

« DES HOMMES SUR DES ÉCHASSES » :
NARRATIONS CONTEMPORAINES
À GRANDE ÉCHELLE

Nicolas Xanthos

Université du Québec à Chicoutimi

Dans *L'adieu à Stefan Zweig* de Belinda Cannone, la narratrice a une conversation téléphonique avec son conjoint qui se trouve à Leipzig pendant les événements entourant la chute du mur de Berlin. Il lui fait part de son sentiment sur la foule qu'il a vue à ce moment-là :

543

Il faudrait réussir à rendre cette impression d'avoir vu des hommes sur des échasses, tu sais, des gens qui se haussent au-dessus d'eux-mêmes pour atteindre au collectif. C'est ça, je crois, qui était si émouvant, des hommes grandis parce que le point de vue individualiste était momentanément abandonné. Belle lurette que nous n'avons plus connue ça, hein ? Tant belle lurette que je ne suis plus certain de réussir à me faire comprendre. (208)

Exception faite du ton euphorique, lié en partie à la vue d'un agir collectif puissant, ce passage comprend, dans la perspective du présent article, deux éléments significatifs. Au premier chef, le passage de l'individuel au collectif. Dans cet exemple, il se double d'une participation à la marche de l'Histoire ; mais, surtout, ce passage est un changement de perspective sur l'être humain : on ne le pense plus à hauteur de la spécificité de son existence, dans l'unicité d'une trajectoire subjective propre, dans la singularité d'une expérience cognitive, affective ou sensorielle du monde; il est, tout différemment, partie d'un tout où s'efface son individualité, l'individualité d'un passé, d'un présent et d'un avenir; il se dépasse pour s'intégrer à un autre ensemble qui saura donner un sens collectif et historique à ce qu'il vit. Et chacun cesse d'être individu pour devenir homme sur des échasses. On le voit, c'est toute une conception de l'être humain qui est ici impliquée, un redéploiement de sa configuration, une redéfinition conceptuelle.

Le second élément significatif tient à ceci que, bien que cette redéfinition ne soit pas nécessairement en elle-même totalement nouvelle (l'histoire, la sociologie,

l'anthropologie, pour ne parler que d'elles, l'impliquent), le conjoint de la narratrice n'est pas certain de pouvoir trouver les mots pour la rendre sensible. Le problème, dès lors, en est un de représentation et de poétique : comment exprimer cela même à quoi l'on n'est plus habitué, par quels moyens le mettre en scène alors que l'expérience elle-même risque de ne plus faire sens, elle qui s'est perdue dans l'avènement et la radicalisation de l'individualisme ? Cela laisserait presque entendre que les moyens pour dire la singularité d'une expérience existent, mais qu'ils manquent sitôt qu'on veut exprimer l'ancrage collectif des êtres, ou du moins un plan de signification qui implique l'inscription de l'être et de l'agir individuels dans le registre d'une communauté, une lisibilité humaine non plus singulière, mais collective.

Et si les raisons historiques et sociologiques sont nombreuses pour pointer l'orientation individualiste de nos sociétés, nous souhaiterions pour un temps transposer le questionnement sur un plan proprement littéraire. En effet, et même s'il y a là un poncif qui demanderait à être interrogé sinon déconstruit, on prétend (quand 544 on ne le lui reproche pas) que la littérature française contemporaine souffrirait d'un certain nombrilisme. Ce n'est certes pas sans raison, même si le reproche est sans doute un peu simpliste : du récit de soi dans ses modalités autofictionnelles jusqu'aux projets mini-(ou minuit-)malistes, on ne peut pas dire que triomphe la marque d'une inscription collective des êtres. C'est dire aussi que le travail poétique du roman contemporain, que son élaboration de formes signifiantes pour dire quelque chose de l'expérience individuelle d'aujourd'hui, se situe pour une bonne part à hauteur de singularité humaine.

Reste que, même si elles ne sont peut-être pas majoritaires, plusieurs fictions cherchent à penser non plus la singularité de l'expérience humaine, mais bien son ancrage dans des espaces sociaux, politiques ou culturels, ses résonances, ses origines ou sa portée collectives.¹ Et c'est à trois de ces fictions que nous souhaitons nous intéresser dans les prochaines pages, trois fictions qui, chacune à leur manière, tentent le passage au collectif. Elles le font selon des modalités distinctes (euphoriques, dysphoriques, actionnelles, impuissantes, marquant des liens ou des ruptures), mais leur souci demeure le même : penser les hommes sur des échasses et trouver les moyens de le dire. Quelles échasses et quelle poétique narrative ou fictionnelle, c'est ce que nous voudrions observer dans *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal,² *Port-Soudan* d'Olivier Rolin³ et *Plateforme* de Michel Houellebecq.⁴

NAISSANCE D'UN PONT

Comme son nom l'indique, *Naissance d'un pont* relate cette sorte d'épopée qu'est la construction d'un pont gigantesque entre deux rives d'un fleuve, dans la ville américaine imaginaire de Coca, en Californie. D'un point de vue strictement thématique, déjà, nous sommes en marge des habitudes romanesques contemporaines, puisqu'on met en scène le monde du travail dans ce qu'il a de plus matériel et concret, dans la

construction d'un ouvrage de béton et d'acier. Mais, de fait, c'est aussi un agir collectif, l'œuvre de milliers d'individus qui se mettent au service d'un projet commun —non pas, cette fois-ci, politique, mais pas pour autant, à même le souffle de l'écriture, dépourvu d'un certain grandiose.⁵ D'entrée de jeu, donc, le chronotope romanesque se configure de manière à favoriser l'intégration des individus au collectif.

Quelques figures apparemment individuelles émergent de cette vaste foule, au nombre desquelles on compte notamment le chef de chantier, Georges Diderot, et une ouvrière arrivée avec sa famille, Katherine Thoreau. Or, moyennant des stratégies qu'on va chercher à décrire, ces deux personnages perdent, à des degrés divers, leur individualité pour gagner le collectif.

Compte tenu de son importance quantitative et qualitative au sein de la fiction, Diderot est sans doute le personnage dont l'individualité s'estompe le moins. On peut toutefois lire, dans une espèce de prologue qui le présente :

On eût aimé qu'il soit en quête de lui-même, mystérieux, éperdu, on supputa une fêlure secrète dévoreuse de miles, on envisagea un remords, une désertion, une trahison, ou mieux encore, un fantôme de femme restée en métropole sans doute auprès d'un autre et qu'il lui faudrait fuir [... On] lui chercha des poux, une faute originelle, du moins une origine, une faille intime tracée dans son enfance, on le chuchota cassé, au fond [...]

