récit

Bien que cette critique masquée d'ironie soit déjà présente dans *Windows on the World* et *Un roman français*, dans ce premier roman le but satyrique est plus évident.

---

[193] *Ibid.,* p. 17

[194] *Ibid.*

[195] En guise d'exemple, l'on cite l'énumération d'images présent dans cet extrait « Ciel toujours bleu, nanas jamais moches, un bonheur parafait, retouché sur Photoshop » (*Ibid.*)

Cette fois, l'auteur n'utilise plus la grande tragédie collective du XXIe siècle ou son histoire familiale pour montrer ce que le système capitaliste a produit, mais plutôt il se sert d'un personnage de fiction. Ce dernier, étant complétement fictif, lui permet d'exprimer toute sa liberté créative et, par conséquent, chaque caractéristique d'Octave et chaque péripétie du roman vise à révéler une facette de la société. En particulier, *99 Francs* approfondit les mécanismes intrinsèques du capitalisme de surveillance, à savoir « un nouvel ordre économique qui revendique l'expérience humaine comme matière première gratuite à des fins de pratiques commerciales dissimulées d'extraction, de prédiction et de vente[196] », pour le dire avec les mots de Zuboff. Bien que cette définition soit conçue après la publication du roman, le discours introductif d'Octave semble lui faire écho :

> Tout est provisoire : l'amour, l'art, la planète Terre, vous, moi. […]
> Tout s'achète : l'amour, l'art, la planète Terre, vous, moi […]
> Tout est provisoire et tout s'achète. L'homme est un produit comme les autres, avec une date limite de vente[197].

Le personnage principal transmet un message très puissant, car il entend faire comprendre à son lecteur que chaque aspect de la vie de l'homme est réglementé par le marché. En même temps, Octave est au centre du contrôle économique exercé par les

[196] *Op. cit.,* Zuboff, Shoshana, *L'âge du capitalisme de surveillance*, p. 9
[197] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, p. 15

grandes entreprises et il nous le montre dans le chapitre suivant. Comme un nouveau Méphistophélès qui s'aperçoit qu'il a signé un contrat avec le diable, il révèle les secrets de son métier dans le chapitre suivant :

> Je suis publicitaire : eh oui, je pollue l'univers. Je suis le type qui vous vend la merde. Qui vous fait rêver de ces choses que vous n'aurez jamais […] J'ai trois vogues d'avances, et m'arrange toujours pour que vous soyez frustré. Le Glamour c'est le pays où l'on n'arrive jamais. Je vous drogue à la nouveauté, et l'avantage avec la nouveauté, c'est qu'elle ne reste jamais neuve. […] Vous faire baver, tel est mon sacerdoce. Dans ma profession, personne ne souhaite votre bonheur, parce que les gens heureux ne consomment pas.
>
> Votre souffrance dope le commerce. Dans notre jargon, on l'a baptisée « la déception post-achat ». Il vous faut d'urgence un produit, mais dès que vous le possédez, il vous en faut un autre. […] Mais pour créer des besoins il faut attister la jalousie, la douleur, l'inassouvissement : telles sont mes munitions. Et ma cible, c'est vous.
>
> Je passe ma vie à vous mentir et on me récompense grassement. […]
>
> J'interromps vos films à la télé pour imposer mes logos […] Je rabâche mes slogans dans vos magazines favoris et on m'offre un mas provençal […] Je suis partout. Vous ne m'échapperez pas. Ou que vous posiez les yeux, trône ma publicité. Je vous interdit de vous ennuyer. Je vous empêche de penser. Le terrorisme de la nouveauté me sert à vendre du vide. […] Votre désir ne vous appartient plus : je vous impose le mien. […] Votre désir est le résultat d'un investissement qui se chiffre en milliard d'euros. C'est moi qui décide aujourd'hui ce que vous allez vouloir demain[198].

[198] *Ibid.*, p. 17-19

Octave se présente comme une sorte de « Big Brother » ayant tout pouvoir sur les acheteurs, mais en écrivant un livre, il se transforme en libérateur de l'humanité, dans le but de montrer ce que sont devenus le monde, l'homme et sa société après l'établissement du capitalisme.

2.3.3 L'intérêt d'Octave

Mais pourquoi un publicitaire qui, à entendre ses déclarations, serait richissime, veut-il tout avouer pour tout quitter ? Dans le roman la raison qui l'a poussé à écrire un ouvrage de dénonciation est clairement établie dès le début :

> J'écris ce livre pour me faire virer. Si je démissionnais, je ne toucherais pas d'indemnités. […] Ma liberté s'appelle assurance chômage. Je préfère être licencié par une entreprise que par la vie. CAR J'AI PEUR. Autour de moi, les collègues tombent comme des mouches : hydrocution dans la piscine, overdose de cocaïne maquillé en infarctus du myocarde, crash de jet privé, cabrioles en cabriolet[199].

Le monde apparemment patiné que l'on pourrait imaginer qu'il entoure une personne qui « gagne 13 000 euros » par mois est ici décrit en termes catastrophiques. Octave ressent une sorte d'entité supérieure qui régit son milieu, une sorte de « Big Brother » sachant tout qui tue les dissidents présumés. Cette idée fait partie de l'imaginaire science-fictionnel mais elle pourrait aussi être lue comme une métaphore pour désigner le marché. En effet, les théories les plus récentes d'économistes tel que

[199] *Ibid.*, p. 15

Graeber et Vogl soulignent la présence d'une violence intrinsèque au système. Dans *Dette. 500 ans d'histoire*, Graeber affirme que « Lorsqu'on regarde les choses d'un peu plus près, on découvre que les deux réalités – la violence et la quantification – sont intimement liées. De fait, il est pratiquement impossible de trouver l'une sans l'autre[200] ». Selon lui, le colonialisme et, plus récemment, l'attaque au World Trade Center en serait la preuve : à partir du moment où l'on constate que « Pendant des millénaires, la lutte entre riches et pauvres a largement pris la forme de conflits entre créanciers et débiteurs[201] » en fonction de la nature monétaire des échanges, il est inévitable que « tout système qui réduit le monde à des chiffres ne peut être maintenu que par les armes […] De plus, il ne peut fonctionner qu'en transformant continuellement l'amour en dette[202] ». Par conséquent, l'affirmation de ce nouveau système économique aurait engendré la naissance

> [D'un] ordre social ne se construit pas autour de la circonspection, de la charité et de la disponibilité. Dans la communication des intérêts, il est plutôt question de « négociation, d'échange et d'achat » ; dans la relation d'échange, l'intérêt trouve au bout du compte le principe de la raison sociale. Nous voici en présence de l'une des principales composantes de la nouvelle loi sociale, de l'oikodicée, de l'homme économique et de son milieu, le marché : l'homme économique est fiable en raison de ses limites, social par manque de sociabilité, et conduit à produire, par ses intérêts et dans l'échange, une fin extérieure à lui-même[203] »

[200] Graeber, David, *Dette. 5000 ans d'histoire* [2011], Paris, Les Liens qui libèrent, 2013, p. 23
[201] *Ibid.*, p. 16
[202] *Ibid.*, p. 472
[203] Vogl, Josef, *Le Spectre du Capital [Das Gespenst des Kapital*, 2010], trad. Olivier Mannoni, Bienne-Paris, Diaphanes, 2013, p. 51-52

Si nous interprétons le raisonnement d'Octave dans ce cadre théorique, l'on remarquera qu'il correspond au portrait de l'homme économique décrit par Vogl. Ainsi, sa volonté de tout avouer à propos de son travail ne serait pas un acte de charité envers la société, mais rentrerait plutôt dans un projet de poursuite de ses propres intérêts, comme il l'admet plus tard dans le chapitre :

> Je voudrais tout quitter, partir d'ici avec le magot, en emmenant de la drogue et des putes sur une connerie d'île déserte. […] Mais je n'ai pas les couilles de démissionner. C'est pourquoi j'écris ce livre. Mon licenciement me permettra de fuir cette prison dorée[204].

2.3.4 La violence du monde contemporain

Dans *99 Francs*, la violence ne se limite pas aux persécuteurs présumés mais elle est constamment présente dans le langage d'Octave et dans les actions qu'il accomplit à la fin du roman. Si l'on analyse de près le passage ci-dessus l'on constatera qui en l'espace de deux lignes il y a trois gros mots. De plus, les discours du narrateur sont caractérisés par des modalisateur qui tendent à l'exagération (« Je voudrais tout quitter[205] », « la plus grande trouvaille[206] », « tout est permis[207] ») et des exclamations (« Je suis nuisible,

[204] *Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, p. 20
[205] *Ibid.*
[206] *Ibid.*, p. 21
[207] *Ibid*.

arrêtez-moi avant qu'il ne soit trop tard, par pitié ![208] », « Produisons des millions de tonnes de produits entassés et nous serons heureux ! Gloire à l'expansion qui fait tourner les usines qui font grimper l'expansion ! Surtout ne nous arrêtons pas pour réfléchir ![209] », « ça se pose là ![210] », « Des milliers de Munich quotidiens ![211] » : ce sont tous des marques d'une élocution excitée, voire violente. Le long monologue initial d'Octave arrive enfin à son acmé lorsqu'il compare la publicité à une forme de dictature :

> Les dictatures d'autrefois craignaient la liberté d'expression, censuraient les contestations, enfermaient les écrivains, censuraient la contestation, brulaient les livres controversés. Le bon temps des vilains autodafés permettait de distinguer les gentils des méchants. Le totalitarisme publicitaire, c'est bien plus malin pour se laver les mains. Ce fascisme-là a retenu la leçon des ratages précédents (Berlin, 1945, et Berlin, 1989 […][212]

Plus tard dans le livre, il convoque aussi un hiérarque nazi pour expliquer la généalogie de la publicité :

> Si la publicité est une technique d'intoxication célébrable qui fut inventé par l'Américain Albert David Lasker en 1899, elle a surtout été développée avec beaucoup d'efficacité par un certain Joseph Goebbels dans les années 1930, dans le but de convaincre le peuple allemand de brûler tous les juifs. Goebbels fut un

[208] *Ibid.*, p. 20
[209] *Ibid.*, p. 25
[210] *Ibid.*, p. 38
[211] *Ibid.*, p. 39
[212] *Ibid.*, p. 21

> concepteur-rédacteur-émérite : « DEUTSCHLAND ÜBER ALLES », « EIN VOLK, EIN REICH, EIN FÜHRER », « ARBEIT MACHT FREI »[213]

