Table des matières

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 – La figure de l'auteur 15

1.1 – Cadre d'analyse : la théorie mainguenaldienne 17

1.1.1 – Le discours constituant et la paratopie 17

1.1.2 – L'espace littéraire et le positionnement particulier d'une identité énonciative 21

1.1.3 – La scénographie 24

1.2 – Deux concepts centraux : l'ethos auctorial et la posture 25

1.2.1 – Une proximité théorique 25

1.2.2 – L'ethos auctorial chez Maingueneau : l'auteur *dans* le discours 25

1.2.3 – La « posture » chez Meizoz : les lieux de la mise en scène de l'auteur 28

1.3 – Potentiels et limites de la notion de posture 33

1.3.1 – La posture et le régime fictionnel 33

1.3.2 – Une démarche non systématisée 34

CHAPITRE 2 – Une lucidité blasée : l'énoncé beigbederien 38

2.1 – Un discours cynique 38

2.1.1 – Une critique sociale qui « n'appelle pas l'engagement » 38

2.1.2 – Les modalités du relativisme postmoderne 41

2.1.3 – Du relativisme à l'angoisse nihiliste 44

2.2 – Le traitement de l'hédonisme 47

2.2.1 – Une solution à l'angoisse nihiliste : l'apologie de l'hédonisme 47

2.2.2 – Un hédonisme superficiel : l'échec de la « solution » hédoniste 49

2.2.3 – Hédonisme et simulacre : l'énoncé beigbederien comme parodie de l'hyperréalité 52

2.3 – Un discours sentimentaliste ? 54

2.3.1 – Le traitement du sentiment amoureux : entre métaphysique et objet du cynisme 54

2.3.2 – L'incapacité narcissique à s'engager : l'égocentrisme de Marronnier 56

2.3.3 – Narcisse et l'Autre : la quête d'approbation identitaire chez Marronnier 59

CHAPITRE 3 – Un ludisme transgressif et séducteur : l'énonciation et les positionnements beigbederiens dans l'interlangue et l'intertexte littéraire 63

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

3.1 – Le positionnement dans l'interlangue : entre cynisme et séduction 64
3.1.1 – La familiarité et le refus de la fonction lyrique 64
3.1.2 – L'humour séducteur : la gestion ludique et transgressive de l'interlangue ..66
3.1.3 – Le simulacre parodique : la littérature confrontée au langage de l'hyperréalité 68
3.1.4 – Entre authenticité et artifice : les jeux de faux-semblant.....71
3.2 – Le positionnement dans l'intertexte littéraire : le rapport transgressif et ludique à l'archive.....76
3.2.1 – L'inscription dans le régime artistique postmoderne.....76
3.2.2 – Le traitement des références : les transgressions des hiérarchies culturelles à des fins ludiques.....80
3.2.3 – Les prises de position et le positionnement dans l'intertexte littéraire : l'univers cynique et la filiation aux Hussards.....83
3.2.4 – L'opposition entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte : l'enjeu de démocratisation.....87
CHAPITRE 4 – Les paradoxes de Narcisse : vers une posture beigbederienne.....90
4.1 – Les brouillages énonciatifs et la situation paratopique 91
4.1.1 – Les scénographies : la séduction par le brouillage des instances de l'auteur ... .91
4.1.2 – Situation paratopique : le sentiment d'illégitimité comme moteur d'écriture 98
4.2 – L'ethos auctorial : Narcisse écrit.....102
4.2.1 – La culture narcissique : définition et causes sociales du narcissisme.....102
4.2.2 – Un ethos auctorial narcissique 106
4.3 – Stratégies non-discursives et réception critique.....111
4.3.1 – Biographie, présentation de soi et lieux de prise de parole 111
4.3.2 – Réception critique.....115
CONCLUSION.....120
BIBLIOGRAPHIE 130

INTRODUCTION

Le paradoxe Frédéric Beigbeder

Frédéric Beigbeder est sans contredit un auteur à succès atypique. Il assume pleinement – et avec un plaisir à peine caché – le statut de « souffre-douleur » de sa génération littéraire. En 2008, dans son introduction au collectif *Beigbeder et ses doubles*, Alain-Philippe Durand présentait ainsi l'auteur français :

> Beigbeder est le symbole d'une nouvelle génération de romanciers qui agacent l'intelligentsia. Ses romans jouissent d'un énorme succès populaire en France mais aussi dans plusieurs autres pays et langues, il occupe en permanence et sans vergogne la scène médiatique et littéraire, il se revendique agitateur et provocateur, et surtout il met un bon coup de pied aux vieilles idées reçues : un "vrai" écrivain ne perd pas son temps en "âneries" comme par exemple faire le D.J., écrire des chroniques pour des journaux *people*, animer des émissions de télévision, [...] aimer l'argent et avoir un statut de célébrité... Beigbeder a fait et assume tout cela[1].