Mais ceux qui l'avaient pratiqué sur les chantiers s'étranglaient en entendant ces balivernes : fantasmes de bonnes femmes, poèmes pête-couilles, clichetons sucrés. (NP 15-17)

545

Les « balivernes » ici citées procèdent, en leur principe même, d'une conception fondamentalement individualiste (et peut-être même subjectiviste) : relier l'agir présent de Diderot à une fêlure, une femme ou une faille, c'est le poser comme tributaire d'un événement intime et singulier qui le détermine, d'un instant douloureux de sa trajectoire propre et qui imprime à cette trajectoire une marque décisive et un mouvement distinct. Bien que le texte, dans ce cas-ci, ne développe pas de système explicatif concurrent, il n'en reste pas moins que la sanction dont est frappée cette modalité de compréhension du comportement de Diderot, individualisante au possible, est sans appel : « fantasmes de bonnes femmes, poèmes pête-couilles, clichetons sucrés ». On rappellera également que ce rejet du discours individualiste prend place au tout début du roman, avant même sa première partie officielle : s'il s'intègre à une sorte de portrait de Diderot, il n'en reste pas moins qu'il résonne aussi comme une sorte de mise au point initiale, et semble laisser entendre qu'il ne sera pas question, dans ce roman, de « fantasmes de bonnes femmes », c'est-à-dire de perspective individualisante. Et c'est bien, en un retournement imprévu, de cette manière que Diderot s'insère dans un discours collectif : parlant apparemment de lui seul dans ces lignes, c'est en fait des modalités d'interprétation de l'entier du personnel romanesque que le roman parle; Diderot, ainsi, ne vaut pas tant pour lui-même que comme emblème anti-individualiste, déclinaison d'un paradigme que les autres personnages déclineront tout autant.

Lorsque, au terme d'une petite intrigue de séduction, Katherine Thoreau et

Diderot coucheront ensemble, le narrateur prend soin d'indexer ce qui aurait pu passer pour une réelle rencontre intime de l'autre sur un registre commun, à tous les sens du terme : « [Ils] longent les portes jusqu'à leur numéro, une chambre qui est une parmi d'autres, absolument semblable aux autres, exactement comme eux qui sont un homme et une femme parmi des milliards d'autres [...] » (NP 242). Certes, d'un point de vue référentiel, rien ne ressemble davantage à une chambre d'hôtel qu'une autre chambre d'hôtel, ni à un couple faisant l'amour un autre couple ainsi affairé. Mais si la standardisation est sans doute une caractéristique essentielle de l'habitat hôtelier, l'écrivain a toujours le loisir de la représenter comme bon lui semblera, sous les auspices de l'unicité (de temps, de lieu, de décor, de vue) ou de la conformité. Et si l'anatomie humaine offre une combinatoire forcément un peu limitée, une scène d'amour peut tout aussi bien être représentée comme la rencontre unique de deux êtres non moins uniques. Or, et c'est ce qui frappe ici, un soin particulier est mis à gommer toute forme de singularité, à la fois par la référence répétée à la simi-

546 larité et par l'absence de description singularisante autant que de représentation de l'intériorité. À tous égards, la stratégie d'écriture refuse l'individuel.

Katherine Thoreau, de son côté, a droit à une petite description lorsqu'elle croise son reflet dans le miroir :

[C']est encore une belle femme, quarante ans, peut-être plus, grande, une parka fuchsia trop mince pour contrer l'hiver barde son abdomen qu'on devine lourd [...] sans plus de taille, un jeans neige moule des jambes fines amorties par une paire de baskets sales, d'épais cheveux châtain foncé à la racine s'éclaircissent flavescents aux épaules [...], ses ongles sont rongés et la peau de ses mains sèche, crevassée, une petite chaîne dorée à pendentif cœur est son seul bijou; ce n'est pas qu'elle soit laide, ou sale, non [...], c'est seulement que la voyant, on touche la pauvreté. (NP 120-21)

Si ce portrait physique est dans l'ensemble plutôt conventionnel (parties du corps, vêtements, propriétés, fonctionnement à la fois horizontal de déploiement d'un ensemble lexical attendu et vertical de signification supplémentaire), son terme nous semble révélateur. En une première approximation, on pourrait dire que le roman indique métatextuellement que ce portrait a pour vocation d'illustrer non pas la laideur ou la saleté, mais bien la pauvreté. Mais il faut être bien attentif aux termes utilisés : c'est bien « laide » et « sale » d'un côté, et « on touche la pauvreté » de l'autre. Dans les deux premiers cas, les adjectifs, en eux-mêmes et par ce qu'ils désignent, renvoient à des propriétés individuelles du personnage; dans le dernier cas, Katherine incarne la pauvreté, incarne un statut social, en devient l'exemple, elle emblématise, à même son corps, un mal de classe. Autrement dit, le mouvement de cette description n'est pas tant de singulariser Katherine Thoreau, que de la situer socio-économiquement en tant que membre d'une collectivité. Et cette inscription collective teintera conséquemment les lignes d'intrigue dans lesquelles s'intégrera le personnage : lieux fréquentés ou habités, famille, repas, etc. Si elle avait été « laide ou sale », cela n'aurait peut-être pas pu s'opérer, ou du moins pas avec la même force ni la même ampleur.

Deux personnages tout à fait secondaires méritent aussi la mention, qui

n'apparaissent qu'à une reprise dans le roman, mais en une construction à bien des égards semblable qui les fait passer de l'individu au stéréotype. Le premier est un voiturier philippin :

[S]ept ans qu'on peut le voir debout à cet endroit, la redingote raide et le calot galonné rejeté en arrière, sept ans qu'il a immigré à Coca, sept ans, il faut s'imaginer une telle séquence et compter sur ses doigts, visages de la femme et des enfants qui blanchissent au fond du passeport, un mandat mensuel envoyé au village et les miettes de sa paye pour une piaule sans fenêtre dans un entresol quelconque, une femme bien rarement, et des tangerines sucrées qu'il suce devant la télévision, il prononce trente mots par jour mais cent fois les mêmes. (NP 212)

Le second est un soldat russe en Tchétchénie, frère d'une femme qui a immigré à Coca :

[L]e petit frère, le soldat [...] qui maintenant pénètre dans les baraques suspectes de la banlieue de Grozny en défonçant les portes à grands coups de grolle, la mitraillette tenue fermement contre la hanche et pointée à l'intérieur vers d'hypothétiques corps ennemis fondus dans les recoins obscurs, planqués sous les gravats ou recouverts de boue, et qui s'immobilise devant les habitations, et attend, écoute, guette, et au moindre bruit arrose à fond, arrose à mort, en balayant tout l'espace du canon [...]. (NP 213)

547

Un double mouvement est à l'œuvre dans ces deux passages. Dans un premier temps, on passe d'une situation concrète à une situation répétée (c'est-à-dire du singulatif à l'itératif ou au pseudo-itératif) : d'un moment précis à la vie de ces deux personnages dans leur généralité. Dans un second temps, et plus subtilement, la situation du portier philippin et celle du soldat russe deviennent celles de tous les portiers philippins et de tous les soldats russes—la misère solitaire des premiers, les missions angoissées des seconds. Par les vertus de l'itératif et de la généralité conventionnelle des actions mises en scène, on passe ainsi de l'individuel au collectif, en un mouvement synecdochique qui fait de ces êtres spécifiques les représentants d'une espèce.⁶