Toutefois, la violence n'est pas seulement suggérée par le biais du langage, mais elle devient un élément essentiel lorsque Octave, Tamara et Charlie décident de tenter une action contre le système en allant « s'expliquer avec [l'un des vieillards de Floride qui sont tous actionnaires des fonds de pension qui possèdent les firmes internationales, afin de] le convaincre de ne virer personne la prochaine fois[214] ». À ce moment-là, ils perdent le contrôle de leurs émotions en se trouvant face à celle qu'ils estiment être la source des problèmes qui accablent la société. Ainsi, Octave, Tamara et Charlie deviennent des agresseurs de riches, en tout comparables aux révolutionnaires qui assaillaient les nobles dans leur maison pendant la Révolution française :

> La vieille n'a pas eu le temps de protester que Tamara l'a déjà allongé par terre […]. Nous pénétrons dans une maison en or massif […] Tamara et Charlie transportent Mme Ward sur un canapé aux motifs psychédéliques […]
> - Bâillonnons-la. Tamara, ton foulard ! […]
> - Voyez-vous, madame, c'est tombé sur vous mais ça aurait pu tomber sur n'importe quel autre responsable du malheur contemporain. […] Il est temps que les actionnaires des fonds de pension américain sachent qu'ils ne peuvent pas impunément détruire la vie de millions d'innocents sans rendre des comptes, un jour l'autre, est-ce que je suis bien clair ? […]

[213] *Ibid.,* p. 32
[214] *Ibid.,* p. 195

> Il la giflait un peu trop. La vieille saignait du nez. […] Il la rouait de coups, visait les yeux avec des poings, a cassé sa bouteille de bière sur son nez, a fait sauter son dentier et l'a introduit dans sa chatte, enfin bon, nous pourrions considérer qu'il décida d'abréger une existence pleine de souffrances, et, de toute façon, presque arrivée à son terme, mais il me semble qu'on peut aussi appeler cela un dérapage. Bref, au bout de cinq minutes […] Mrs Ward ne respirait plus et une odeur de merde a envahi la pièce[215].

2.3.5 L'éclat de violence en littérature contemporaine

Malgré le fait que les statistiques enregistrent une chute d'actes de violence dans les derniers décennies[216], les écrivains contemporains semblent avoir développé un goût pour l'agressivité. En guise d'exemple, il suffit de citer Virginie Despentes, avec la saga de *Vernon Subutex*[217] et *Apocalypse bébé*[218], Walter Siti, avec *La contagion*[219] et *Résister ne sert à rien*[220]. Mais pourquoi, si les crimes diminuent, les auteurs font une fresque de la société de plus en plus violente ? Ne reproduisent-ils pas une image faussée de la société alors qu'ils devraient être le plus objectifs possibles ? Peut-on encore parler

[215] *Ibid.*, p. 196-201

[216] « Si on prend en compte l'ensemble des crimes et délits enregistrés par les services de police et de gendarmerie depuis la Seconde Guerre mondiale, on note une forte hausse entre les années 1960 et le début des années 1980. On passe à l'époque de dix crimes et délits par an et pour 1 000 habitants à environ 60. Depuis, les données varient entre 55 et 65. À partir de 2016, nous avons recalculé une série une base différente, mais hormis l'année 2020 et la période de confinement, les crimes et délits sont restés stables autour de 48 pour 1 000 entre 2016 et 2022 » (*L'insécurité n'augmente pas en France*, Compas, centre d'observation de la société, 2 octobre 2023)

[217] Despentes, Virginie, *Vernon Subutex 1*, Paris, Grasset et Fasquelle, (Le livre de poche), 2015. Despentes, Virginie, *Vernon Subutex 2*, Paris, Grasset et Fasquelle (Le livre de poche), 2015. Despentes, Virginie, *Vernon Subutex 3*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2017.

[218] Despentes, Virginie, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset (Le livre de poche), 2010.

[219] Siti, Walter, *La contagion* [Il Contagio, 2008], Villemagne-Rieux, Éditions Verdier, 2015

[220] Siti, Walter, *Résister ne sert à rien* [Resistere non serve a niente, 2012], Paris, Éditions Métailié, 2014

d'engagement ? En réalité, comme nous l'avons montré, les actes de violences se lient toujours aux mécanismes de pouvoir et aux hiérarchies qui s'établissent en conséquence de la capillarisation du système économique capitaliste. Ainsi, l'agressivité pourrait être une façon de représenter la violence du système par le biais d'actions plus reconnaissables et choquantes pour le lecteur moyen, tel que le viol et l'homicide. Cette hypothèse est corroborée par la théorie de Bouju selon laquelle

> Se situer à la fois dans et hors l'institution ; s'autoriser, à l'oreille, contre le bruit des discours imposés ; […] c'est ce à quoi s'emploient nombre des récits (ou contre-récits) du néocapitalisme, de l'accélération hyperbolique de la circulation monétaire et de l'effondrement des économies fiduciaires – dans le sillage des modèles nord-américain (*Cosmopolis* de Don DeLillo) […] Engageant les moyens de la fiction documentaire contre la légende du marché, ces récits dénoncent les mécanismes de plus en plus sophistiqués et délétères par lesquels se trahissent la confiance et le crédit sur lesquels l'économie sociale et la démocratie formelle sont censées reposer[221].

Octave semble vouloir insister sur ces points dans son monologue de présentation, alors qu'il remarque que « Dans [sa] profession, personne ne souhaite votre bonheur, parce que les gens heureux ne consomment pas. Votre souffrance dope le commerce.[222] ». De plus, le fait que le meurtre de la vieille dame ait lieu aux Etats-Unis est extrêmement significatif. Les trois personnages auraient pu faire la même chose en France, alors qu'ils

[221] *Op. cit.*, Bouju, Emmanuel, « ÉPIMODERNES, Nouvelles «leçons américaines » sur l'actualité du roman », p. 170-171

[222] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, p. 17

ont identifié les investisseurs américains comme bouc émissaire, signe qu'ils ont fixé leur petite révolution contre le capitalisme de modèle nord-américain, non français.

Nous pouvons affirmer donc que Beigbeder est donc un de ces auteurs décrit par Bouju qui par ce type d'écriture « le roman simule et instruit, tout à la fois, un acte de confiance radicale dans la puissance des signes de l'écriture contre les pouvoirs de la contrainte sociale[223] ». Mais avant d'arriver à comprendre si ce roman est vraiment un acte de résistance contre la société, il faut analyser la position de l'auteur dans ce roman. En effet, si dans les autres textes sur lesquels nous nous sommes penchés Beigbeder « se faisait personnage », dans *99 Francs* il ne rentre pas dans l'espace créatif avec son nom, mais à travers un personnage de fiction.

2.3.6 Beigbeder comme alter-ego d'Octave

Je propose ici de lire le personnage d'Octave comme un alter-ego de Beigbeder. En effet, bien qu'il n'y ait aucune évidence que l'écrivain ait commit les mêmes actions que le personnage principal décrit dans le roman, il est évident qu'il existe des points en commun entre l'auteur et son personnage. Une caractéristique qu'ils partagent est l'addiction à la cocaïne. De même, tous les deux ont occupé une poste de publicitaire, comme Beigbeder l'admet au cours d'une entretien : « En fait, j'ai été publié avant d'être

[223] *Op. cit.*, Bouju, Emmanuel, « ÉPIMODERNES, Nouvelles «leçons américaines » sur l'actualité du roman », p. 177

publicitaire puisque mon premier livre est sorti en 1990 et je suis entré dans une agence de pub l'année suivante[224].

Vu la proximité des destins du protagoniste et de son créateur, le lecteur avisé serait tenté de classer *99 Francs* comme une autofiction, pourtant Beigbeder nous signale clairement qu'il s'agit d'autre chose : « Ce qui me déplaît, c'est le terme d'autofiction. Enfin, ça ne me déplaît pas, c'est juste que je ne théorise pas mon travail. Le terme d'autofiction est de Serge Doubrovsky et caractérise un exercice très particulier dans lequel le narrateur porte le nom de l'auteur[225] ». Cette affirmation est essentielle pour comprendre et la position de l'écrivain dans les trois romans que nous avons abordés et l'évolution de son écriture. En effet, si dans *99 Francs* le nom de l'auteur n'apparait pas, il refusera de l'appeler autofiction. En toute logique, *Windows on the World,* qui inclut un personnage qui s'appelle Frédéric Beigbeder, est une véritable autofiction. Le dernier roman, *Un roman français* est une autobiographie parce qu'il raconte un épisode de la vie de l'auteur. L'on peut donc résumer le parcours créatif de Beigbeder en disant qu'au cours des années il change de genre, mais qu'il reste toujours lié à son expérience pour peindre le monde. En effet, comme il l'admet au cours de cet entretien :

> Moi, je fais des romans qui s'inspirent de ma vie, où je la déforme, j'en rajoute beaucoup. J'ai, je l'espère, beaucoup plus de repartie dans mes livres que dans la vie. […] Pour le coup, s'il faut faire de la théorie littéraire, c'est beaucoup plus

[224]Collectif, « Frédéric Beigbeder J'APPELLE AU SECOURS ET JE DEMANDE PARDON Entretien avec Angie David », dans *Frédéric Beigbeder (Ecrivains d'Aujourd'hui)*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2007, p. 21

[225] *Ibid.,* p. 22

> proche du roman autobiographique : roman inspiré de faits réels et tableau de son époque[226].

Quand il affirme cela, il se réfère à son travail précédent, à savoir la trilogie de Marc Marronnier[227] et admet sa prédilections pour l'autobiographie – projet qu'il portera à terme seulement en 2009 avec *Un roman français* – et, à l'égard de *99 Francs,* l'auteur dit cela : « Par la suite, j'ai évolué. Là, c'est les années 90. Avec *99 francs*, je suis allé vers la caricature, la satire corrosive, politique[228] ». Or, ces passages tirées d'une interview ont confirmé notre hypothèse, mais ils nous ont également offert une nouvelle piste de réflexion : s'il y a effectivement une volonté de dénoncer certains comportements communs dans notre société, en quoi consisterait une potentielle épuration des mœurs contemporains ? Y-a-t-il une solution à l'alienation pour l'homme économicus ?

---

[226] *Ibid.*, p. 23

[227] *Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*
Beigbeder, Frédéric, *Vacances dans le coma*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1994
Beigbeder, Frédéric, *L'amour dure trois ans*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997

[228] *Op. cit.,*Collectif, *Frédéric Beigbeder J'APPELLE AU SECOURS ET JE DEMANDE PARDON Entretien avec Angie David*, p. 22

3. Pour une posture d'auteur : Littérature engagée ou simple prise de conscience ?

Dans ce dernier chapitre nous nous approchons aux conclusions. En d'autres termes, après avoir analysé les trois romans qui ont fait l'objet de notre recherche nous chercherons à répondre à une question : la critique sous-jacente à la description pessimiste de notre société arrive-t-elle à un aboutissement ? Peut-on encore parler de littérature engagée en littérature contemporaine ?