Son œuvre dont la visée n'est pas si aisée à définir est le fait d'un auteur dont le positionnement sur la scène littéraire est tout aussi difficile à cerner. En effet, si Beigbeder est bien ce bourgeois toujours bien mis qui écrit dans les revues mondaines et fraye avec le monde de la publicité, il reste un ardent défenseur de la littérature, y compris d'une littérature exigeante, qu'il parvient à imposer là où elle se fait de plus en plus rare (c'est-à-dire sur la scène grand public : dans les revues et émissions de divertissements notamment). Il est certes un habitué des médias de masse, mais il est aussi le fondateur et le secrétaire général du Prix de Flore, a participé au jury de plusieurs autres prix littéraires reconnus, et a été éditeur en chef chez Flammarion de 2003 à 2006. Avec aujourd'hui à son actif neuf romans, un recueil de nouvelles, des entretiens avec un prêtre, deux recueils de chroniques littéraires et deux bandes dessinées, Beigbeder se présente à la fois comme un *profane* dont le nom aurait plus sa

[1] Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 7-8.

place dans les médias de masse que sur la couverture d'un roman, et comme un membre très actif du milieu littéraire.

L'œuvre de Beigbeder s'inscrit pourtant dans ce mouvement de « retour au réel » de la littérature des dernières décennies qui mobilise tant les spécialistes de la contemporanéité (Viart, notamment, mais aussi Havercroft, Blanckeman, etc.). Dans le registre de la fiction, elle pose des constats similaires à ceux des sociologues et historiens du contemporain (Augé, Baudrillard, Hartog, Lipovetsky, etc.) et fait ainsi écho à des enjeux sociologiques qui l'inscriraient dans un courant littéraire très *de son temps*. Il semble en fait qu'on ne la disqualifie pas tant pour sa façon de traiter la réalité contemporaine que pour son rapport général à la culture. En effet, la critique donne l'impression de la dédaigner parce qu'elle participerait à une sorte de nivellement culturel contemporain qui en effraye plus d'un : « la partition abrupte entre littérature majuscule, consacrée, et littérature populaire, commence à être mise à mal. Les hiérarchies symboliques sur lesquelles notre culture classique repose sont en train de vaciller[1] ». Beigbeder fait effectivement peu de cas des hiérarchies culturelles traditionnelles. Face au majeur et au mineur, fidèle en cela à l'attitude postmoderne décrite par Guy Scarpetta, il « reconnaît la hiérarchie, pour se donner la liberté de la transgresser[2] ». Chez lui, les citations d'œuvres de Victor Hugo côtoient celles de chansons de Johnny Hallyday. Il faut reconnaître cependant qu'il y a là une démarche active cherchant à *traiter*, plutôt qu'à évacuer, l'invasion généralisée de la culture de masse dans les sociétés contemporaines. Ce rapport à la culture est doublé d'une écriture

[1] Jacques Migozzi, « Entretien. 19 décembre 2006 », avec Delphine Peras, cité dans Delphine Peras, « Les mutations du roman populaire », dans Thierry Guichard [et al.], *Le roman français contemporain*, Paris, Cultures France Éditions, coll. « Panorama », 2007, p. 108.
[2] Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 78.

qui, tout comme dans le cas de la littérature *grand public* décrite par Delphine Peras, « se distingue sur le plan stylistique d'écritures plus exigeantes[1] ». Comme l'avance Sabine van Wesemael, il semblerait que ce soit l'expression du désarroi contemporain qui pousse l'auteur à privilégier un style minimaliste et un registre prosaïque : « le néant n'est pas seulement un thème ou un motif ; il pénètre la langue, infiltre les signes[2] ». L'œuvre beigbederienne entretient un rapport ambigu – voire problématisant – tant à la culture qu'à la langue. Elle cherche ainsi à provoquer et à questionner la Littérature pour lui permettre de *s'adapter* à la réalité de l'« ère du vide », pour reprendre les mots de Gilles Lipovetsky.

Dans notre recherche, nous tenterons de comprendre en quoi « cette façon d'être à la fois un amoureux érudit et sincère de la littérature, et un mondain fasciné par la télévision et la jet set[3] » constitue une posture paradoxale qui, comme l'avance Jérôme Meizoz, manifeste « un nouvel état du champ littéraire contemporain » :

> Toute une jeune génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentes ou Houellebecq) assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits[4].

Dans le but de mieux comprendre le paradoxe Frédéric Beigbeder, nous tenterons d'établir la posture de l'auteur, plus particulièrement sa posture pré-*99 Francs*. Pour ce faire, nous chercherons à identifier les ethos auctoriaux présents dans ses trois premiers romans afin de les mettre en relation avec le hors-texte (les agissements publics de l'auteur, les discours institutionnels de réception, etc.). Notre approche consistera à lire

---

[1] Delphine Peras, « Les mutations du roman populaire », *art. cit.*, p. 109.
[2] Sabine van Wesemael, « Le potentiel transgressif de l'art contemporain », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 181.
[3] Benoît Duteurtre, « Beigbeder et son contraire », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 54.
[4] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 19.

sociologiquement la littérature comme un « discours » qui interagit en permanence avec les discours sociaux dont elle fait elle-même partie. On peut d'emblée souligner que notre projet s'inscrira donc dans une perspective sociocritique. L'enjeu de notre recherche sera de contribuer à la connaissance de l'auteur en décrivant et en interprétant la genèse de son incontournable paradoxe postural[1]. Nous chercherons ce faisant à prolonger la réflexion théorique actuelle sur la figure de l'auteur en montrant, entre autres, la compatibilité des notions avancées en la matière par Dominique Maingueneau et par Jérôme Meizoz, et en insistant sur deux phénomènes littéraires encore peu circonscrits : la naissance d'une posture et son évolution.