Pour en finir avec les personnages proprement dits, on peut dire un mot de la rencontre entre Summer Diamantis, en charge de la production de béton, et Duane Fisher ainsi que Buddy Loo, deux ouvriers récemment congédiés du chantier pour avoir risqué des acrobaties dans des circonstances dangereuses :

Les deux gars se jettent des coups d'œil entendus, qu'est-ce qu'elle vient foutre ici Miss Béton ? [...] De quoi s'illusionne-t-elle ? Ils vont s'asseoir en tailleur autour du feu et croquer ensemble un bon morceau de bidoche en se racontant des blagues, comme s'il n'y avait pas une fille et deux mecs, une Blanche et deux autres, un Noir et un Indien, un cadre du pont et deux ouvriers pas même spécialisés, autrement dit un ingénieur et deux éboueurs, alors quoi elle veut venir les voir de près ? (NP 298)

Même si, sur le plan énonciatif, cette réflexion semble celle des deux hommes (encore qu'on puisse se demander si « de quoi s'illusionne-t-elle » relève bien d'un niveau de langage équivalent à « qu'est-ce qu'elle vient foutre ici » et « alors quoi elle veut venir les voir de près »), on constate que la lecture de la situation est immédiatement collective—genrée, raciale, économique-professionnelle—et que le malaise engendré

par la présence de « Miss Béton » tient précisément à ces appartenances collectives qui structurent les êtres et les positionnent les uns par rapport aux autres, rendant possibles certaines interactions, et impossibles, malaisées ou contre-nature d'autres, le registre collectif s'indexant conséquemment à un registre discursif. Cette rencontre fortuite n'est pas celle de trois êtres, mais bien de représentants de classes et de communautés distinctes dont la fréquentation semble inappropriée. On voit donc également comment cette conception de l'être humain affecte non seulement les fondements de la représentation romanesque, mais aussi le regard que les personnages portent les uns sur les autres, voire sur eux-mêmes.

Terminons cette rapide exploration du roman par l'évocation de deux procédés stylistiques qui contribuent également à cette disparition de l'individu. Le premier est la présence massive du pronom « on », dans un usage spécifique, dont voici deux exemples :

548

Un matin, on remonte les stores et les oiseaux sont là [...]. On se prend à les observer, à évaluer le nombre de kilomètres parcourus, on se récite les distances les plus folles [...], on s'attache à les identifier [...], on se rappelle que la plupart ont suivi des couloirs précis depuis l'Alaska, [...] on s'émeut que même les plus solitaires, les plus sociaux d'entre eux aient migré en groupe, comme si la survie ne pouvait passer que par une solution collective [...]. (NP 132-33)

On murmure qu'il [Diderot qui a pris un coup de couteau] paye là son entêtement [...], on estime qu'il a redoublé d'ardeur pour ne plus penser à sa blessure, on pince les lèvres en concluant doctement « Il refoule, c'est pas bon », mais on s'abstient de lui parler de sa convalescence [...]. (NP 138)

Apparaissant le plus souvent dans ce genre d'énumération paratactique, ce pronom, par la force du nombre, gomme l'individualité des gestes, attitudes, pensées ou affects pour en faire littéralement un bien commun qui se donne sous les dehors d'une expérience partagée dans toute sa complexité et ses nuances. Certes, il est peu vraisemblable que tous les êtres peuplant dans cette fiction aient, au même moment, expérimenté le même ensemble de sentiments, de réflexions et d'actions; mais, par ce procédé le roman exprime en fait l'idée que nos attitudes physiques ou mentales sont non pas tant des faits singuliers, que le produit de grammaires ou de scripts qui définissent une communauté et ses membres; et donc que même la pensée et les affects, dans leur apparente intimité, marquent en réalité notre appartenance collective.

Le second procédé stylistique est la synecdoque, d'un usage très fréquent dans le roman, qui à cette même fonction de faire disparaître les intégrités individuelles dans des parties indifférenciées et communes :

[Ça] scintillait dans le faisceau des lampes frontales puisque les têtes casquées s'y penchaient à l'examen puis se redressaient faces noires et yeux exorbités, [...] ça gueulait dans toutes les langues [...] et alors les dents luisaient dans le noir [...] ça gueulait, tal-kies-walkies crochetés aux oreilles [...] quand là-haut, tout là-haut, à la surface du monde [...] c'était encore des talons aiguilles [...], des pneus de gomme sculptée qui râpaient

l'asphalte [...] (NP 128-29)

Remous dans l'assemblée, brouhaha, têtes qui se tournent et cous qui se tendent comme si les corps soudain cherchaient de l'air à respirer un oxygène qui ne mentirait pas, les épaules ondulent, les mains s'agitent nerveuses au fond des poches—et certaines se referment en poings serrés, gonflées bientôt cramoisies—les jambes flageolent, ou piétinent : à toute allure, l'air se tend sur l'esplanade. (NP 139)

Qu'il s'agisse de l'effort dans le premier cas, ou de la tension psychologique dans le second, le corps humain est segmenté de manière à mettre l'accent sur ses parties ou ses organes exploités en la circonstance. Ce qui se passe en l'occurrence est, par le fait même, à inférer. Cet usage synecdochique des parties du corps contribue à réduire l'agir ou les affects à leurs vecteurs anatomiques indifférenciés : non seulement l'identité individuelle se trouve niée par cette fragmentation, mais en plus rien dans les propriétés mises de l'avant ne permet d'identifier qui que ce soit. Dans cette division du travail du corps se perd la vue d'ensemble qui permet d'appréhender un individu donné. Ici non plus, le mouvement, qu'il soit du corps ou de l'âme, n'est pas lié à un être défini ; il est fonction d'un flux collectif dans lequel l'être se dissout.

549

On pourrait encore suivre la poétique de ce redimensionnement de la conception de l'être humain dans d'autres caractéristiques romanesques, mais l'essentiel nous semble mis en évidence. Il importe alors de bien saisir les implications conceptuelles de cette poétique. Dans le cas évoqué en introduction par *L'adieu à Stefan Zweig*, l'atteinte au collectif est, si l'on peut dire, à la fois ponctuelle, dans le cas d'un mouvement peu ou prou révolutionnaire, et politique, cristallisée dans un agir commun. L'ambition au cœur de *Naissance d'un pont* est aussi un agir commun. Toutefois, on aimerait dire, pour finir et de façon un peu provocatrice, que cet agir commun n'est pas la cause de l'indexation de l'individuel sur le collectif ; il pourrait même en être la conséquence. En effet, la matière romanesque indique avec insistance que l'expansion collective est en somme indépendante de la construction du pont—autant dans des passages liés à celle-ci que dans des passages qui lui sont tout à fait étrangers. C'est la raison pour laquelle il semble qu'on doive renverser la proposition : ce n'est pas parce qu'un pont doit être construit qu'on se trouve en régime collectif ; mais c'est parce qu'on se trouve d'entrée de jeu en régime collectif qu'un pont peut être construit. Et, par delà le gigantisme de l'entreprise, ce n'est sans doute pas par hasard qu'il s'agisse d'un pont ; c'est-à-dire d'un ouvrage qui relie, met en commun, permet le partage—bref, dont la fonction est, symboliquement, aux antipodes de l'individualisme. On notera également, sur le plan de la conception non plus de l'être humain mais de la société, que cette dernière n'est pas présentée comme unitaire, harmonieuse ou monologique. Elle est au contraire un lieu de tensions, voire de luttes, à la fois économiques, politiques et idéologiques. Des manières de voir plurielles—quand il ne s'agit pas d'intérêts hétérogènes—y cohabitent et, parfois, s'y opposent. Penser des hommes sur des échasses n'implique pas de penser l'univers social comme uniforme—et ne l'empêche pas davantage. L'intérêt de *Naissance d'un pont*, à cet égard, est de

présenter une conception collective des êtres et de les impliquer dans un agir fort sinon épique, tout en complexifiant sa pensée du social comme espace conflictuel.