3.1 Le rôle de l'homme

Avant de répondre à cette question, il faut d'abord comprendre quel est le rôle que Beigbeder accorde à l'homme dans la réalité de ses romans. En effet, les personnes sont les sujets agissants du monde et, afin de savoir si réellement l'auteur fait appel à ses lecteurs pour qu'ils puissent trouver une échappatoire à cette société corrompue, nous n'avons pas d'autres moyens que d'interroger ses personnages. Si le but de Beigbeder est de peindre « [un] tableau de son époque[229] », les personnes qui interviennent dans ses textes nous offriraient un portrait de l'homme moyen du XXI^{e} siècle. Par conséquent, notre enquête sera visée à saisir le dégrée d'auto-conscience de leur condition précaire chez les personnages des romans de l'auteur. Nous pourrions constater si l'écrivain pense

[229] *Ibid.*

que les hommes sont des êtres passifs et incapables d'évoluer ou, au contraire, s'il leur accorde une possibilité de changer leur situation.

3.1.1 Octave, Frédéric et Carthew en comparaison

Nous montrerons que les trois protagonistes des trois romans que nous avons analysés présentent des caractéristiques très semblables. En particulier, ils sont modelés à l'image et ressemblance de l'auteur qui, comme nous avons pu l'observer dans l'étude d'*Un roman français,* s'identifie en tant que symbole de l'homme à l'âge du capitalisme. il suffit de lire la phrase où l'auteur avoue son conformisme au système pour le comprendre :

> Le vrai révolté, le seul fou, le grand rebelle de la famille, c'est mon frère, depuis toujours et je ne le voyait pas, alors que mes fêtes défoncées d'adolescent attardé ne sont qu'obéissance docile à la marche du monde. L'injonction capitaliste (tout ce qui est agréable est obligatoire) est aussi stupide que la culpabilité chrétienne (tout ce qui est agréable est interdit). Je l'étourdis, incapable de grandir, quand lui bâtit son existence sur un mariage solide, des enfants présents, une religion éternelle, une maison avec jardin fleuri. Je jouis la nuit en prenant des airs supérieurs sans voir que je suis le plus bourgeois des deux. En fuyant ma famille, je ne me rendais plus compte que j'abdiquais face à une aliénation bien pire : la soumission à l'individualisme amnésique. Privés de nos liens familiaux, nous sommes des numéros interchangeables comme les « amis » de Facebook, les demandeurs d'emploi de l'ANPE ou les prisonniers du Dépôt[230]

[230] Op. cit., Beigbeder, Frédéric, *Un roman français*, p.179

Or, en raison du fait qu'Octave, le personnage principal de *99 Francs,* est l'alter-ego de l'auteur, nous verrons qu'aussi le protagoniste du roman se décrit comme l'exemple typique de l'homme qui habite la société capitaliste. En particulier, lorsqu'il détaille les raisons qui l'ont poussé à écrire ce roman à la première personne, il dit qu' « [il] n' [est] pas en train de faire [son] autocritique, ni une psychanalyse publique. [Il] écrit la confession d'un enfant du millénaire[231] ». D'ailleurs, nous retrouverons dans Octave les mêmes caractéristiques que Beigbeder utilise pour se décrire dans son autobiographie : il suit les modes (« je me prénomme Octave et m'habille chez APC[232] »), il a une morale redoutable (« Je suis le type qui vous vend de la merde[233] » et « je passe ma vie à vous mentir[234] »), sa vie sentimentale est instable, car il fuit toutes responsabilités et trompe systématiquement ses compagnes. Voici le compte rendu que le narrateur fait de sa dernière histoire d'amour :

> Quand tu as largué Sophie, tu lui a pourtant dit que tu préférais les putes.
> - Je suis fidèle : tu es la seule personne que j'ai envie de tromper.
>
> Comment ça s'est passé déjà ? Ah oui, tu dînais avec elle au restaurant, quand soudain elle t'a annoncé qu'elle est enceinte de toi. […] Soudain un long monologue, impossible à arrêter, est sorti de ta bouche. Tu lui a déblatéré ce que tous les mecs du monde rêvent de dire à toutes leurs femmes enceintes :
> - Je voudrais tellement qu'on se quitte… je te demande pardon… […] J'ai essayé, crois-moi, j'ai essayé de tenir mais je n'y arrive pas… j'étouffe, j'en

[231] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, p. 31
[232] *Ibid.*, p. 17
[233] *Ibid.*
[234] *Ibid.*, p. 18

> peux plus, je ne sais pas être heureux… je désire la solitude et des femmes passagères… je veux voyager célibataire dans des villes étrangères… je suis incapable d'élever un enfant car j'en suis un moi-même[235]

Enfin, Octave reconnait lui-aussi qu'il est toxicomane (« Au début tu en a pris pour essayer […] Puis tu as oublié que ça servait à rigoler, tu t'es contenté d'en prendre tous les matins pour rester normal[236] »).

Pour terminer cet excursus, il reste à analyser les deux personnages du premier roman que nous avons abordé, à savoir Carthew et le reflet autofictionnel de Beigbeder dans *Windows on the World*. Comme nous l'avions constaté au sein du premier chapitre, Carthew est le double de l'auteur, sa contrepartie américaine qui assiste à l'attentat du 11 septembre 2001. En ce cas-là, les informations sur la personnalité du protagoniste doivent être déduites par les peu de phrases que le narrateur consacre à sa présentation, car le cible de la partie narrative de cet ouvrage est la création de l'ambiance hyperréaliste. Nous constatons, avant tout, que Carthew a quitté sa femme (« mes fils tenaient beaucoup à petit-déjeuner ici, et je ne sais rien leur refuser : je culpabilise d'avoir largué leur mère[237] ») et que maintenant il a une relation avec une femme nommé Candace ; à ce propos, il dit :

> Candance a fait des photos pour le catalogue de Victoria's Secret, je dis ça juste pour vous donner une idée d'à quel point she's hot. Mais ça ne va pas bien entre

[235] *Ibid.*, p. 69-70
[236] *Ibid.*, p. 68
[237] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 15

> elle et moi : elle voudrait que je me marie avec elle, que je lui fasse un enfant, que nous vivions ensemble, et ce sont précisément les trois erreurs que je veux éviter de reproduire[238].

Ce discours semble mimer celui qu'Octave fait à son ex-petite amie, avec la seule exception que dans le passé de l'énonciation Carthew a fait des enfants et qu'il s'est révélé un père absent (« je ne m'occupe jamais d'eux, ne les vois pas assez souvent, ne fais plus partie de leurs habitudes[239] »). Ainsi, nous pouvons conclure que lui aussi se reconnaît dans le stéréotype de l'homme capitaliste égoïste et insouciant des devoirs intra-personnels. Dans un des chapitres consacrés au commentaire de Beigbeder-personnage, il systématise une définition valables pour tous les hommes contemporains :

> La fidélité était devenue un concept réactionnaire, impossible, inhumain. Dans ce nouveau monde l'amour durait trois ans, grand maximum. Aujourd'hui le PLAY-BOY INTERNATIONAL vit toujours. Il est tapi en chacun de nous : tout homme l'a forcément digéré. Le PLAY-BOY INTERNATIONAL est célibataire parce qu'il refuse toutes attaches. Il change de nationalité toutes les semaines. Il vit seul et meurt seul. Il n'a pas d'amis, que des relations mondaines et professionnelles[240].

Plus tard dans le livre il s'avère que cette description reflète les caractéristiques du Beigbeder-personnage, car il convoite la liberté qui lui donne le fait de se trouver dans une ville où personne ne le connait (« à New York je suis livre […] je suis n'importe qui :

[238] *Ibid.*, p. 47
[239] *Ibid.*, p. 40
[240] *Ibid.*, p. 169

l'homme mondial. Je n'ai pas ces racines qui m'emprisonnent. […] La liberté c'est d'être seul, jeune et inconnu[241] »). De plus, l'on apprend qu'il est passé d'une relation à une autre, puisqu'il admet avoir « vécu avec des femmes depuis qu'[il a] quitté [sa] mère[242] » et il s'auto-définit « insatiable », mais pour cela il « accuse la société de consommation […] [il] accuse beaucoup les autres pour éviter de [s']accuser [lui]-même[243] ».

En conclusion, ce sont tous des hommes qui vivent une adolescence éternelle, dont les seuls besoins primaires résident dans la recherche de leur propre bien-être et qui refusent de s'engager à long terme. Tout cela, d'après l'auteur serait le résultat du système capitaliste où « « Tout est provisoire : l'amour, l'art, la planète Terre, vous, moi. […] Tout s'achète : l'amour, l'art, la planète Terre, vous, moi […] Tout est provisoire et tout s'achète. L'homme est un produit comme les autres, avec une date limite de vente[244] ». Mais si la vision de l'homme est intrinsèquement liée à la société dans laquelle nous vivons, et que cette dernière, avec l'essor du capitalisme, a évolué en hyperréalité, comment peut-on nommer cette nouvelle espèce humaine qui y habite ?

3.1.2 La naissance du transhumain

Comme nous l'avions exposé plus haut la réalité décrite par Beigbeder est fictionnalisée et pour cette raison, les critiques l'ont désignée en tant qu'hyperréalité.

---

[241] *Ibid.*, p. 197
[242] *Ibid.*, p. 198
[243] *Ibid.*, p. 210
[244] *Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *99 Francs,* p. 15

En effet, notre auteur se sert de ce mécanisme pour montrer dans quelle mesure le nouveau système économique a influencé négativement notre réalité et, en particulier, les rapports interpersonnels. Le cible des œuvres n'est donc pas d'indiquer jusqu'à quel point la technologie et les médias ont progressé, mais voir comment et dans quelle mesure l'homme a été affecté par la révolution technique en œuvre ces dernières années.