Corpus d'études

Notre corpus d'études sera constitué des trois premiers romans publiés par Frédéric Beigbeder, soit *Mémoires d'un jeune homme dérangé*[2], *Vacances dans le coma*[3] et *L'amour dure trois ans*[4]. Nous y référerons parfois comme à « La trilogie Marc Marronnier » puisque les trois œuvres mettent en scène le même protagoniste. Plusieurs raisons ont guidé notre choix. D'abord, puisqu'il s'agit de ses premières œuvres, ce corpus permet de suivre l'entrée de l'auteur dans le champ littéraire. Ensuite, l'époque pendant laquelle elles ont été publiées nous paraît fondatrice : avant le succès commercial de *99 Francs*, Beigbeder écrivait encore dans des revues glamours et travaillait comme publicitaire, ce qui, selon nous, a *marqué* la posture de l'auteur à long

[1] En effet, la grande majorité des études portant sur l'auteur mentionnent, généralement en ouverture, ce paradoxe.
[2] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, Paris, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 2001 [1990].
[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, Paris, Grasset, 1994.
[4] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1997].

terme. Cette trilogie porte enfin en puissance l'œuvre complète de l'auteur : le dispositif énonciatif et le jeu autofictionnel qu'il met en scène, ainsi que les grands thèmes de l'écriture beigbederienne (bonheur paradoxal de la société de consommation, romantisme à l'ère de l'épuisement du désir, désengagement politique, fin des métarécits, etc.) y sont déjà en place.

Le premier roman de Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé* se présente comme une sorte de *journal* tenu par Marc Marronnier. Ce dernier fait la rencontre d'Anne autour de laquelle tournent les trois romans de la trilogie. Alors en couple avec une femme prénommée Victoire, Marronnier tombe amoureux d'Anne qu'il réussira à conquérir au fil de rocambolesques aventures dans des soirées mondaines un peu partout en Europe. Ce premier roman jette les bases de l'œuvre beigbederienne : décors de fêtes, questionnements narcissiques, impossibilité de l'amour à l'époque contemporaine, etc. De son côté, *Vacances dans le coma* met en scène Marc Marronnier qui, de 19h à 7h, fait la fête dans le nouveau bar à la mode : « Les Chiottes ». Dans cet opus, les soirées mondaines laissent place à une folle nuit en *club*. Encore une fois, on retrouve les thèmes chers à l'auteur : la société du paraître et de l'éphémère, l'impossibilité de lier des rapports à autrui, etc. Dans ce roman, Marronnier ne cherche qu'une conquête pour la soirée. Il rencontre finalement une femme parfaite pour lui, qui n'est autre qu'Anne, sa jeune épouse. Dernier roman de la trilogie, *L'amour dure trois ans* présente un Marronnier frais divorcé d'Anne qui rencontre Alice dont il tombe amoureux, sachant pourtant que l'amour ne dure que trois ans. Le roman peut se résumer par les deux propositions suivantes : Marronnier veut être amoureux pour toujours (discours romantique), Marronnier ne peut être amoureux pour plus de trois ans (discours pseudo-scientifique). En effet, le roman se veut une longue lutte entre ces deux

Rapport-Gratuit.com

propositions dont l'issue nous est cachée. Il se termine quelques minutes avant la fin de la fatidique troisième année de couple de Marronnier et Alice.

Revue critique

Si Beigbeder est plus souvent sollicité pour des entrevues *people* que convoqué au sein d'articles scientifiques, il semble néanmoins s'être fait une petite place dans les études littéraires suite à la publication de *99 Francs* (2000)[1] puis de *Windows on the World* (2003). En effet, ces deux romans ont été l'objet d'un nombre important d'études, la plupart portant sur le traitement du réel dans l'œuvre beigbederienne[2]. On trouve cependant quelques rares exceptions : Marc Smeets, par exemple, tente de montrer que l'utilisation d'idiomes anglais dans l'écriture beigbederienne relève de la catachrèse[3]. Il existe par ailleurs déjà deux ouvrages consacrés entièrement à l'auteur. Le premier, intitulé simplement *Frédéric Beigbeder*[4], est publié dans la collection « Écrivains d'aujourd'hui » aux éditions Léo Scheer à Paris. On y retrouve une longue entrevue avec l'auteur, des citations choisies et une « lecture/résumé » de chacune de ses œuvres. Le second volume est un ouvrage dirigé par Alain-Philippe Durand[5] et publié à Amsterdam chez Rodopi[6] : *Frédéric Beigbeder et ses doubles*[1]. On retrouve dans ce collectif une

---

[1] À notre connaissance, le premier article universitaire portant sur Beigbeder date de 2002 (Wolfgang Asholt, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemains*, vol. 27, n° 107-108, 2002, p. 42-55).

[2] Mentionnons notamment Asholt (2002), Baribeau (2003), Däwes (2007), Delvaux (2005), Dumas (2007), Durham (2009), Horvath (2007), Hsieh (2005), Powers (2007), Reyns-Chikuma (2008), Schehr (2010), Tenescu (2007).