PORT-SOUDAN

Roman d'enquête, *Port-Soudan*⁷ relate les efforts d'un narrateur pour comprendre les raisons du suicide d'A., un vieux camarade, qui, peu avant de mettre fin à ses jours, avait commencé à lui écrire une lettre qui en était restée à un indéchiffrable « Cher ami ». Le narrateur, vivant aujourd'hui à Port-Soudan, retourne à Paris pour tenter d'en savoir plus. Au fil de son enquête, il en vient à envisager deux hypothèses, qu'il articule même à certains moments. D'un côté, A. aurait succombé à une peine d'amour; de l'autre, il aurait fini par se sentir trop en porte-à-faux avec son temps.⁸ Apparemment contempteur de son époque, le narrateur la compare peu avantageusement au Paris de sa jeunesse, qui semble avoir culminé et pris fin avec mai 68, ce qui pourrait donner un tour un peu réactionnaire au roman, bien que la situation soit en réalité plus complexe.

Quoi qu'il en soit, *Port-Soudan* instaure lui aussi des lignes de lisibilité de l'être et de l'agir qui s'ancrent dans un rapport à notre monde, culturellement parlant. L'histoire individuelle est du coup nettement moins signifiante que le rapport de l'individu au temps présent, et sa capacité à s'y reconnaître ou non, à y trouver ou non la force d'être. Mais là où *Naissance d'un pont* proposait un rapport euphorique et, au sens fort du terme, *constructif* au collectif, *Port-Soudan* opte pour un défaitisme dysphorique et destructeur : ici, on ne bâtit plus ; on s'écarte définitivement de la marche du monde.

Comme on l'a dit, l'un des intérêts du roman est de proposer des lignes d'intrigue qui tournent autour de deux hypothèses pour expliquer le suicide de A. : peine d'amour ou rupture avec son temps. Cet intérêt, pour nous du moins, réside dans le fait que, à première vue, on se retrouve ici avec deux hypothèses qui présupposent des manières entièrement distinctes de considérer l'être humain. La peine d'amour prend racine dans une conception individualiste, alors que la rupture avec son temps repose plutôt sur une conception où l'être humain est envisagé à hauteur d'époque.

Commençons par explorer la seconde hypothèse. C'est celle sur laquelle le narrateur insiste le plus, autant qualitativement que quantitativement. À cela, une raison principale : de retour à Paris après plusieurs années pour mener l'enquête, c'est précisément cette impression qu'il éprouve lui aussi. C'est donc la figure du double que convoque le roman sur ce plan, l'hypothèse se nourrissant des impressions du narrateur sur ce qu'il vit.

On peut difficilement se surprendre d'un constat de changement entre le Paris actuel et celui d'il y a plus de 25 ans. Mais l'essentiel reste de déterminer ce qui a changé; s'il ne s'agit que des lieux, songer à mettre fin à ses jours semblera peut-être excessivement radical. On s'en doute, le changement principal est d'une autre nature,

sur laquelle le narrateur s'interroge et disserte longuement :

Lorsque j'avais quitté la France, il y avait une vingtaine d'années, il n'existait pas d'« opinions », on avait des jugements—à l'emporte-pièce, souvent, mais c'étaient, il me semble des actes qui engageaient l'esprit et souvent le corps avec. On se référait, pour vouloir ceci et rejeter cela, à une philosophie, à défaut à une tradition, qui en était comme la figure érodée. [...] Au lieu que mes yeux, mes oreilles qu'un exil prolongé avait rendus naïfs, n'étaient plus frappés que par des platitudes de pourcentages et de gestion—des affaires, de l'économie, de carrière, de texte, des sentiments. [...] Je ne reconnaissais plus, dans ce pays où l'on prétendait désormais trancher des causes humaines par le moyen de statistiques s'engendrant l'une l'autre, où la vie et la mort, le bien et le mal, l'honneur et l'infamie, se calculaient en part de marché, la nation qu'on avait pu dire, en d'autres temps, grande, et où en tout cas l'esprit n'avait pas remis tous ses pouvoirs aux caisses enregistreuses des commerçants. (PS 32-33)

Pour reprendre un terme utilisé plus tôt, le changement est ici culturel : l'opinion a remplacé le jugement ; la gestion, les idées ; l'économie, la pensée. Se manifeste ainsi un premier trait définitoire : ce qui caractérise un temps, ici, c'est sa culture, c'est-à-dire les paramètres en fonction desquels on y donne sens au monde, à l'être, à l'agir. Sans le dire explicitement, le narrateur suggère également qu'il n'y a pas qu'une simple différence de paramètres : ceux qui prévalent aujourd'hui étaient précisément ceux-là même qu'hier méprisait.

551

Poursuivant régulièrement cette réflexion sur le passage d'hier à aujourd'hui, le narrateur note ainsi plus loin :

Les années qui avaient passé [...] entre notre adolescence et notre âge d'homme étaient aussi celles où non seulement les vertus anciennes de probité, d'honneur, de fermeté d'âme avaient cessé d'être respectées, mais où les mots eux-mêmes qui les désignaient avaient perdu toute signification vivante, où le fil s'était rompu qui liait à travers l'histoire, le présent aux âges antiques, la profondeur lisible, intelligible du temps ayant été effacée par le moutonnement d'une actualité informe et redondante. (PS 58)

C'est dans le fond de régime d'historicité qu'il est question ici, l'actualité, c'est-à-dire le seul présent, s'étant substitué à la continuité d'une histoire qui liait le présent au passé. On aura tôt fait de comprendre que le lien rompu n'assurait pas la seule transmission d'un langage et de valeurs, d'un discours au sens bakhtinien du terme; il assurait également la permanence à travers le temps des êtres constitués par ces discours. Et c'est sans doute là que s'exprime au mieux l'insertion riche de sens de l'individuel dans le collectif : par l'impression des discours d'une société, de sa culture, à même ses membres. Et, dans l'hypothèse présente, le suicide de A. marque aussi la consubstantialité de l'individuel et du collectif : l'être ne peut à loisir changer de culture pour s'en approprier une autre; c'est son inscription culturelle, ou politico-culturelle, qui, au sens fort, fait l'être. Le changement radical qui s'est produit en à peu près vingt-cinq ans, et dont le narrateur témoigne largement, l'a laissé à quai, ou encore échoué comme l'une des épaves qui entourent Port-Soudan.