Ainsi, si le cadre des romans et ses personnages sont liés par un rapport étroit, afin de mieux comprendre les enjeux des textes, il faut trouver une définition valable pour le nouvel homme qui agit dans l'hyperréalité. Nous avons employé plus haut l'étiquette d'homme économicus, mais il faut admettre que ce terme est désormais obsolète, car son origine remonterait « au philosophe et économiste politique John Stuart Mill. Au milieu du XIX^{e} siècle[245] ». De plus, Mill décrit l'homme de son temps comme « [un] être qui désire posséder des richesses et qui est capable de juger de l'efficacité comparée des moyens pour atteindre ce but[246] », mais il ne pouvait pas connaître les nouveaux éléments en jeu, qui se sont imposés lorsque le système capitaliste est devenu mondial et, à partir du XXI^{e} siècle, fortement médiatisé. Par conséquent, il faut trouver une nouvelle définition pour l'homme contemporain à partir des informations que nous avons recueilli jusqu'à présent. En d'autres termes, il est vrai qu'aujourd'hui les actions des êtres humains sont motivées par leur propre intérêt, mais pour obtenir une formulation qui soit

[245] *Homo Economicus,* The Decision Lab, 2023, https://thedecisionlab.com/fr/reference-guide/economics/homo-economicus

[246] *Ibid*.

valable dans les conditions présentes, il faut inclure le rôle des médias et de la technologie, comme le dégré d'inconstance de l'homme contemporain. Ces facteurs, qui comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, sont amplement traités dans les romans de Beigbeder, nous semblent pertinents à la définition de transhumain. Ce terme est débiteur de la critique littéraire de la science-fiction. En particulier, c'est Mara Magda Maftei qui l'a créé pour décrire « un être dont le comportement sera modifié et ainsi en permanence contrôlé[247] ». En effet, Octave, le protagoniste de *99 Francs,* dénonce la publicité comme moyen de contrôle de masse, mais tout en déclarant vouloir se confesser pour expier ses péchés, ne cesse de travailler dans la même entreprise, d'acheter des vêtement de luxe, de consommer de la drogue et il commet une transgression encore pire que celles dont il s'était entaché jusqu'à présent. Dans son cas, il y a bien sûr une forme de contrôle qui s'exerce, mais aussi une modification de ses comportements qui rend le personnage profondément inconstant dans ses résolutions.

De même, Carthew dans *Windows on the World* est l'emblème de la passivité face aux événements : il est bloqué à l'intérieur du gratte-ciel par l'attentat et il est constamment tiraillé entre la décision de se laisser mourir avec ses enfants et de se jeter dans le vide. De plus, il est l'exemple d'un changement de vie radical, car c'est un homme célibataire, mais avant il avait une famille qu'il a abandonné. Néanmoins, il cherche à sauver un rapport avec ses enfants, tout en admettant qu'il ne les voit pas assez. Et enfin,

[247] Maftei, Mara Magda, *Fictions posthumanistes Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, Paris, Hermann, 2022, p. 22

Beigbeder, dans *Un roman français,* avoue son dérèglement. Il admet qu'il est soumis aux modes du système et le lecteur a comme la sensation que cette prise de conscience se terminera forcément avec un changement de trajectoire. Toutefois, tout en se montrant déçu par l'homme qu'il est devenu, Beigbeder termine son autobiographie ainsi :

> L'épisode pathétique du capot m'a ouvert des horizons comme la pomme tombée sur le crâne de Newton. J'ai décidé de ne plus être quelqu'un d'autre. Ils veulent que je joue à l'enfants prodigue, que je rentre à la maison ? Je deviens moi mais qu'on ne se méprenne guère : jamais je ne rentrerai dans le droit chemin. Le dépôt fut ma géhenne, me voilà damné […] La chose la plus catholique chez moi, c'est ceci : je préfère que mes plaisirs soient interdits.

3.1.3 La fiction transhumaniste

Que pouvons-nous retenir donc de ce nouveau modèle? Une fois compris quel type d'homme est présenté dans les romans de Beigbeder, il faut comprendre quel est le but d'une telle représentation. Il y a certainement une volonté de raconter sa société, le progrès et les rapports interpersonnels sans fioritures, mais cette vision désenchantée cache forcément autre chose, comme le théorisent Mohamed Sami Alloun et Bachir Bouattou :

> La fiction transhumaniste en tant que forme littéraire est d'abord l'oeuvre d'un techno-savoir. Elle exploite la construction d'un sujet transhumain et, par la spéculation, porte une critique sur le présent et le futur proche. Elle est dotée d'une visée didactique

> en ce sens qu'elle avertit les lecteurs sur les éventuels effets négatifs de la montée du transhumanisme[248]

Les trois romans que nous avons abordés au cours de cette recherche s'accordent bien avec cette définition de la littérature du transhumain, puisqu'ils rassemblent une série d'éléments qui vont vers le didactisme. Nous en avons déjà mis en évidences certain dans notre analyse, mais il nous semble essentiel de les reprendre afin de fournir une image plus claire des enjeux du texte. Il faut préciser que le but didactique reste toujours caché dans les ouvrages de Beigbeder, car le narrateur n'assume jamais le ton d'un enseignant qui veut expliquer à son élève le fonctionnement du monde. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, ces ouvrages jouent beaucoup sur le ton de l'autodérision et de la satire, comme l'admet l'auteur au cours d'une entretien : « C'est très important qu'il y ait de l'autodérision quand on ose parler de soi. Sinon, ça devient insupportable de prétention. Tous mes personnages s'autocritiquent, s'auto-flagellent. […] Moi, je fais des pirouettes pour plaire[249] ». En d'autres termes, nous devons lire ce goût pour la blague comme une caractéristique caractérielle de l'auteur, non comme un élément qui atténuerait la portée didactique de l'œuvre.

D'abord la volonté de Beigbeder de parler directement à son lecteur se manifeste dans le choix d'écrire ses récits à la première personne. En effet, bien qu'ils appartiennent

---

[248] Alloun, Mohamed Sami, Bouattou, Bachir, *Le genre du posthumain : des transhumanismes à la théorie francophone*, Revue Multilinguales Volume : 11 / N° : 1, 2023, p. 385

[249] *Op. cit.,*Collectif, *Frédéric Beigbeder J'APPELLE AU SECOURS ET JE DEMANDE PARDON Entretien avec Angie David*, p. 22-23

à des genres différents, *99 Francs, Windows on the World* et *Un roman français* ont tous un narrateur interne. Cela permet au lecteur d'entrer en symbiose avec les personnages de roman, en vivant l'expérience fictive au même temps que les protagonistes. En plus, lorsque les narrateurs entament des monologues, ils créent l'effet d'un dialogue avec les lecteurs : ce derniers ont ainsi le sentiment que le personnage est en train de leur parler. Cette sensation est accentuée par le ton familial des discours. Le fait que le registre soit principalement familier et riche de gros mots ramène le lecteur à une condition de vie commune et le rend plus réceptif.

Afin de mieux sceller ce rapport de communion qui s'est créé entre le narrateur e son lectorat fait souvent appuie à des connaissances partagées : c'est le cas des intromission de Beigbeder-personnage dans *Windows on the World* ou des digressions culturelles pendant le récit de l'incarcération de l'auteur dans *Un roman français.* Effectivement, parler de ses goûts musicaux ou des auteurs qui le passionne en même temps que de l'écroulement des Tours Jumelles rassure le lecteur, tout en garantissant que son niveau d'attention pour les chapitres plus significatifs reste élevé. Les seules parties où le registre est plus soutenu sont les passages quasi-encyclopédique de *Windows on the World*, où le but didactique devient évident. Mais alors, si Beigbeder entend nous informer sur la condition du monde et de l'homme peut-on vraiment parler d'engagement ? La réponse n'est pas immédiate, pour y trouver une réponse il faut encore ajouter qu'il y a des éléments, que l'on appellera « transgressifs », qui ne s'accorde pas avec la définition de roman réaliste classique. De plus, Mara Magda Maftei nous prévient que le roman

transhumaniste « est une forme littéraire qui se rapproche du roman à thèse mais qui n'est jamais engagée[250] ». Voyons maintenant si les ouvres de Beigbeder représente une exception à cette règle ou si elles y répondent complétement.

3.1.4 Le roman transgressif contemporain

La composante qui pose problème dans la définition des romans de Beigbeder est essentiellement le rôle de la provocation. Il est indéniable que certains romanciers réalistes tel que Zola et Maupassant ont défié le bon goût de leur société en écrivant des textes très perturbants, comme *L'Assommoir* ou *La Peur.* Toutefois, ce qui est difficile à comprendre dans les œuvres contemporaines est jusqu'à quel point la violence est un marqueur de l'aliénation de la société ou s'il s'agit plutôt d'un moyen pour s'opposer aux intellectuels traditionnalistes. En d'autres termes, l'élément *Pulp* est parfois si poussé à l'extrême que les critiques ont supposé qu'à côté d'une composante didactique et descriptive, il y avait aussi une volonté de casser le code. En particulier, chez notre auteur le langage délibérément grossier du narrateur, la violence des images (comme celle du meurtre dans *99 Francs*), la référence constante au sexe et le cadre choquant de l'attentat du 11 septembre dans *Windows on the World*, comme celui de la prison dans *Un roman français*, sont des éléments qui ne relèvent pas de la simple description de la société contemporaine. Sabine Van Wesemael s'est interrogée sur ce sujet et elle a remarqué que la transformation de la réalité en hyperréalité dans la fiction était un topos de la littérature

[250] *Op. cit.*, Maftei, Mara Magda, *Fictions posthumanistes Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, p. 18-19

postmoderne, mais que cette dernière plus récemment avait donné naissance à un nouveau courant qu'elle appelle roman transgressif contemporain :

> De même que la littérature postmoderne, la fiction transgressive veut subvertir la littérature elle-même. De là, plusieurs de leurs caractéristiques communes : désacralisation de l'art, minimalisme et mélange de la haute et de la basse culture. Nos auteurs montrent peu de respect pour la tradition littéraire.[…] Fiction transgressive et littérature postmoderne, toutes les deux, défient l'autorité, le bon sens, les orthodoxies politiques et religieuses, les codes de conduite morale et d'expression sexuelle, les lois qui gouvernent le désir et l'imagination [...]. La fiction transgressive est donc un hybride [...], une sorte de réalisme postmoderne[251]

Cette définition nous semble significative à partir du moment où elle établit un postulat primordial : en littérature contemporaine nous pouvons encore parler de réalisme. Or, comme chaque étiquette de genre, le sens du terme a évolué au fil des siècles, et plus récemment ces ouvrages rassemble un ensemble de textes qui présentent une composante transgressive. Il s'agit de thème bouleversants et clivants qui peuvent parfois susciter le choc du lecteur, comme, notamment, l'idée que de nos jours il est impossible de cultiver une relation homme-femme basée sur l'amour et la fidélité. Ainsi, les ouvrages réalistes contemporains ne se limitent pas à montrer un état de choses, mais ils renforcent leur impulsion à la contestation par la provocation. Comme le souligne Dominique Viart, c'est

[251] Van Wesemael, Sabine, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq,* Paris, Le Harmattan, 2011, p. 163

une littérature qui dénonce « l'état social présent, exhibe ou caricature - le plus souvent exhibe *et* caricature - ses travers les plus emblématiques[252] ».