[3] Marc Smeets, « Frédéric Beigbeder et l'identité de la langue française », *Neophilologus*, vol. 93, n° 1, 2009, p. 11-17.

[4] Angie David (dir.), *Frédéric Beigbeder*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Écrivains d'aujourd'hui », 2007.

[5] Alain-Philippe Durand est un des chercheurs s'étant beaucoup intéressés à Frédéric Beigbeder. On pourrait également mentionner Scott M. Powers et Sabine van Wesemael.

[6] Cette maison d'édition néerlandaise offre le plus grand nombre d'ouvrages traitant en partie de Frédéric Beigbeder.

dizaine d'analyses et de critiques proprement dites, trois entrevues différentes accordées par Beigbeder et un « manifeste » d'écriture composé par ce dernier, « Pour un nouveau Nouveau roman », dont le titre fait un renvoi plaisant à l'histoire littéraire récente. En ce qui concerne notre corpus d'études, la critique ne s'y est que très peu intéressé : aucun article ne porte exclusivement sur *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, alors que *Vacances dans le coma* ne fait l'objet que d'une entrée dans l'ouvrage dirigé par Durand[2] et que *L'amour dure trois ans* est le sujet exclusif d'un seul article[3]. Il faut cependant noter que les premiers romans de Beigbeder sont parfois survolés par des critiques portant sur l'ensemble de son œuvre : l'article « On Love, Marriage, and Swinging : The Postmodern Narratives of Frédéric Beibeder[4] » de Scott M. Powers traite par exemple du rapport à l'amour dans la trilogie Marc Marronnier et dans le recueil *Nouvelles sous ecstasy* (1999). Il est intéressant de constater que nombre de ces ouvrages et de ces articles sont publiés hors de France : notamment aux États-Unis, en Allemagne, en Espagne, aux Pays-Bas et au Canada[5]. S'ajoutent à ces articles portant sur l'œuvre beigbederienne plusieurs mentions de l'auteur dans les études s'intéressant au contemporain. Sabine van Wesemael positionne par exemple notre auteur parmi Bret Easton Ellis et Michel Houellebecq dans ce qu'elle appelle le « roman transgressif

---

[1] Alain-Philippe Durand (dir.), *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*

[2] Yves de la Quérière, « L'écume des nuits : *Vacances dans le coma* de Frédéric Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand, *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*

[3] Saskia S. Wiedner, « Beigbeder – ou la morale d'un amour qui ne dure que trois ans », *Lendemains*, vol. XXXII, n° 126-127, 2007, p. 109-117.

[4] Scott M. Powers, « On Love, Marriage, and Swinging : The Postmodern Narratives of Frédéric Beigbeder », *South Carolina Modern Language Review*, vol. 6, n° 1, 2007, p. 76-102.

[5] Mentionnons ici le travail de Mélissa-Jane Gauthier, qui a remis à l'UQAC, en 2012, un mémoire portant sur l'ambivalence identitaire et discursive du narrateur beigbederien dans *99 Francs* et *Au secours pardon* (Mélissa-Jane Gauthier, « L'ambivalence identitaire et discursive chez le narrateur de Frédéric Beigbeder dans *99F* et *Au secours pardon* », mémoire de maîtrise, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2012).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

contemporain[1] », regroupement qu'elle juge distinct de la littérature postmoderne mais néanmoins fortement influencé par celle-ci :

> 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[2].

Cette « fiction transgressive » partage par ailleurs plusieurs caractéristiques avec les romans qui « *provoquent le lecteur* [...] par une intégration explicite de problématiques sociales ou politiques[3] » et que décrivent les auteurs du collectif *Le roman français de l'extrême contemporain*. Les directeurs du volume soulignent l'intérêt de ces romans provocateurs pour le « *nouveau désordre amoureux*[4] » et pour les variations autobiographiques comme « lieu propice de la réécriture, de la relecture, voire de l'invention de soi[5] ». L'œuvre beigbederienne se taille ainsi d'autant plus facilement une place parmi eux. Beigbeder s'inscrit également aux côtés de Houellebecq dans les réflexions de Dominique Viart sur la place du politique dans la littérature contemporaine, une littérature qui dénonce, selon lui, « l'état social présent, exhibe ou caricature – le plus souvent exhibe *et* caricature – ses travers les plus emblématiques[6] ».

---

[1] Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2011. Elle utilise parfois le terme « fiction transgressive » pour référer à ce regroupement.

[2] Sabine van Wesemael, « Le potentiel transgressif de l'art contemporain », *art. cit.*, p. 180. Elle ajoute que la fiction transgressive « affiche également des caractéristiques postmodernes qui perturbent les certitudes apparemment solidement fondées de la narration mimétique. [...] 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 » (*Ibid.*, p. 163).

[3] Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 10. L'auteur souligne.

[4] *Ibid.*, p. 15. L'auteur souligne.

[5] *Ibid.*, p. 16.