Le narrateur en atteste dans un dernier extrait en faveur de l'hypothèse d'une rupture avec son temps :

[Se détissait] continûment en lui la trame historique de l'individu. Et ce que j'appelle ainsi, c'est ce qui fait qu'on se sent appartenir à une époque, noué à elle par mille nœuds subtils d'intelligence et de mémoire, puisant et déployant en elle sa force, ou bien au contraire exilé en son milieu comme en un désert, pathétique Don Quichotte qu'agite en vain la croyance en des choses révolues. (PS 35)

La trame historique lie un être et un temps, dans un accord qui donne la force et permet l'agir—en autant, et c'est essentiel, que le temps vécu soit bien le temps auquel l'être est lié. Et l'alternative proposée ici se fonde sur une sorte de fatalité culturelle : chacun de nous est d'un temps, qui peut ou non passer mais dont on ne peut s'affranchir; un temps qui informe l'entier de notre être, de nos affects jusqu'à nos actions. Et un temps nouveau véhiculant de nouvelles manières d'exister, de ressentir, de penser exilera inévitablement ceux qui sont d'un autre temps. Au sein de cette logique où prévalent tout à la fois les transformations culturelles et les enracinements individuels, le point de rupture semble inévitable, qui exclut l'être du présent.⁹

552 Exclusion qui, dans le cas du narrateur, prend la forme d'un exil volontaire à Port-Soudan, et, dans le cas de A., prendrait la forme plus radicale de la suppression d'un soi que l'époque avait en réalité déjà rendu anachronique sinon obsolète.

De ce point de vue, *Port-Soudan* complexifie le modèle dont on avait esquissé les contours dans *Naissance d'un pont*, prenant en considération le passage du temps, et donc la métamorphose des espaces culturels. L'évidence de l'indexation collective dans *Naissance d'un pont* ignore l'altération historique, de sorte que ses personnages demeurent parfaitement en phase avec leur époque. Port-Soudan travaille ce double lien de la configuration des êtres par un univers culturel et de la métamorphose toujours possible de cet univers.

On pourrait toutefois se demander, à ce point-ci, comment la première hypothèse pour expliquer le suicide de A.—la déception amoureuse—interagit avec ces considérations. A., qui sortait avec une jeune femme de plusieurs années sa cadette, l'a vue le quitter et ne s'en serait pas remis. Si les deux hypothèses semblent à plusieurs égards incompatibles, le narrateur prend soin de les tisser, faisant de la jeune femme la représentante de son temps, séduite pour un moment par un être venu d'une époque révolue :

[Ce] qu'elle avait trahi et assassiné chez lui, c'était précisément ce dont elle avait d'abord été éprise. Elle l'avait aimé comme quelqu'un qui venait d'un autre monde, d'un autre temps plutôt, où existaient une chose, une force énorme dont elle n'avait qu'une idée très vague et qui se nommait l'histoire [...]. (PS 96)

Ainsi, l'intime se fond dans le collectif : c'est en tant que femme de cette société nouvelle qu'elle a aimé A. dans tout son anachronisme, mais c'est aussi en tant que femme de cette société nouvelle qu'elle n'a pu suivre le chemin, à rebours, qu'il lui proposait et qu'elle a préféré le quitter pour le confort de son temps. Nul décidément n'échappe à son inscription dans l'histoire, ni à la marche de cette histoire, qui se confond dès lors avec l'exil. Comme le dit le narrateur, « le paradoxe inaugural de nos vies, celui qui les aura marquées d'un sceau indélébile et peut-être d'une malédiction dont nous

ne nous déferons plus, c'est d'avoir mis tant de vertu au service d'idées si féroce-ment vétustes » (PS 94).

Naissance d'un pont et *L'adieu à Stefan Zweig* faisaient tous deux l'apologie de l'action collective et de sa capacité à bâtir des ponts ou à abattre des murs. En d'autres mots, ils exploraient la part euphorique de l'intégration de l'individuel dans le collectif, sous la forme de la puissance d'agir dans le temps et l'espace présents, de les marquer, de les transcender. *Port-Soudan* explore plutôt la face sombre de cette intégration, lorsque le temps qui a configuré l'être se transfigure au point de désarrimer l'un et l'autre; et de cette séparation ce n'est certes pas l'individu qui sort gagnant. Point donc, ici, de libération individuelle, mais une posture orpheline et donquichottesque qui ne peut plus dès lors travailler qu'à son effacement, sous la forme de l'exil dans les limbes de Port-Soudan ou sous celle de la disparition provoquée de soi. Si l'on peut, non sans quelque raison peut-être, considérer ce roman comme un brin réactionnaire, il faut dans le même souffle redire que l'enjeu n'est pas la critique d'aujourd'hui et la glorification d'un âge d'or révolu. C'est plutôt l'inscription culturelle des êtres, et leur disparition dans la marche d'une histoire qui a cessé de se reconnaître en eux et, par une invincible force centrifuge, les a rejetés dans sa périphérie funèbre. Comme le dit le narrateur : « L'avenir n'était pas notre fort » (PS 119).

PLATEFORME

Le roman de Houellebecq tourne autour d'une double intrigue, amoureuse un peu, professionnelle surtout. Sur le plan amoureux, on suit l'évolution, positive jusqu'à un moment fatidique, de la relation entre Michel et Valérie—affectivement et sexuellement. Sur le plan professionnel, Valérie et un collègue se retrouvent à la tête d'une entreprise touristique et doivent la rentabiliser, ce qu'ils font en mettant sur pied, à partir d'une idée de Michel, une forme de tourisme sexuel officiellement revendiqué et encadré, dans des clubs, en Thaïlande pour commencer. Les deux intrigues finissent au même moment dramatique, lorsqu'un commando de terroristes, probablement islamistes, débarque dans le club où se trouvent Michel et Valérie, et tue une centaine de personnes : Valérie décède dans l'attaque et le projet de tourisme est abandonné.

Les multiples scènes sexuelles tout à fait explicites sont sans doute l'un des éléments les plus marquants, surtout s'agissant d'un roman qui ne se présente pas comme érotique ou pornographique,¹⁰ ni sans doute ne se veut tel. Quoique nombreuses, elles ont pourtant plusieurs fonctions très nettes dans le roman. Dans un premier temps, elles sont directement liées aux intrigues amoureuse et professionnelle. Mais, de manière plus fondamentale, la sexualité tient lieu dans le roman de révélateur sociologique sur l'état de la culture occidentale.