Afin de comprendre les enjeux de ces textes, il faut maintenant s'interroger sur le but ultime des œuvres réalistes contemporaines, dont les romans de Beigbeder font partie. En d'autres termes, jusqu'à quel point les transhumains sont-ils conscients de leur condition dans ces ouvrages et surtout, ont-ils encore le droit d'agir sur cette nouvelle réalité ?

3.2 La rédemption de la société dans la fiction

Nous savons que les romans naturalistes de Zola avait le but de montrer l'aliénation de la société afin que les hommes puissent y mettre fin. Pour saisir la réelle portée révolutionnaire des romans de Beigbeder, il faut montrer le dégrée de conscience des personnes du nouveau millénaire. Afin de déterminer si les hommes ont encore pouvoir d'action il est donc nécessaire de s'interroger sur les personnages et sur leurs conduites.

3.2.1 Un coupable non-identifiable

Les personnages dont nous avons parlés identifient le système économique actuel comme le responsable de leur malheur. En particulier, c'est surtout le capitalisme

[252] Viart, Dominique, « La littérature contemporaine et la question du politique », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain, Écritures, engagements, énonciations,* Québec, coll . « Contemporanéités », 2010, p.109

américain qui est ciblé. L'exemple nous est fournis par la réflexion de Carthew sur la culpabilité de l'homme lambda, dans le contexte de l'attentat d'Al Qaeda:

> Ils veulent que nous nous sentions coupables. Mais coupables de quoi ? Je ne suis pas responsable de ce qui a fait mon Pays pour grandir. L'esclavage des Noirs, le génocide des Indiens, le libéralisme sauvage, c'est pas moi les gars, je suis arrivé bien après ! Je n'ai fait que naître ici, chez les Patrons, mais j'en suis pas un. Tout ce que je gouverne, c'est mon agence immobilière. Certes, j'ai vendu des appartement plus cher que ce qu'ils valaient. Je suis obligé d'avouer que tous les agents immobiliers sont des escrocs […] Vous ne comprenez donc pas que, sur terre, vous n'êtes propriétaire de rien ? […] OK. Je ne suis pas innocent mais je ne suis pas non plus un criminel. Je ne méritais pas d'être exécuté. Je ne sais pas si j'incarne le Bien, mais je ne voulais de Mal à personne […] Qu'y pouvais-je si des enfants guatémaltèques travaillaient quinze heures par jours à des salaires de misère pour accomplir le boulot à ma place ? […] Merde, c'est loin et on n'y comprend rien[253].

Le personnage principal de *Windows on the World* se trouve face à la mort et il comprend à ce moment-là que la simple adhésion au modèle économique du présent l'a rendu coupable face aux terroristes. Il a donc conscience que le capitalisme est responsable de son bien-être tout en représentant une catastrophe pour les Pays qui ne sont pas « Patron », mais en même temps il n'arrive pas à identifier un coupable en chair et os. D'ailleurs, le sentiment que les mécanismes du capital sont insaisissables est assez

[253] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 330-331

répandu. En effet, comme le souligne Vogl dans *Le spectre du capital*, l'inintelligibilité est intrinsèque au système :

> Depuis le XVIIIe siècle, les mécanismes du marché et les mouvements du capital sont ressentis comme des figures énigmatiques. […] Cela vaut en particulier pour les mouvements et les structures de l'économie financière moderne. Bien que l'on puisse concevoir les marchés financiers comme des manifestations dans lesquelles se joue une bonne partie de la prospérité humaine, ce qui s'y passe précisément demeure opaque[254].

Toutefois, cela n'empêche pas Octave – protagoniste de *99 Francs* – d'imaginer un responsable. Dans le monologue initial, le protagoniste assume très sciemment la responsabilité du bon déroulement du capitalisme de surveillance à travers la publicité. Néanmoins, il avoue qu'il est un simple rouage du système, car « [il] est coincé ici comme les autres, [il] paiera les impôts comme tout le monde […] il n'y a aucun moyen d'en sortir. Tout est verrouillé, le sourire aux lèvres[255] ». Par la suite, il formulera une hypothèse sur l'identité du vrai coupable, mais sa quête désespérée et insensée n'aboutit à autre chose qu'à l'identification d'un bouc émissaire, à savoir un complice du système qui à ses yeux est tenu responsable de toute faute.

> Une vieille sado-maso traversa la piste de danse […]

[254] *Op. cit.* Vogl, Josef, *Le Spectre du Capital,* p. 5
[255] *Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *99 Francs,* p. 21-22

- Tu sais à quoi elle me fait penser, cette mémé ? En Europe, les entreprises licencient des milliers d'employés pour rapporter plus de fric aux retraités de Miami, pas vrai ?
- Euh… en gros, oui. Les vieillards de Floride sont tous actionnaires des fonds de pension qui possèdent les firmes internationales, donc schématiquement, oui.
- Eh ben, puisqu'on est sur place, pourquoi qu'on irait pas rendre visite à un de ces vieux propriétaires de la planète ? Ce serait quand même con d'être chez eux et de ne pas s'expliquer avec l'un d'entre eux. Peut-être même qu'on pourrait le convaincre de ne plus virer personne la prochaine fois, qu'est-ce t'en dis ?
- J'en dis que t'es bourré mais OK, on y va[256].

Après ce raisonnement simpliste, les deux personnages du dialogue – Octave et Tamara – accompagnés de Charlie partiront pour leur mission qui mènera à la tragédie. En effet, le passage qui suit voit ce même groupe de révolutionnaires protagonistes d'un meurtre insensé. Or, cet enchaînement d'évènements fait surgir une question : certes, ils ont démontré de pouvoir agir sur le monde, mais cette action a-t-elle eu un résultat tangible ?

3.2.2 Une attitude active ou passive ?

À partir du moment où cette bravade a eu un triste aboutissement pour Charlie et Octave, on constate que leur action n'a produit aucun effet sur le système économique. En effet, « Tamara s'en est sortie[257] », alors que les deux autres membres du groupe ont

[256] *Ibid.,* p. 195
[257] *Ibid.*, p. 268

été accusés de meurtre et sont allés en prison. Octave se rend compte de l'inutilité de leur crime, lorsqu'il s'aperçoit que tout le monde pouvait les voir et que « tout allait continuer sans eux[258] ». Cette constatation n'est pas anodine, car elle cache une vérité importante : face à un acte de rébellion contre le capitalisme, ce dernier demeurera inébranlable. Il s'agit du même enseignement que l'on peut tirer de la lecture de *Windows on the World*, car Carthew est bloqué dans l'immeuble et ne peut pas s'échapper de sa condition de coupable et, de même, le reflet autofictionnel de Beigbeder n'est qu'un spectateur impuissant. En résumant, dans *99 francs* les personnages prennent des mesures anticapitalistes, mais inutilement, puisque la mort d'un investisseur n'arrête pas l'expansion de tous les autres, ni leur sert d'avertissement.

Cependant, dans le roman qui suit l'attentat des Tours Jumelles la situation a sombré et l'auteur, en écrivant ce livre, s'avère être encore plus pessimiste qu'auparavant envers les destins des êtres humains. La preuve en est que Beigbeder-personnage et son protagoniste de fiction sont passifs face aux évènements : Carthew assiste à sa propre mort et à celle de ses enfants sans pouvoir rien faire, alors que l'avatar de l'auteur est un simple témoin qui n'a aucun pouvoir de changer le cours de l'histoire. Si l'on veut, le refus de Beigbeder de changer sa vie dans *Un roman français* serait un indice de sa résignation face à l'impossibilité de l'homme de se rédimer sa condition. En particulier, le fait que l'auteur déclare avoir complètement oublié son enfance[259] nous semble

[258] *Ibid*.

[259] « Je ne me souviens plus de mon enfance. [...] Tout le monde se souvient de son passé [...] en moi rien ne reste de moi-même » (*Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français*, p. 20)

significatif. Beigbeder admet ainsi avoir perdu ses coordonnées spatio-temporelles et cela l'a rendu impuissant face au cours de l'histoire : comment peut-on penser changer le monde alors que nous n'arrivons même pas à le concevoir ? Tel serait en effet le but ultime du capital financier d'après Graeber. Dans son essai sur la dette il aboutit à cette conclusion : « les impératifs financiers essaient constamment de nous réduire tous, malgré nous, à imiter les pillards, à regarder le monde en ne voyant que le monétisable[260] ».

La possibilité de la carrière, de la réussite sociale et du profit nous distrairait donc de tout le reste, y compris de notre histoire personnelle et de l'espoir en une société meilleure. Mais d'après Beigbeder ce constat est-il valable pour tout le monde ? N'y a-t-il pas donc une ultime possibilité ?

3.2.3 Le dernier rempart de contestation

Il est vrai que toutes actions contestataires se révèlent être des échecs, mais il y a au moins deux indices d'une prise de position de la part de l'auteur qui ne sont pas négligeables. Premièrement, il faut se rappeler qu'Octave, le protagoniste de *99 Francs*, décide d'écrire un livre pour se faire licencier et non, par exemple, pour réaliser une vidéo de dénonciation. Si on y pense, ce serait aussi plus logique qu'il le fasse, car l'emploi des médias et la conception de vidéos percutants est son métier. En effet, lorsqu'il nous raconte le processus de création de la publicité de Maigrelette, nous comprenons que la

[260] *Op. cit.,* Graeber, David, *Dette. 5000 ans d'histoire*, p. 476

tâche du protagoniste consiste à imaginer un cadre audio-visuel plus qu'un slogan à y attacher. Au cours d'une réunion dans son agence, Octave présente ainsi le fruit de son travail : « Étant donné qu'Octave c'est moi, je suis bien obligé de me lever et de raconter le projet de film dans un silence de mort, en montrant le story-board de douze images couleurs[261] ». Encore, il faut se questionner sur la raison qui a poussé Beigbeder à raconter son incarcération dans *Un roman français.* Nous avons déjà montré que la méditation de l'auteur autour de sa vie n'a pas conduit à un changement radical de sa conduite, mais alors, pourquoi prendre la peine d' écrire un livre sur cette expérience s'il a été inutile ? Dans le premier chapitre, l'écrivain admet que ce texte n'est pas pour se soulager lui-même: « J'aurais donné n'importe quoi pour un livre ou un somnifère. N'ayant ni l'un, ni l'autre, j'ai commencé d'écrire ceci dans ma tête, sans stylo, les yeux fermés. Je souhaite que ce livre vous permette de vous évader autant que moi, cette nuit-là[262] ».