[6] Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 109. Notons également que dans l'ouvrage qu'il dirige avec Bruno Vercier, Viart mentionne Beigbeder parmi les auteurs pratiquant « aussi bien le pamphlet que le roman, mais souvent avec une ambiguïté dans

Notons enfin que Rita Schober mentionne l'auteur, encore une fois aux côtés de Houellebecq, dans ce qu'elle désigne comme du « néo-réalisme provocateur[1] ». Ce rapide panorama nous permet d'observer que les œuvres de Beigbeder se positionnent selon la critique dans un certain type de littérature contemporaine dont Michel Houellebecq serait le porte-étendard : une littérature qui, dans son rapport au réel, au Moi et au littéraire, apparaît transgressive et provocante, cynique et humoristique, et qui partage certains traits caractéristiques du postmodernisme littéraire.

Bien que la plupart des spécialistes de la contemporanéité que nous avons cités évitent l'utilisation des termes « postmoderne » et « postmodernisme », il semble bien que les regroupements littéraires ci-dessus aient en commun certains traits caractéristiques d'une poétique dite postmoderne, telle que la décrivait par exemple André Lamontagne au tournant du siècle :

> [I]l existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne, qui s'articulerait autour des éléments suivants : autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus "lisible", réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse[2].

---

leur propre position dont les valeurs demeurent latentes, tant l'emporte surtout la négativité de ce qu'ils dénoncent » (Bruno Vercier et Dominique Viart (dir.), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2005, p. 358).

[1] Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », dans Bruno Blanckeman [et al.] (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 514.

[2] André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, été 1998, p. 63.

Marc Gontard a donné quelques années plus tard une autre synthèse sur l'esthétique de la littérature postmoderne à laquelle il associe Houellebecq[1]. Bien qu'il n'évoque pas Beigbeder, sa synthèse permettra de mieux saisir ce que recouvre l'étiquette de « postmoderne », parfois accolée à notre auteur. Comme il le rappelle, le néologisme « postmoderne » a une double généalogie : aux États-Unis d'une part et en Europe de l'autre. Dans le cadre de notre mémoire, nous utiliserons le terme tel que l'a défini le philosophe français Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne*[2]. Ce dernier propose de « concevoir le postmoderne comme un regard critique sur les déviations du projet moderne[3]. » Selon lui, la postmodernité serait le constat de la fictivité des métarécits légitimant le projet de la modernité[4], constat qui entraînerait leur déclin. Dans son essai *L'ère du vide*[5], le sociologue Gilles Lipovetsky s'applique à décrire les transformations sociales attribuables à ce contexte sociohistorique : recul de l'engagement, détachement narcissique, désillusion[6], etc. Ses analyses sociologiques

---

[1] Marc Gontard, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente* [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, mis en ligne en 2003, consulté le 29 août 2015, URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/document, p. 29-30. Gontard note qu'un numéro de la revue québécoise *Études Littéraires* risquait, en 1994, « une comparaison entre les pratiques américaines et européennes selon cet étonnant principe que si les Européens sont les penseurs de la postmodernité, les réalisations dans le champ esthétique sont américaines... » Il souligne ensuite que ce numéro a été « démenti, en 1998, par deux événements éditoriaux en France, *Truismes* de Marie Darrieussecq et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, purs produits de la condition postmoderne qu'il est donc devenu difficile aujourd'hui d'ignorer. »

[2] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979. Selon Gontard, il revient à Lyotard d'avoir le premier récupéré le terme « postmoderne » en France (Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, *art. cit.*, p. 28).

[3] *Ibid.* p. 36. Comme Lyotard le réitérait en 1988 : « J'ai dit et répété que pour moi "postmoderne" ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité. » (Jean-François Lyotard cité dans Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, *art. cit.*, p. 4).

[4] Ces métarécits sont les « formes narrativisées de savoir, des mythes conceptuels, qui assurent la cohérence idéologique du système-monde » : Raison, Progrès, Sens de l'Histoire, etc. (Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, *art. cit.*, p. 19).

[5] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1983].

[6] Marc Gontard note également le rôle cardinal de la désillusion dans le contexte socioculturel postmoderne : « C'est donc la crise qui marque l'horizon de la postmodernité et quelle qu'en soit l'analyse

seront mobilisées dans notre mémoire lorsque nous nous intéresserons aux représentations sociales présentes dans l'œuvre beigbederienne. Ceci dit, il nous semble, tout comme Gontard, que le postmodernisme (esthétique) doit être conçu comme un symptôme du passage à ce « seuil » qu'est la postmodernité (période et contexte socioculturel[1]), autrement dit, comme un symptôme des « mutations contemporaines qui ouvrent l'espace social à un *après*, encore informulable[2]. » Pour Gontard, la relation entre la postmodernité et le postmodernisme s'exprime d'abord dans une conjointe remise en question des fondements mêmes de la modernité :

> Ainsi conçue, la postmodernité marque donc une crise de la rationalité, un divorce d'avec les Lumières, qui trouvent leur origine dans l'effondrement des grandes idéologies auquel la chute du mur de Berlin, le 8 novembre 1989, et le démembrement du bloc soviétique, mettent un point d'orgue. Dès lors, l'artiste postmoderne, ne croyant plus au mythe du progrès, se trouve libéré de l'impératif d'innover et peut renouer avec les formes du passé. Il échappe à la contrainte collective et au dogmatisme des avant-gardes. Revenant à une pratique individuelle, il redécouvre la liberté du goût, le droit à l'hétérogène (contre le mythe de la "pureté" en art) et revendique, contre la théorie "terroriste", la dimension ludique de l'acte créateur[3].