Le roman tisse, par une riche intertextualité, un rapport très étroit mais nuancé à la sociologie.¹¹ Sont ainsi cités, parmi d'autres, Gilbaud, Barma, Amirou, Comte, Edmunds et White. La référence à ces derniers est révélatrice. À la suite de leur

nom dans le texte, on trouve un appel de note et, au bas du texte, la note suivante : « Sightseeing Tours : a sociological approach, *Annals of Tourism Research*, vol. 23, p. 213-227, 1998 » (P 39). Si l'on excepte le fait, non négligeable à certains égards, que l'article en question n'existe pas, il n'en reste pas moins que l'on se trouve ici avec un roman qui manifeste une certaine prétention scientifique. Ambition scientifique, donc, mais aussi, littérairement, ambition dialogique au sens fort du terme. Car, si le narrateur manifeste parfois son accord avec les théories évoquées, il lui arrive aussi d'estimer qu'elles sont de peu d'intérêt, soit explicitement, soit en montrant leur inanité par un morceau d'intrigue qui les contredit. On se souviendra ainsi de l'apparition romanesque brève mais douloureuse du sociologue des comportements Lindsay Lagarrigue, rapidement congédié par le supérieur de Valérie. Bref, ces multiples formes d'intertextualité marquent l'ambition sociologique du roman, sa volonté de dire quelque chose de la société occidentale.

554 Le seul fait de se situer dans un horizon sociologique s'accompagne d'une conception de l'être humain—ou encore est une manière de la rendre sensible: une conception où, on s'en doute, la perspective strictement individuelle dans toutes les sphères de l'existence est bien vite intégrée à un plan collectif, en l'occurrence social, qui permet de lui attribuer sa juste signification. S'il n'est pas tendre avec certaines sociologies, le roman l'est encore moins avec les mythologies individualistes humanistes. On peut le constater notamment dans le passage suivant, qui se déploie en fonction d'un rapport aux objets, que Michel élabore au moment de déménager :

Ainsi, j'avais pu vivre quarante ans sans établir le moindre contact un tant soit peu personnel avec un objet.¹² J'avais en tout et pour tout deux costumes, que je portais à tour de rôle. Des livres, oui, j'avais des livres; mais j'aurais pu facilement les racheter, aucun d'entre eux n'avait quoi que ce soit de précieux ni de rare. Plusieurs femmes avaient croisé mon chemin; je n'en conservais aucune photo, ni aucune lettre. Je n'avais pas non plus de photos de moi [...]. Pas non plus de papiers véritablement personnels [...]. Il est faux de prétendre que les êtres humains sont uniques, qu'ils portent en eux une singularité irremplaçable [...]. C'est en vain, le plus souvent, qu'on s'épuise à distinguer des destins individuels, des caractères. En somme, l'unicité de la personne humaine n'est qu'une pompeuse absurdité. (P 175)

Faisant, dans un premier temps, le catalogue décevant de tous les objets habituellement porteurs de sens dans l'espace romanesque, et qui disent la singularité du personnage, le narrateur conclut à la vanité de la croyance en l'individu. Par-delà son caractère plutôt explicite, ce passage est donc aussi une revendication poétique, pointant à la fois l'usage courant des objets dans le roman—la caractérisation indirecte—et ses implications philosophiques—l'unicité de l'être humain—et, refusant la seconde, court-circuitant la fonction des premiers. Manière de dire, en somme, que dans ce roman les objets ne diront plus l'individualité des êtres. Au mieux signifieront-ils leur appartenance sociale, comme dans ce passage où Michel se regarde dans un miroir avant de sortir rejoindre d'autres touristes—situation classique en elle-même tout à fait propice à l'autoportrait, qui toutefois tourne bien vite au socioportrait :

J'optai pour un modèle [de short] mi-long, en toile bleu jean, pas trop moulant, que je complétais par un tee-shirt « Radiohead » [...]. Dans le miroir de la salle de bain, je me considérai avec dégoût : mon visage crispé de bureaucrate jurait tragiquement avec l'ensemble; je ressemblais au total exactement à ce que j'étais : un fonctionnaire quadragénaire qui tentait de se déguiser en jeune pour la durée de ses vacances. (P 43)

Au : qui suis-je ? se substitue donc un : à quel groupe social est-ce que j'appartiens ? Et les groupes sociaux mentionnés par le roman sont en nombre limité, et souvent pensés en fonction d'oppositions idéologiques ou sexuelles : socio-économico-professionnels, confessionnels, nationaux constituent l'essentiel du panorama abordé.¹³

Revenons-en à la question de la sexualité—du « troubling portrayal of sexual relationships in Western society » (Ní Loingsigh 80)—dans *Plateforme*. Comme on le mentionnait plus haut, les scènes sexuelles sont très nombreuses, mais obéissent à une logique sociologique et presque démonstrative. Si elles sont nombreuses, les dialogues portant sur la sexualité ne le sont pas moins, qui orientent la manière dont il convient d'interpréter le tout. Cette visée pédagogique peut parfois alourdir un peu le roman, mais elle a l'avantage d'offrir de sérieuses balises pour l'interprétation.¹⁴ J'en cite deux extraits, dont la fonction d'encadrement herméneutique est explicite :

555

Il doit certainement se passer quelque chose, pour que les Occidentaux n'arrivent plus à coucher ensemble; c'est peut-être lié au narcissisme, au sentiment d'individualité, au culte de la performance, peu importe. Toujours est-il qu'à partir de vingt-cinq ou trente ans, les gens ont beaucoup de mal à faire des rencontres sexuelles nouvelles ; et pourtant ils en éprouvent toujours le besoin, c'est un besoin qui ne se dissipe que très lentement. Ils passent ainsi trente ans de leur vie, la quasi-totalité de leur âge adulte, dans un état de manque permanent. (P 233)

Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir : voilà ce que les Occidentaux ne savent plus faire. Ils ont complètement perdu le sens du don. [...] Il est impossible de faire l'amour sans un certain abandon, sans l'acceptation au moins temporaire d'un état de dépendance et de faiblesse. L'exaltation sentimentale et l'obsession sexuelle ont tous deux la même origine, tous deux procèdent d'un oubli partiel de soi [...]. Nous sommes devenus froids, rationnels, extrêmement conscients de notre existence individuelle et de nos droits ; nous souhaitons avant tout éviter l'aliénation et la dépendance [...]. Évidemment, il y a aussi le SM. C'est un univers purement cérébral [...]. Les masochistes ne s'intéressent qu'à leurs propres sensations [...]. Les sadiques [...] ont le désir de détruire. (P 236-37)

Ces deux citations reprennent les thèmes déjà abordés—notamment les périls et le rejet de l'individualisme—pour les mettre en relation avec la sexualité. Au premier chef, on constate que la sexualité n'est plus envisagée comme la rencontre de deux êtres pris dans leur singularité, dans l'aboutissement de leurs parcours propres et la réalisation d'un univers qui serait spécifique à chacun. Tout au contraire, l'activité est envisagée à hauteur culturelle globale : on parle des Occidentaux, fédérant sous une bannière unique les pratiques, affects et éthiques de tout un chacun. C'est du destin et du déclin de l'amour en Occident qu'il est question, dans ces passages comme dans de nombreux autres. Car c'est bien de l'extinction de la sexualité chez

les Occidentaux que parle le roman, n'y trouvant comme alternative que le tourisme sexuel en Thaïlande—dont le carnage qui le sanctionne et qui emporte également Valérie montre bien que cette alternative, par delà son inacceptabilité sociale dont témoignent les titres de journaux mentionnés dans le roman, n'est promise à aucun avenir. En cela se dit aussi, dans cet univers romanesque, l'excentricité de la relation de Michel et Valérie, son inacceptabilité idéologique comme contrepoint de la sexualité occidentale : autant cette ligne d'intrigue est nécessaire pour mettre en lumière ce qu'il advient de la sexualité occidentale, autant la violence de sa fin dit son invraisemblance dans ce monde.