Pourtant, il faut s'interroger sur le sens du mot « évader », car ce livre n'est pas amusant. Il y a bien sûr des parties quasi-comiques où l'on voit Beigbeder interagir avec des criminels ou donner des réponses impropres aux policiers, mais il s'agit d'un livre de réflexion. En effet, le terme « évader » doit être interprété dans son sens de « se soustraire à l'emprise de quelque chose, le fuir[263] », mais qu'est ce que doit fuir le lecteur ? Notre hypothèse est que Beigbeder entend fournir à son lecteur un outil pour s'échapper à la domination du capitalisme. Par conséquent, à suivre ces indices, nous pouvons constater

[261] *Op. cit.*, Beigbeder, Frédéric, *99 Francs,* p. 26
[262] Op. cit., Beigbeder, Frédéric, *Un roman français*, p. 19
[263] Dictionnaire Larousse, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s_évader/31789

que d'après l'auteur la littérature serait le seul moyen dont nous disposons pour combattre le système, la preuve étant que l'écriture d'un livre devient une menace dans *Un roman français* et *99 Francs*. Dans le premier, Beigbeder dit au policier : « - je vous préviens, si vous ne me libérer pas tout de suite, j'écris un livre[264] », alors que dans son monologue de présentation Octave nous informe que : «J'écris ce livre pour me faire virer[265]». Ce serait donc le fait même d'écrire un livre qui constituerait une action révolutionnaire : Voici le degré minimum d'engagement dans les textes de Beigbeder. En particulier, d'après Bouju, les armes les plus puissants contre le capitalisme sont l'humour et l'ironie[266] : deux mécanismes de fiction dont notre auteur se sert constamment. Cette théorie inclurait donc Beigbeder à l'intérieur d'une lignée d'auteurs contemporains, tel que Thomas Bernhard et Noémi Lefebvre, qui font du roman un instrument qui

> Simule et instruit, tout à la fois, un acte de confiance radical dans la puissance des signes de l'écriture contre les pouvoirs de la contrainte sociale. […] Et peut-être en effet s'agit-il aujourd'hui d'exercer pleinement, énergiquement,
> cette confiance provisionnelle, ce crédit à l'égard des signes, pour faire du Rien de la littérature l'une des manifestations de notre possible. Il s'agit de jouer un crédit contre l'autre : d'opposer à l'épistémè des pouvoirs contemporains le « comme si » et le « oui mais » de l'écriture[267].

---

[264] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Un roman français,* p. 108

[265] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *99 Francs*, p. 15

[266] « le roman contemporain est aussi conscient des ressources particulières, pour affronter ces questions, que représentent l'humour et le recours salvateur aux formes diverses d'énonciation ironique » (*Op. cit.*, Bouju, Emmanuel, « ÉPIMODERNES, Nouvelles «leçons américaines » sur l'actualité du roman », p. 176)

[267] *Ibid.*, p. 177-178

Cette hypothèse nous semble encore plus valable dans le cas de notre auteur si l'on constate que des quatre types d'écriture, identifiés par le critique comme étant les plus impliquées dans cette forme de contestation, Beigbeder en utilise deux dans les romans sur lesquels nous nous sommes penchés :

> 1. la mondialisation volontaire de la création, par laquelle un écrivain peut choisir d'écrire préférentiellement l'histoire alter-nationale
> 3. la composition biodocumentaire […] – qui dans le sillage des fictions biographiques d'un côté et des enquêtes d'imitation journalistique, anthropologique ou sociologique de l'autre, réinvente le « récit de vie » […] en cherchant à traduire l'importance vitale de cette pratique d'écriture, en particulier pour tous les « sans-parts » de la démocratie moderne[268]

Le premier procédé est utilisé dans *Windows on the World*, où l'auteur décrit un événement historique qui a eu lieu aux États-Unis. Bien que l'attentat des Tours Jumelles ait en réalité concerné tout l'occident, il puise directement dans l'histoire américaine. *99 Francs* et *Un roman français* sont deux compositions biodocumentaires : la première est une fiction car l'auteur invente un personnage qui l'incarne et qui représente un homme typique qui vit sous le système capitaliste. La deuxième, en revanche, voit comme protagoniste l'auteur et nous pouvons la classifier de compositions biodocumentaires parce que non seulement l'auteur nous raconte son expérience en

[268] *Ibid.,* p. 178-179

prison, mais qu'il ajoute une série de commentaires sociologiques et anthropologiques sur lui-même. La partie méditative de ce roman prend la forme d'une enquête et il lui permet « de dénoncer, à l'aune et au profit – au crédit – du récit d'une vie, la fausse monnaie des contraintes sociales et politiques[269] ».

En définitive, les ouvrages de Beigbeder ne sont pas des textes engagés au sens Sartrien par exemple, où l'auteur pousse son public à se révolter. Au contraire, l'écrivain dans ses trois romans nous a rendus partie intégrante de son projet révolutionnaire et il nous a montré, à travers ses personnages, que chaque action violente que nous entamerions sera destinée à l'échec. Il s'agit d'une vision très pessimiste de l'homme, mais qui s'accorde bien avec l'esprit du temps. Or, à la lumière de ces constats, il est désormais temps de tracer une image claire de notre auteur en construisant sa posture d'auteur.

3.3 Brouillage de la posture d'auteur

Avant tout, il faut constater qu'ils existent au moins 3 Beigbeder : l'auteur, le narrateur et le personnage public. Nous avons déjà largement analysé le discours des narrateurs des trois romans qui ont fait l'objet de notre étude et l'image qui en est ressortie est qu'ils ont tous des caractéristiques en communs avec l'écrivain. En outre, nous nous sommes déjà penchés sur son personnage public et, dans le deuxième chapitre, nous l'avons taxé d'égocentrique. Il faut enfin, après avoir découvert toutes les contradictions

[269] *Ibid.,* p. 182

de ses œuvres, reconstruire une image claire de ce qu'est le Beigbeder-auteur, dans l'esprit de pouvoir mieux comprendre son travail et les ouvrages qui suivront.

3.3.1 L'écrivain médiatique

Nous dresserons notre portrait de l'auteur à partir d'un classement qui a été fait par la critique sociologique la plus récente. La connaissance de l'état de l'art nous permettra de comprendre si les hypothèses qui ont été faites jusqu'à présent sont correctes ou pas, mais ensuite les connaissances que nous avons acquises et le travail de critique composite que nous avons mené nous permettra d'apporter notre contribution à l'étude de la littérature réaliste contemporaine.

Le projet critique que nous utiliserons comme point de départ est celui de Dominique Viart. Dans son essai *La littérature française au présent*, il a essayé de recueillir sous trois étiquettes toute la production littéraire du XXI[e] siècle. Il parle de roman « *consentante* (celui qui consent à la mode dans ce qu'elle a de plus éphémère)[270] », qui s'oppose à la littérature « *concertante* (qui concerte avec la tradition sans songer à la renouveler) et la littérature *déconcertante*, à la fois innovante du point de vue formel (ce qui la distingue de la littérature *concertante*) et exigeante quant au contenu (ce qui la différencie de la littérature *consentante*)[271] ». La typologie qui nous intéresse le

[270] Chaudier, Stéphane, *« Consentante », « concertante » et déconcertante » : les critères stylistiques de la valeur littéraire dans la production romanesque contemporaine*, Elfe XX-XXI [Online], 8 | 2019, http://journals.openedition.org/elfe/1080

[271] *Ibid.*

plus est la *concertante*, puisque Viart y inclut des écrivains tels que Beigbeder et Houellebecq, elle dit à ce propos :

> Plus attentive à l'époque, à ses modes ou à ses humeurs, dont elle propose le reflet exacerbé et volentiers provocant, s'avance une littérature qui ne consent pas moins, mais selon un autre registre, plus mondain et plus mercantile. […] Sa recherche est celle du « scandale », mais il s'agit d'un scandale calibré selon le goût du jour, « surfant » sur le goût que le jour peut avoir, par exemple, pour les jeux du sexe, du spectacle ou du cynisme. Elle fraie avec les slogans publicitaires et les formules pseudo-culturelles. […] Nul doute que cette littérature *traduise* quelque chose de l'état social, mais elle ne le *pense pas*[272].

Il s'agit d'un critère bien valable, mais il me semble qu'elle ignore certains aspects pas négligeables de l'œuvre de Beigbeder. Par ailleurs, Viart avait imaginé qu'il pouvait y avoir une marge d'erreur, à partir du moment où il est en train de parler de littérature contemporaine et « le risque est d'autant plus grand, soit de ne reconnaître que les œuvres qui se conforment à des goût déjà constitués, soit de se laisser emporter par la vague médiatique, prompte à célébrer tel effet de scandale éphémère, mais rémunérant[273] ». Certes, il est vrai que comme l'auteur l'admet au cours d'un entretien « Moi, je fais des pirouettes pour plaire[274]. », mais il faut aussi prendre en examen les caractéristiques qui diffèrent de ce modèle médiatique pour avoir une image complète de l'écrivain.

---

[272] *Op. cit.,* Viart, Dominique, *Écrire au présent : l'esthétique contemporaine*, p. 9

[273] *Ibid.*, p. 6

[274] *Op. cit.,* Collectif, *Frédéric Beigbeder J'APPELLE AU SECOURS ET JE DEMANDE PARDON Entretien avec Angie David*, « Frédéric Beigbeder (Ecrivains d'Aujourd'hui) », p. 55

3.3.2 Un penchant sociologique

Les trois romans que nous avons pris en examen, comme la trilogie de Marc Marronnier qui les a précédés, *L'égoïste romantique*[275], *Premier bilan après l'apocalypse*[276] et *Un barrage contre l'Atlantique*[277] concernent notre société. Or, le fait qu'une grande partie de la production littéraire de Beigbeder vise à dénoncer l'aliénation de l'homme dans la société capitaliste, nous fait penser qu'il s'agit d'un problème qui le concerne réellement. En effet, dans l'entretien avec Angie David, l'auteur exprime tout son dégout pour le modèle économique présent :

> J'aime bien aussi dénoncer le bonheur factice que la société veut nous vendre. Je crois qu'au fond, c'est ça mon moteur. Tous mes livres parlent de types qui devraient être heureux parce qu'ils ont tout : du pognon, une belle maison, une jolie nana. Ils ont les apparences capitalistes du bonheur, les apparences publicitaires du bonheur. Cependant, ils prennent un papier et un crayon, et ils se mettent à dire que ça ne va pas du tout. C'est un peu ça dans tous mes livres[278].