Selon Gontard, le postmodernisme en France est une esthétique complexe et fuyante, qui montre plusieurs visages parfois contradictoires : « il n'y a pas *un* mais *des* postmodernismes[4] ». Les contours flous de « l'esthétique postmoderne » sont certainement un des facteurs expliquant les réticences, chez certains des spécialistes de la contemporanéité, à utiliser la notion. Ce panorama de la critique que nous ébauchons trouvera un prolongement plus étoffé dans la suite de notre mémoire. Notre recherche inclura en effet une synthèse de la critique sur Frédéric Beigbeder lorsque nous prendrons en compte l'apport institutionnel dans l'élaboration de sa posture. On pourrait

---

qu'on peut en faire, au plan théorique, ses manifestations les plus évidentes s'inscrivent dans l'imaginaire social, sur le mode de la désillusion. » (Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, *art. cit.*, p. 42).

[1] *Ibid.*, p. 14.

[2] *Ibid.*, p. 5. L'auteur souligne.

[3] *Ibid.*, p. 21.

[4] *Ibid.*, p. 9. L'auteur souligne.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

donc situer notre projet à la fois en amont et en aval de l'état présent de la recherche : il s'agira d'utiliser cette revue critique, d'une part, en tant que champ de recherche entamé dont nous prolongerons les analyses, d'autre part, en tant que *données* que nous devrons expliquer par la posture beigbederienne.

Notre mémoire sera divisé en quatre parties. Dans le chapitre 1, « La figure de l'auteur », partie méthodologique et théorique de notre mémoire, nous exposerons notre angle d'approche et les outils analytiques qui seront mobilisés au cours de notre recherche. Nous verrons d'abord que les notions de discours constituant et de paratopie jouent un rôle capital dans la conception du phénomène littéraire chez Dominique Maingueneau. Nous nous attacherons à montrer ensuite les potentialités analytiques des outils qu'il propose, outils que nous utiliserons dans le but d'identifier l'ethos auctorial des romans étudiés. Une mise en parallèle entre la théorie mainguenaldienne et la notion de « posture » de Jérôme Meizoz nous permettra ensuite de faire ressortir leur complémentarité. Nous terminerons ce chapitre en justifiant notre choix d'avoir privilégié, dans nos analyses, la théorie mainguenaldienne aux dépens de la notion de posture qui aura une fonction plus exploratoire dans notre recherche. Les trois chapitres suivants s'attacheront au cas de Frédéric Beigbeder et auront pour objectif de faire apparaître la posture de l'auteur telle qu'elle s'est construite dans la période pré-*99 francs*. Dans le chapitre 2, « Une lucidité blasée : l'énoncé beigbederien », nous nous intéresserons aux principales représentations sociales mises en scènes par l'intrigue et le personnel romanesque des œuvres : discours, relations entre les personnages, représentations de soi, etc. Il s'agira de montrer, d'une part, ce qu'elles empruntent à l'air du temps (relativisme postmoderne, hédonisme, simulacre, etc.), d'autre part, de quelles façons celles-ci contribuent à l'élaboration de l'ethos auctorial. Dans le

chapitre 3, « Un ludisme transgressif et séducteur : l'énonciation et les positionnements beigbederiens dans l'interlangue et dans l'intertexte littéraire », afin de poursuivre notre analyse de l'ethos auctorial, nous tenterons d'abord de décrire l'énonciation des romans en étudiant les niveaux de langue et les différents codes discursifs et tonalités mobilisés ainsi que les emprunts aux langues étrangères et leurs effets. Ensuite, nous nous attacherons à déterminer les positionnements de notre corpus dans l'espace littéraire en nous intéressant à son rapport à l'archive, plus précisément, à son investissement générique (les cadres génériques mobilisés et leurs effets), ainsi qu'aux références littéraires (leur traitement, les prises de position, etc.). Il s'agira de montrer le rapport des premiers romans de Beigbeder au régime littéraire postmoderne et de s'interroger sur l'ambigüité de leur positionnement dans l'opposition bourdieusienne sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte. Dans le chapitre 4, « Les paradoxes de Narcisse : vers une posture beigbederienne », nous compléterons d'abord notre sphafin de montrer les brouillages entre les instances de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, brouillages essentiels dans l'élaboration de la posture beigbederienne. Dans un second temps, nous effectuerons un retour synthétique sur l'ethos auctorial de la trilogie romanesque en montrant qu'il emprunte bien des traits à la personnalité narcissique décrite par Christopher Lasch. Finalement, nous nous attacherons à mettre en relation cet ethos avec les conduites de l'écrivain et les actes de la personne, ainsi qu'avec la réception critique de l'œuvre beigbederienne.