Le second extrait met plus directement en lien le déclin de la sexualité et l'individualisme. Les excessifs souci et conscience de soi qui caractérisent les Occidentaux sont incompatibles avec le don et l'abandon qu'exige la sexualité. Après avoir montré les limites, sinon le caractère franchement imaginaire d'une foi en l'individu, le narrateur en vient maintenant à montrer les conséquences néfastes de l'individualisme comme idéologie. Par delà le paradoxe bien connu qui veut que, **556** sitôt pensé comme idéologie, l'individualisme devienne discours collectif, le lien se crée ici entre sexualité et individualisme, celui-ci barrant l'accès à celle-là en vertu de la nécessité d'un état de faiblesse et de dépendance requis par elle. En somme, le roman se déploie dans le prolongement de cette opposition frontale entre sexualité et individualisme, les caractéristiques de la première devenant le symptôme d'un état de culture.¹⁵ De fait, l'individu est saisi non plus à hauteur d'une singularité qui le définirait, mais comme membre d'un environnement culturel qui le conditionne. Le rapport à la sexualité génère du coup des lignes de force et de partage qui structurent le chronotope et l'idéologique romanesques : sexualité occidentale vs sexualité extrême-orientale et plus spécifiquement thaïlandaise, sexualité dans le couple vs prostitution, sexualité avec « contact physique » vs sadomasochisme.

Cette dernière opposition revient à quelques reprises dans le roman, qui construit une représentation particulière du sadomasochisme. En plus de ce qu'on a cité plus haut, on peut aussi lire cette réplique de Valérie : « Ce qui me fait peur là-dedans, reprit-elle, c'est qu'il n'y a plus aucun contact physique. Tout le monde porte des gants, utilise des ustensiles. Jamais les peaux ne se touchent, jamais il n'y a un baiser, un frôlement ni une caresse. Pour moi, c'est exactement le contraire de la sexualité » (P 185). Ainsi pensé, le sadomasochisme devient en somme l'expression de la sexualité dans une culture en régime individualiste qui a perdu le sens du don de soi. Valérie va même jusqu'à refuser à cette pratique le titre de sexualité. Cela fait écho à la conception d'« univers purement cérébral » de Michel citée plus haut et construit une nouvelle opposition signifiante dans le cadre du roman.

Comme on le voit, *Plateforme* déploie eu égard à la sexualité un important appareil herméneutique, s'employant à la définir, à en structurer les pratiques en oppositions signifiantes, à les relier à un état de société ou de culture. Chacun est bien entendu libre d'être en accord ou non avec les valeurs ainsi attribuées¹⁶ ; reste que c'est ainsi qu'elles fonctionnent à l'intérieur de cet univers romanesque. L'essentiel est ici que

la sexualité ne dit pas l'intimité des êtres ni leur unicité, mais qu'elle est un indice culturel, saisissant du même souffle le personnage à cette hauteur. Elle est aussi une manière de travailler plus en profondeur la question de l'individualisme pour montrer, parmi certaines ramifications, les effets pervers en termes de devenir culturel, moyennant le détour sexuel qui prend ici une valeur métaphorique : repli sur soi, perte du contact avec l'autre, du don et de l'oubli de soi ; perte, en somme, du lien social au profit d'une fiction de l'individu dont le roman a par ailleurs montré l'inanité.

DISCOURS DU ROMAN

Parmi les différences poétiques entre les trois romans ici à l'étude, on peut en mentionner deux, qu'on essaiera en conclusion de penser en relation. Premièrement, on peut distinguer *Naissance d'un pont* des deux autres en ceci que *Plateforme* et *Port-Soudan* sont des romans davantage centrés sur un ou deux personnages, alors que *Naissance d'un pont* suit un plus grand nombre de personnages. C'est donc dire que ceux-là semblent plus directement liés que celui-ci aux origines individualistes du genre dont parle notamment Watt. Du reste, Michel comme le narrateur de *Port-Soudan* semblent en rupture et en conflit plus ou moins actif contre leur temps, ce qui leur confère un statut encore davantage singulier, alors que les personnages de *Naissance d'un pont* sont inscrits dans leur temps et en accord avec lui.

557

Deuxièmement, on ne peut manquer d'observer, dans *Port-Soudan* comme dans *Plateforme*, un important discours d'accompagnement narratorial, qui tient parfois presque de l'essai ou de la prolifération d'une parole d'inspiration essayistique ; semblable discours est à peu près absent de leur homologue de circonstance. Tout se passe comme si les deux premiers éprouvaient le besoin de compléter l'anecdote par un discours qui s'assure d'une interprétation « sur des échasses » des personnages par le lecteur, besoin que n'éprouve pas *Naissance d'un pont*.

Si des traits d'écriture propres à chaque auteur peuvent assurément expliquer cela (on sait par exemple les narrateurs de Houellebecq plutôt bavards), on aimerait suggérer une autre hypothèse. En effet, c'est un peu comme si *Port-Soudan* et *Plateforme* étaient restés aux prises avec une forme romanesque plutôt conventionnelle, et ses implications individualistes, alors même que c'est une autre perspective sur l'être humain qu'ils souhaitaient mettre de l'avant. Et c'est dès lors peut-être cette tension paradoxale entre les enjeux du genre et ceux des deux romans qui a conduit à l'apparition d'un important commentaire destiné à guider l'appréhension du lecteur. Sans narrateur autodiégétique et au bénéfice d'une structure plus éclatée et ouverte à la pluralité des êtres comme des perspectives, *Naissance d'un pont* opte pour une poétique plus directement sensible au refus de l'individualité, ou en tout cas plus à même de s'en faire le support. Sa diversité de personnages peut être dès lors vue comme une conscience du social et de l'inscription signifiante des êtres dans des réseaux de sens qui dépassent l'individu pour toucher au collectif. En somme, on

pourrait estimer que *Naissance d'un pont* parvient à montrer ce que *Port-Soudan* et *Plateforme* doivent dire.

Quoi qu'il en soit, ces trois romans explorent tous, et sous des angles variés, cette question centrale de l'inscription des personnages, et derrière eux des êtres, dans des registres qui dépassent l'individualisme et ses fictions. Ces registres peuvent être, selon les cas, sociaux ou culturels, parfois même politiques, confèrent aux gestes, aux pensées, aux affects et aux valeurs de chacun une portée commune et partagée, et rappellent, opportunistement, ces liens constitutifs aux autres et à notre temps.