Il nous semble donc que ce serait simpliste d'affirmer que l'auteur cherche à tout prix à courir après la mode. Beigbeder est un écrivain active dans le domaine littéraire depuis trente ans et il n'a jamais changé son sujet principal : il a changé de genre et de personnages, mais « [il] n'a jamais écrit sur autre chose que le présent. En essayant de ne

[275] Beigbeder, Frédéric, *L'égoïste romantique*, Paris, Grasset, 2005
[276] Beigbeder, Frédéric, *Premier bilan après l'apocalypse*, Paris, Grasset, 2011
[277] Beigbeder, Frédéric, *Un barrage contre l'Atlantique,* Paris, Grasset, 2022
[278] *Ibid.*, p. 162

pas être trop narcissique, [il] parle de ce qui se passe autour de [lui][279] ». Ainsi, il n'est pas hasardeux d'affirmer que l'écrivain adopte une posture de sociologue, car il observe les problèmes qui accablent notre société et en les mettant en scène à l'aide de ses personnages.

De plus, en raison de sa formation à Science Po, il est indéniable qu'il est compétent en sciences humaines. En effet, Armel Jovensel Ngamaleu met en évidence une tendance récente de « La littérature, s'inspirant du champ sociologique, [de] se positionne[r] de plus belle comme une vitrine d'expression de « l'action sociale »[280] ». Rien ne vaut que l'enquête soit parfois menée sur soi-même, comme dans *Un roman français*, puisque, comme l'affirme Laurent Demanze, l'enquête littéraire se traduit souvent par « le récit hésitant d'un parcours impliqué, le cheminement dans la trame d'une argumentation et les tâtonnements d'une recherche, portée par la base continue d'un je[281] ». Il s'agit donc d'un projet encore en évolution lorsque Beigbeder écrit son livre : en même temps qu'il vit l'action, il réfléchit aux causes et aux implications socio-économiques de ses choix. L'on pourrait donc supposer que les chapitres de commentaires, qui dans *Windows on the World* et *Un roman français* interrompent la narration, sont l'expression de la « voix sociologique » de l'auteur.

---

[279] *Ibid.*, p. 125

[280] Ngamaleu, Armel Jovensel, *Méandres d'une civilisation d'illusions : la société postmoderne en question dans Extension du domaine de la lutte de Michel Houellebecq et Un roman français de Frédéric Beigbeder*, Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol. 36, N° 1, 2021, p. 82

[281] Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019, p. 23

Ce procédé est encore plus évident dans le roman sur l'attentat aux Tours Jumelles, à partir du moment où la narration et l'enquête sont confiés à deux personnages différents. Carthew raconte son expérience troublante de l'attentat, alors que le reflet auto-fictionnel de Beigbeder, se fait porte-parole d'une analyse socio-culturelle du 11 septembre. Comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre, Beigbeder-personnage utilise un registre plus élevé et argumentatif par rapport à son « double » américain qui se limite à décrire les événements qu'il est en train de vivre sans les commenter. Si l'on prend par exemple la digression sur le play-boy international, nous nous rendrons compte que le discours du reflet autofictionnel de l'auteur mime les mécanismes d'explication typiques d'un essai sociologique :

> Dans l'Amérique des années 60-70, le play-boy était le surhomme. Tout mâle qui se respectait devait ressembler à Tom Jones, Gunter Sachs […]. Il fallait avoir la chemise ouverte avec les poils qui dépassent. Il fallait draguer à tout prix une femmes différente tous les soirs. Il fallait avoir le visage bronzé toute l'année. Ce qui, dans les années 00, incarne le sommet du démodé et du pathétique, constituait à l'époque le must absolu. En France, Eddie Barclay et Sacha Distel […] étaient les vraies icône des bourgeois, bien plus que les hippies et les rock-star. Ajoutons l'arrivée de la pilule contraceptive, la simplification du divorce, la révolution féministe et sexuelle, et nous obtenons le PLAY-BOY INTERNATIONAL : « l'homme sans gravité » décrit pas le psychiatre Charles Melman […] Que s'est-il passé ? La liberté avait tué le mariage et la famille, le couple et les enfants. La fidélité était devenue un concept réactionnaire, impossible, inhumain[282].

[282] *Op. cit.,* Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* p. 168-169

Le narrateur développe un concept, le contextualise dans une période bien précise de l'histoire, décrit ses émanations, les causes et les conséquences qu'il ont engendrées, tout en citant un argument d'autorité – le psychiatre Charles Melman.

Mais est-ce vraiment tout ? Beigbeder serait-il seulement un écrivain médiatique adoptant parfois une posture de sociologue ?

3.3.3 Beigbeder : le provocateur

La dernière caractéristique de l'auteur que nous avons observé est celle du provocateur. Il s'agit aussi de la composante la plus problématique aux yeux de la critique, puisque, d'une part elle accentue le sentiment que l'auteur écrit des romans en suivant une « recette pour plaire », et que de l'autre le rend parfois exagéré dans ses descriptions, en renforçant le propos que ses œuvres ne sont pas porteuses d'aucun message didactique. Pour citer une réprimande qui lui a été faite, nous rapportons ici l'avis de Pierre Jourde, dans son essai *Littérature sans estomac* :

> L'esthétique de Frédéric Beigbeder, sa morale […] est une esthétique de jeux télévisés. Tout son travail stylistique consiste à donner des signes d'intelligence, qui paraissent en permanence dénier sa bêtise. Mais ils ne font que l'affirmer et lui donner un alibi. Aussi son œuvre peut-elle être considérée comme l'épopée moderne du narcissisme de la bassesse. En manifestant son mépris de ses personnages, de son public, des êtres en général, l'animateur Beigbeder se vautre voluptueusement dans l'adoration méprisante de sa propre personne. Telle est la forme de son génie[283].

[283] Jourde, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, p. 53-54

Mais malgré tout, même un critique comme Jourde reconnaît que Beigbeder est un bon écrivain, parce que dans *99 Francs* il montre son habilité à savoir maitriser une richesse et diversité de style. Le critique admet que « Stylistiquement, on reconnaît souvent un mauvais écrivain aux efforts qu'il fait pour paraître avoir du style, à ses affectations de trouvailles qui le font fatalement écrire comme tout le monde. Frédéric Beigbeder est un bon écrivain[284] ». En définitive, l'œuvre de notre auteur d'après Jourde est certes tellement provocatoire qu'elle parait banale, mais elle cache l'élaboration d'un style personnel et « une vision du monde radicalement neuve[285] ».

Mais alors, pourquoi Beigbeder aurait-il choisi de « ruiner » son projet d'écriture – aux yeux de la critique – en utilisant un registre violent et truculent ? La seule réponse qui nous vient à l'esprit et qu'il croit que cette image de cynique qu'il s'est créé est la seule façon « d'actualiser l'ouvrage et, en même temps, de se créer une identité marquée et reconnaissable dans la sphère médiatique et culturelle[286] ». En effet, il fait partie de ces auteurs, parmi lesquels l'on compte Houellebecq par exemple, qui se soucient non seulement de la bonne réussite de leur ouvrage, mais aussi de leur image médiatique. Nous apparentons les deux auteurs non seulement en raison du recours à la provocation, mais aussi au nom de leur souci à se créer un personnage public à l'aide de leurs romans.

---

[284] *Ibid.*, p. 151

[285] *Ibid*.

[286] Wroblewski, Ania, « Les seuls blancs à Châtelet-les-Halles : Richard Millet, Michel Houellebecq et les limites du nationalisme français », dans Jurga, Antoine et van Wesemael, Sabrine (dir.), *Lectures croisées de l'oeuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier , 2017.

Par conséquent, nous pouvons compter Beigbeder parmi les nombreux écrivains faisant partie de ce que Meizoz appelle « posture Houellebecq, fondée sur la provocation, la mise en spectacle de la personne de l'auteur, qui est le signe du « nouvel état » du champ littéraire dans lequel l'identité médiatique de l'écrivain est constitutive de la manière contemporaine de concevoir la littérature[287] ».

Cette définition n'est pas seulement utile afin de tracer une image claire de Beigbeder, mais elle nous permet aussi de comprendre la nécessité pour notre auteur d'être reconnu en tant qu'écrivain médiatique. En acceptant cette posture l'on nie l'axiome de Viart selon lequel la recherche du scandale serait « calibré selon le goût du jour, « surfant » sur le goût que le jour peut avoir[288] ». Au contraire, la violence du langage et la provocation permettrait « de faire apparaitre la littérature comme symptomatique ou représentative de problèmes sociaux, [et, au même temps, elles] constitu[ent] en [elles]-mêmes un événements[289] » pour le dire avec les mots de Pierre Jourde.

En définitive, l'on pourrait conclure que la combinaison de médiatisation, provocation et allure sociologique serait constitutive d'une nouvelle frontière du réalisme à l'âge contemporain. Il n'existe pas une seule formule possible car, comme le souligne Viart, « le nombre d'ouvrages publiés chaque année est tel qu'il défie toute ambition

[287] *Op. cit.*, Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, p. 19-20

[288] *Op. cit.*, Viart, Dominique, *Écrire au présent : l'esthétique contemporaine*, p. 9

[289] Jourde, Pierre, « Scandale, censure et procès dans le champ littéraire français contemporain », *Quel scandale !*, sous la direction de Dollé, Marie, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2006, p. 167-168

exhaustive[290] », mais une chose demeure certaine : il s'agit du modèle qu'a adopté Beigbeder et que notre parcours d'analyse a voulu montrer.

[290] *Op. cit.,* Viart, Dominique, *Écrire au présent : l'esthétique contemporaine*, p. 8

Conclusion

Notre parcours critique à travers les œuvres de Beigbeder nous a emmené à mieux saisir le projet d'écriture du romancier. Toutefois, il a contribué aussi à réaffirmer les hypothèses de Terry Eagelton, selon lequel la seule forme d'engagement viendrait par l'extrémiste, qui « célèbre la transgression comme intrinsèquement bonne[291] ». L'auteur que nous venons d'étudier est la preuve tangible qu'à partir des années 1980 l'intellectuel a perdu son rôle d'éducateur du peuple. Pour qu'une classe d'érudits ne cesse pas d'exister, les écrivains ont commencé à exercer leur pouvoir de démarqueurs du pouvoir. Par conséquent, l'intellectuel contemporain ne peut faire autre chose que montrer ce que le système capitaliste a fait au monde, à l'homme et aux rapports personnels par le biais de la transgression. D'ailleurs, c'est précisément dans cette lignée que l'on devra placer le réalisme transgressif de l'auteur.