Les second et troisième chapitres seront ainsi exclusivement constitués d'analyses qui, s'intéressant au texte sans bien sûr négliger le contexte, auront pour but de décrire l'ethos auctorial : le second chapitre portera sur l'énoncé, le troisième, sur l'énonciation et les positionnements des romans dans l'espace littéraire. Nous avons

choisi de débuter avec un chapitre consacré exclusivement aux analyses de l'énoncé – que Maingueneau juge inséparable de l'énonciation – parce que celles-ci nous permettront d'établir certaines bases textuelles et contextuelles pour les analyses que nous mènerons ensuite : il sera en effet plus aisé d'exposer les autres éléments constituant l'ethos auctorial (fonctions et effets de l'énonciation, positionnements, situation paratopique, etc.) après nous être intéressé aux représentations sociales présentes dans la trilogie. Le dernier chapitre s'ouvrira plus largement à la description d'une posture : nous nous y intéresserons au texte et au hors-texte, ainsi qu'à leurs relations, c'est-à-dire à la façon dont l'ethos auctorial, les stratégies non discursives de l'auteur et la réception critique de ses œuvres contribuent à la construction de sa posture.

CHAPITRE 1 – La figure de l'auteur

Pendant une période significative, afin de s'opposer à la critique lansonienne et de marquer l'adhésion de la théorie littéraire aux avant-gardes, la figure de l'auteur a été laissée de côté dans les études littéraires françaises. La Nouvelle Critique et le Nouveau Roman auront sans contredit joué une grande part dans cette disparition de la figure de l'auteur. Son retour récent dans la théorie s'expliquerait d'abord, selon Michel Lacroix, par l'avènement des genres autofictionnels et biographiques dans l'espace littéraire :

> Le succès remarquable (nourri de vives polémiques dans un cas) des pratiques de l'autofiction et des biographies imaginaires a par ailleurs "contraint" en quelque sorte les spécialistes de la littérature à se pencher sur l'auteur comme texte, l'auteur comme figure auto- ou allo-réflexive, en même temps que sur les spécificités génériques des mises en texte de la figure d'écrivain[1].

Ce retour de la figure de l'auteur dans la théorie est bien entendu un retour critique qui, cherchant à éviter les pièges de l'histoire littéraire traditionnelle, a su intégrer les postulats théoriques des dernières décennies, notamment ceux du structuralisme sémiologique et de la sociocritique[2]. Comme le souligne Lacroix, « [d]ésormais, l'auteur sera conçu comme une complexe construction historique, juridique mais aussi paratextuelle et textuelle[3]. » Figure élaborée dans les œuvres et hors de celles-ci, l'auteur

---

[1] Michel Lacroix, « Introduction. "Un texte comme les autres" : auteurs, figurations, configurations », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 13.

[2] Dans une attitude structuraliste, la perspective sociocritique a montré qu'il était possible d'analyser la socialité des textes en mettant leurs « procédures de mise en forme » en rapport à « un ensemble sémiotique plus large » : « [l]'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'*expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) de ces textes, d'*évaluer* et de *mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard de la vie sociale. » Selon nous, l'analyse de la figure de l'auteur doit relever d'une approche similaire (CRIST, « Manifeste », *Site du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes* [en ligne], consulté le 15 avril 2013, URL : http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html. L'auteur souligne).

[3] Michel Lacroix, « Introduction "Un texte comme les autres" : auteurs, figurations, configurations», *art. cit.*, p. 7.

Rapport-Gratuit.com

sera à la fois considéré dans notre mémoire comme un être de papier, une personne à l'existence biographique singulière et un acteur de l'espace social et de l'espace littéraire. Afin de décrire au mieux cette figure cardinale de la littérature, nous aurons recours à diverses ressources analytiques provenant principalement de deux théoriciens dont les travaux se complètent remarquablement : Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz. Chez Maingueneau, nous avons trouvé une conception du phénomène littéraire ainsi qu'une approche analytique (l'analyse du discours) tout à fait propice à saisir la figure de l'auteur dans le texte. Évitant les dangers du « biographisme sauvage[1] », la notion de « positionnement » chez Maingueneau, qui fait interagir l'« intertexte » et l'« interlangue », les « scènes d'énonciation » et l'« ethos auctorial », répond au principe qu'aucune description d'une identité énonciative ne peut passer outre les réseaux sociaux et esthétiques qui la créent et à partir desquels elle (se) crée. Comme l'indique la notion de « paratopie », la figure de l'auteur chez Maingueneau est paradoxale, uniquement saisissable à travers les réseaux qui lui permettent d'exister et qu'elle contribue à transformer. Si nous avons puisé chez Maingueneau la majeure partie des outils analytiques que nous ferons intervenir dans notre recherche, il reviendra à la notion plus englobante de Jérôme Meizoz, celle de « posture », de sous-tendre notre projet dans son ensemble. Avec Maingueneau, nous avons trouvé une approche analytique qui ne sépare jamais l'auteur de son texte, avec Meizoz, un prolongement de ce raisonnement. Prenant en compte l'écrivain hors-texte de façon plus appuyée – cette figure fabriquée à la fois par l'auteur et par l'institution –, la notion de « posture » conçoit l'auteur comme possédant une existence qui en partie lui échappe, mais à partir

[1] Alain Brunn cité dans Michel Lacroix, « Introduction. "Un texte comme les autres" : auteurs, figurations, configurations », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire*, *op. cit.*, p. 7.

de laquelle il érige son propre mythe. En combinant les outils mainguenaldiens à cette notion de « posture », nous espérons réussir à montrer de quelles manières l'entrée de Frédéric Beigbeder dans l'espace littéraire a contribué à ériger le paradoxe qui, encore aujourd'hui, le définit aux yeux de la critique.