NOTES

558

1. Dans *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Alexandre Gefen voit dans l'extrême contemporain une affirmation progressive de cette conception dont nous verrons ici certaines des premières traces.
2. Dorénavant, les références à ce texte seront indiquées par *NP*, suivi du numéro de page.
3. Dorénavant, les références à ce texte seront indiquées par *PS*, suivi du numéro de page.
4. Dorénavant, les références à ce texte seront indiquées par *P*, suivi du numéro de page.
5. Parmi d'autres, Jean-Marc Baud a bien mis en évidence la présence et les implications de la dimension épique du roman : « Le style de *Naissance d'un pont*, tout comme l'ethos adopté par Maylis de Kerangal, mais aussi la description d'une communauté organique et fourmillante, répondent au projet de la romancière, celui d'une "épopée [...] sans la guerre" » (188-89).
6. Dans un passionnant article sur la question de l'anthropologie dans le roman de Maylis de Kerangal et dans *La bête famélique* de Pierre Bergounioux, Eléonore Devevey note avec justesse que les deux œuvres abordent « une des questions fondatrices de la discipline, celle des modes d'accès possibles au générique, de la possibilité de l'universalité de l'expérience humaine ».
7. Comme on le sait, le rapport à l'Histoire et l'inscription dans le temps, ou dans un temps, sont con-substantiels à de très nombreux romans de Rolin. D'autres textes que celui-ci auraient donc pu faire l'objet du type d'analyse que nous menons ici. L'intérêt de *Port-Soudan* est, pour nous, la tonalité dans laquelle s'exprime le rapport au collectif, plus sobre et sombre que celle de *Tigre en papier*, par exemple, et qui permet d'observer une autre actualisation de la conception dont nous esquissons ici les contours.
8. Comme l'indique Laura Brignoli : « Ce roman [...] est la célébration de la fin d'un amour et d'une époque » (71). Dans « Un sujet anachronique ? Parcours de l'héroïsme dans les romans d'Olivier Rolin », Mélanie Lamarre tient des propos similaires : « La rupture amoureuse devient le symbole d'une impossible adéquation au temps présent, la femme aimée étant l'allégorie d'une époque qui ne partage pas le même univers de représentations, les mêmes "mythologies" que le narrateur ».
9. Mélanie Lamarre parle très justement de « discordance historique » (« Un "patriote déçu" » 160) et d'« inadéquation historique » (« Un "patriote déçu" » 161).
10. Érotique ou pornographique, telle est d'ailleurs la question qu'aborde de manière nuancée Murielle Lucie Clément.
11. L'ambition sociologique de Houellebecq n'est certes pas inconnue, ni propre à *Plateforme*, même si elle est sans doute plus complexe que ce à quoi l'on se plaît parfois à réduire l'écrivain. L'intérêt de ce roman-ci pour la présente réflexion réside dans la nature franche et polémique du rapport que le narrateur tisse avec la sociologie (et il y a aussi quelque incongruité à fédérer sous cette bannière unique

un ensemble de pratiques bien distinctes, dans le domaine académique comme dans la représentation proposée par le roman) à même la forme symbolique qu'il met à contribution. Houellebecq aborde également, ce faisant, les origines ou les penchants individualistes du genre, sur lesquels nous reviendrons en conclusion.

12. Si le narrateur n'a pas développé de lien avec un objet, on a souvent mentionné la question des marques citées dans le roman. Dans un article où il explore cette problématique, Sylvain David propose notamment, suivant Bruno Blanckeman, de les voir comme une « vaste prose de société » (113).
13. Jörn Steigerwald note ainsi : « le narrateur met dès le début la relation entre son histoire et l'Histoire de son temps en relief, et se stylise en tant qu'être exemplaire de la société française et de l'histoire contemporaine » (50).
14. Tout en se montrant à juste titre sceptique envers une éventuelle capacité de Houellebecq à dire le réel, Franc Schuerewegen note à la fois, dans *Plateforme*, la présence de « réflexions sociologiques, ou philosophiques, réflexions dont la sexualité humaine est la cible invariable » (44) et, poétiquement, le « caractère standardisé » (42) des scènes sexuelles proprement dites.
15. Bruno Viard développe un lien éclairant entre les questions sexuelles prises dans leurs implications sociales et la problématique du don, ou plus précisément une « crise du don ».
16. Ou encore d'en proposer une lecture politique, désireuse de mettre au jour des implications féministes de l'image de la femme que construit le texte, comme Carole Sweeney.

OUVRAGES CITÉS

- Baud, Jean-Marc. « Parle-leur de piliers, de ponts et de chantiers. Fonction narrative et symbolique du pont chez Maylis de Kerangal et Mathias Énard ». *Roman 20-50*, vol. 1, no. 63, 2017, pp. 181-92.
- Brignoli, Laura. « *Port-Soudan* et la critique de la société ». *Olivier Rolin : littérature, histoire, voyage*, édité par Luc Rasson et Bruno Tristmans, Rodopi, 2008, pp. 65-74.
- Cannone, Belinda. *L'adieu à Stefan Zweig*. Points, 2013.
- Clément, Murielle Lucie. « Masculin versus féminin chez Michel Houellebecq ». *L'Esprit Créateur*, vol. 44, no. 3, 2004, pp. 28-39.
- David, Sylvain. « Le spectre des marques. *Plateforme* de Michel Houellebecq ». *Revue des Sciences Humaines*, no. 299, 2010, pp. 109-121.
- De Kerangal, Maylis. *Naissance d'un pont*. Gallimard, 2010.
- Devevey, Éléonore. « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête famarimeuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal ». *temps zéro*, no. 9, 2015, tempszero.contemporain.info/document1250. Consultée le 17 août 2018.
- Houellebecq, Michel. *Plateforme*. 2001. J'ai lu, 2010.
- Lamarre, Mélanie. « Un "patriote déçu." Sur trois romans d'Olivier Rolin ». *Revue des sciences humaines*, no. 299, 2010, pp. 155-68.

- . « Un sujet anachronique ? Parcours de l'héroïsme dans les romans d'Olivier Rolin ». *Post-scriptum.org. Revue de recherche interdisciplinaire en texte et médias*, no. 10, 2009, post-scriptum.org/10-10-un-sujet-anachronique/. Consultée le 17 août 2018.
- Ní Loingsigh, Aedín. « Tourist Traps : Confounding Expectations in Michel Houellebecq's *Plateforme* ». *French Cultural Studies*, no. 16, 2005, pp. 73-90.
- Rolin, Olivier. *Port-Soudan*. 1994. Seuil (coll. « Points »), 1996.
- Schuerewegen, Franc. « He Ejaculated (Houellebecq) ». *L'Esprit Créateur*, vol. 44, no. 3, 2004, pp. 40-47.
- Steigerwald, Jörn. « Histoires d'outre-tombe : *Plateforme* de Michel Houellebecq ». *Lendemains*, no. 142/143, 2011, pp. 50-69.
- Sweeney, Carole. « Natural Women ? Anti-Feminism and Michel Houellebecq's *Plateforme* ». *Modern & Contemporary France*, vol. 20, no. 3, 2012, pp. 323-36.
- 560** Viard, Bruno. « Faut-il en rire ou en pleurer ? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac ». *Michel Houellebecq sous la loupe*, édité par Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, Rodopi, 2007, pp. 31-42.
- Watt, Ian. « Réalisme et forme romanesque ». *Littérature et réalité*, édité par Roland Barthes et al., Seuil, 1982, pp. 9-46.