Ainsi, si nous utilisons *99 Francs* comme clé de lecture pour l'ensemble des ouvrages de Beigbeder, l'on remarquera que la réalité qu'il a mis en place pour son roman n'est pas seulement la nôtre mais elle s'enrichit d'une composante fictive et surréaliste et elle devient une « hyperréalité ». En effet, chaque homme se place aujourd'hui à mi-chemin entre réalité et fiction par le biais d'internet et des jeux vidéo. Ainsi, une représentation objective et plate de la société n'est plus suffisante : à partir de ce constat, il se profile une critique à la littérature qui, jusqu'à présent, semble avoir manqué la cible.

[291] Eagelton, Terry, *After Theory*, New York, Basic Books, 2003, p. 113 [traduit par mes soins]

À partir du moment où l'on représente le monde dépourvu de sa composante médiatique, il est inévitable qu'une grande partie de son intérêt et de ses enjeux reste inexpliqué. Le rôle de la violence dans ce discours est pourtant essentiel parce qu'il s'agit du moteur propulseur qui devrait faire bouger l'homme : Pour que le lecteur soit poussé à l'action, le tableau qu'il peint doit être le plus choquant possible. Par conséquent, les romans de Beigbeder sont certes des ouvrages remplis d'éléments « trash » et écrits dans un style qui s'apparente plus aux textes des publicités qu'à celui de la littérature, mais ils sont aussi les portraits les plus fidèles dont on dispose pour comprendre notre monde dans sa nouvelle complexité.

En définitive, pour un nouveau système économique il faut un nouveau roman, une nouvelle langue qui s'y accorde et un nouveau type d'engagement. Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, pour Beigbeder la contestation passe nécessairement par la transgression, au sens d'exaltation de la violence.

Sources primaires

Beigbeder, Frédéric. *99 Francs*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2000.

—. *L'amour dure trois ans*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1997.

—. *L'égoïste romantique*. Paris: Grasset, 2005.

—. *Mémoires d'un jeune homme dérangé*. Paris: La table ronde, 1990.

—. *Premier bilan après l'apocalypse*. Paris: Grasset, 2011.

—. *Un barrage contre l'Atlantique*. Paris: Grasset, 2022.

—. *Un homme seul*. Paris: Grasset, 2025.

—. *Un roman français*. Paris: Grasset, 2009.

—. *Vacances dans le coma*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1994.

—. *Windows on the World*. Paris : Grasset, 2003.

Carrère, Emmanuel. *L'Adversaire*. Paris: POL, 2000.

Despentes, Virginie. *Apocalypse bébé*. Paris: Grasset (le livre de poche), 2010.

—. *Vernon Subutex 1*. Paris: Grasset et Fasquelle (le livre de poche), 2015.

—. *Vernon Subutex 2*. Paris: Grasset et Fasquelle (le livre de poche), 2015.

—. *Vernon Subutex 3*. Paris: Grasset et Fasquelle, 2017.

Dictionnaire Larousse. s.d. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s_évader/31789 >.

Houellebecq, Michel. *Interventions*. Paris: Gallimard, 1998.

Hugo, Victor. *Odes et Ballades*. Paris: Ladvocat, 1826.

Proust, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1919-27.

Siti, Walter. *La contagion [Il Contagio, 2008]*. Villemagne-Rieux: Édition Verdier, 2003.

—. *Résister ne sert à rien [Resistere non serve a niente, 2012]*. Paris: Èditions Métaillé, 2014.

Vasa, Julie *Entretien avec Frédéric Beigbeder*, L'Apostrophée Blog littéraire. 10 février 2022.

Zola, Émile. *Germinal*. Paris: Charpentier, 1885.

Sources secondaires

Akay, Ali. «Depuis quand le postmodernisme fait-il débat ?» *Tumultes* 2010/1.

Alloun, Mohamed Sami, Bouattou, Bachir. «Le genre du posthumain: des transhumanismes à la théorie francophone.» *Revue Moltilinguales* 2023.

Baudrillard, Jean. *L'Esprit du terrorisme*. Paris: Galilée, 2002.

«Beigbeder arrêté en possession de cocaïne.» *Le Parisien* (2008).

Bennett, Nathan. «La posture littéraire : un carrefour disciplinaire.» *Acta fabula* Octobre 2011.

Bloch, Béatrice. «Vers une allo-autobiographie?» Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. *Le roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004.

Bouju, Emmanuel. *ÉPIMODERNES, Nouvelles «leçons américaines » sur l'actualité du roman*. Laval: Condicile Éditeur, 2020.

Bouju, Emmanuel. «Révolutions anciennes et histoires sans paroles. L'enfance politique au quotidien.» Corinne Grenouillet, Maryline Heck et Alison James. *Écrire le quotidien aujourd'hui*. Rennes: PUR-La Licorne, 2024.

Bréan, Simon. «« Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science- fiction ».» *Revue critique de fixxion française contemporaine En ligne* 2014.

—. «« Un genre encore fécond ? Devenirs de l'anticipation en France ».» *Belphégor* 2023.

—. *La Science-fiction en France. Histoire et théorie d'un genre littéraire*. Paris: PUPS, "Lettres françaises", 2012.

—. «Pour un usage externe des théories de la science-fiction.» *ReS Fututae En ligne* 20 (2022).

Chaudier, Stéphane. «« Consentante », « concertante » et déconcertante » : les critères stylistiques de la valeur littéraire dans la production romanesque contemporaine.» *Elfe XX-XXI Online* 8 (2019).

Cloonan, William. «« L'image comme image : le (possible) triomphe du Simulacre dans l'univers de Beigbeder ».» (dir.), dans Alain-Philippe Durand. *Beigbeder et ses doubles*. Amsterdam: Rodopoi, 2008.

Collectif. «« Frédéric Beigbeder J'APPELLE AU SECOURS ET JE DEMANDE PARDON Entretien avec Angie David ».» Collectif. *Frédéric Beigbeder (Écrivains d'Aujourd'hui)*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2007.

Colonna, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature, Linguistique*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989.

Compagnon, Antoine. *Les Cinq Paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, février 1990.

Cousseau, Anne. «« Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque. » .» Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline et Dambre, Marc. *Le roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses universitaires Sorbonne Nouvelle, 2004.

Delvaux, Martine. «Windows on the World.» *L'Esprit créateur* (2005).

Demanze, Laurent. *Un nouvel âge de l'enquête*. Paris: José Corti, 2019.

Dufour, Philippe. *Le réalisme pense la démocratie*. Genève: La Baconnière, coll. "Langages", 2021.

Eagelton, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.

Fabry, Geneviève, Roland, Hubert, Bragard, Véronique, Jacques, Georges, Lazzarini-Dossin, Muriel, et. al. «Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du 20e siècle/ The Borders of Realism in 20th Century Narrative Literature.» *Actes du colloque international*. Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004.

Gefen, Alexandre. ««Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine.».» dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. *Le roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses universitaires Sorbonne Nouvelle, 2004.

Gefen, Alexandre. «Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine.» Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. *Le roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004.

Graeber, David. *Dette. 5000 ans d'histoire*. Paris: Les Liens qui libèrent , 2013.

Homo Economicus. The Decision Lab, 2023.

Hsieh, Yvonne. «« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans Windows on the World de Frédéric Beigbeder.» *Voix plurielles* décembre 2005.

Jameson, Fredric. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi Editore, 2007.

Jauffret, Régis. *Promenade*. Paris: Verticales/ Le Seuil, 2001.

Jourde, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des Péninsules, 2002.

Jourde, Pierre. «Scandale, censure et procès dans le champ littéraire français contemporain.» !, Quel scandale. *sous la direction de Dollé, Marie*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, coll. "Culture et Société", 2006.

Langlet, Irène. *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris: Armand Colin, 2006.

Lessault, Bertrand. «« F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps ».» *L'orientation scolaire et professionnelle En ligne* 2004.

«L'insécurité n'augmente pas en France.» *Compas, centre d'observation de la société*. 2 octobre 2023.

Maftei, Mara Magda. *Fictions posthumanistes Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*. Paris: Hermann, 2022.

Meizoz, Jerôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur, Essai*. Genève: Slatkine Erudition, 2007.

Ngamaleu, Armel Jovensel. «Méandres d'une civilisation d'illusions : la société postmoderne en question dans Extension du domaine de la lutte de Michel Houellebecq et Un roman français de Frédéric Beigbeder.» *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses* Vol. 36.n°1 (2021).

Rosenthal, Léon. *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. Paris: H. Laurens, 1914.

Saveau, Patrick. «"L'autofiction à la Doubrovsky : mise au point".» al., édité par Claude Burgelin et. *Autofiction(s)*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010.

Schober, Rita. ««Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq.».» dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. *Le roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses universitaire Sorbonne Nouvelle, 2004.

«September 11 attacks: What happened on 9/11?,.» *BBC* (2025).

Spiegel, Simon. «Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory.» *Science Fiction Studies* vol. 35 (2008).

St-Amour, David. *GENÈSE D'UN PARADOXE. LA POSTURE DE FRÉDÉRIC BEIGBEDER DANS SA PREMIÈRE TRILOGIE ROMANESQUE : MÉMOIRES D*

'UN JEUNE HOMME DÉRANGÉ (1990) , VACANCES DANS LE COMA (1994) ET L 'AMOUR DURE TROIS ANS (1997. Université du Québec: Mémoire présenté à l'université du Québec à trois rivières, Novembre 2015.

Van Wesemael, Sabine. *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*. Paris: Le Harmattan, 2011.

Viart, Dominique. «"Fictions en procès".» Bruno Blanckeman, Alice Mura-Brunel et Marc Dambre. *Le roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses universitaires Sorbonne Nouvelle, 2004.

—. *Écrire au présent : l'esthétique contemporaine*. Rennes: Le temps des lettres, Presses universitaires de Rennes, 2001.

Viart, Dominique et Vercier, Bruno. *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2005.

Viart, Dominique. «La littérature contemporaine et la question du politique.» Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.). *Le roman français de l'extrême contemporain, Écritures, engagements, énonciations*. Québec: coll. Contemporanéités, 2010.

Vilain, Philippe. *La littérature sans idéal*. Paris: Grasset, 2016.

Vogl, Josef. *Le Spectre du Capital [Das Gespenst des Kapital, 2010], trad. Olivier Mannoni*. Bienne-Paris: Diaphanes, 2013.

Wampole, Christy. *Degenerative Realism: Novel and Nation in Twenty-First-Century France*. New York: Columbia University Press, 2020.

Wroblewski, Ania. «Les seuls blancs à Châtelet-les-Halles : Richard Millet, Michel Houellebecq et les limites du nationalisme français.» dans Jurga, Antoine et van Wesemael, Sabrine (dir.). *Lectures croisées de l'oeuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Classiques Garnier, 2017.

Zuboff, Shoshana. *L'âge du capitalisme de surveillance*. Veules-les-roses: Zulma essais, 2019.