1.1 – Cadre d'analyse : la théorie mainguenaldienne

1.1.1 – Le discours constituant et la paratopie

Théoricien en analyse du discours, Dominique Maingueneau postule, à l'image de Marc Angenot avant lui[1], l'unité du discours social, unité à laquelle la littérature – ou le discours littéraire – n'échappe point : « toute énonciation socialement circonscrite peut a priori être abordée à travers le même réseau de concepts[2]. » Bien entendu, ce postulat d'unité ne doit pas faire ombre à « la diversité irréductible des modes d'existence de ce discours[3]. » D'un point de vue méthodologique, cette proposition théorique a pour conséquence d'obliger l'analyste à considérer le phénomène littéraire en rapport avec le système sociodiscursif (l'ensemble des discours sociaux ou « interdiscours ») dans lequel et sur lequel il travaille : « [c]omprendre le mode d'inscription du discours dans l'interdiscours, c'est accéder à l'identité de ce discours[4] ». Autrement dit, la spécificité du discours littéraire est historiquement variable et multiple, elle se comprend en termes de travail interdiscursif plutôt qu'en termes immanentistes.

---

[1] Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

[2] Dominique Maingueneau, « Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 1, 2008, mis en ligne le 1er octobre 2008, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/351.

[3] *Id.*

[4] Dominique Maingueneau, « Que cherchent les analystes du discours ? », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 9, 2012, mis en ligne le 26 septembre 2012, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/1354.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Reste tout de même identifiable, aux yeux de Maingueneau, une certaine « spécificité ontologique » de la littérature (son aspect « constituant[1] »), spécificité qu'elle partagerait cependant avec d'autres types de discours, notamment les discours religieux, philosophique et scientifique :

> L'expression de "discours constituant" désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même. [...] [Z]ones de parole parmi d'autres *et* paroles qui se prétendent en surplomb de tout autre. Discours limites, placés sur une limite *et* traitant de la limite, ils doivent gérer textuellement les paradoxes qu'implique leur statut. [...] [P]our ne s'autoriser que d'eux-mêmes ils doivent se poser comme liés à une Source légitimante[2].

Cette conception du phénomène littéraire permet en outre de dépasser la notion de « reflet du réel » élaborée par la théorie marxiste. En effet, approcher la littérature en tant que discours constituant permet de concevoir ce reflet sous un nouvel angle : « le texte n'est pas le reflet de structures sociales qui l'organisent, [...] mais plutôt le lieu d'une négociation textuelle qui porte les traces de ses conditions d'énonciation[3] ». Le discours littéraire, comme les autres discours constituants, montrerait donc une certaine sensibilité aux transformations contextuelles : « loin d'en offrir un simple reflet, les œuvres appartenant au champ littéraire n'auraient de cesse de remettre en jeu, voire de "théâtraliser", les conditions de production qui sont les leurs par le mouvement même de l'écriture[4]. » Pour Maingueneau, cette théâtralisation des conditions de production fait

---

[1] Cette spécification est la différence majeure (hormis leur terminologie respective) entre la conception mainguenaldienne du phénomène littéraire et celle de Marc Angenot. Pour Angenot, le discours littéraire est ontologiquement un après-coup du discours social total (l'équivalent de l'interdiscours chez Maingueneau), un supplément, c'est-à-dire « ce qui vient toujours *après*, dans un univers social saturé de paroles » qui ont « la prétention immanente de *servir à quelque chose* » (Marc Angenot, « Le texte littéraire comme *effet* du discours social », dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaires », 1998, p. 41-42. L'auteur souligne).

[2] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2012 [2004], p. 47-48. L'auteur souligne. Notons que Jérome Meizoz partage cette conception du phénomène littéraire qu'il n'expose que sommairement dans ses travaux en se référant notamment de façon directe aux écrits de Dominique Maingueneau.

[3] Phillip Schube Coquereau, « Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire (se) joue des frontières », *Protée*, vol. 38, n° 3, p. 57.

[4] *Ibid.*, p. 58.

sens à travers la notion de « paratopie », notion dont il fait le moteur de la création littéraire. Selon lui, le discours littéraire résulterait en fait d'une négociation insoluble entre le lieu et le non-lieu : « l'Art n'a pas d'autre lieu que ce mouvement, l'impossibilité de se fermer sur soi et de se laisser absorber par cet Autre qu'il faut rejeter mais dont on attend la reconnaissance[1] ». La situation paratopique du créateur ne serait donc pas absence de lieux, mais impossible appartenance à ces lieux ; nous entendons ici aussi bien l'espace social que l'espace littéraire. Ceci dit, bien qu'elle soit invariante dans son principe, la paratopie prend des formes diverses, d'une part, parce que les lieux paratopiques se transforment dans le temps et dans l'espace (social et littéraire), d'autre part, parce que les situations paratopiques diffèrent d'un créateur à un autre. En résumé, la paratopie est la manière de « s'insérer sans le faire » dans l'espace littéraire et la société, manière par laquelle l'écrivain construit les conditions de sa propre création. Autrement dit, il y a « circularité constitutive entre la représentation que le dispositif énonciatif donne à voir de sa propre instauration et la validation rétrospective qu'il opère de ses modalités sociales d'existence[2]. » Pour cette raison, la notion doit être manipulée avec précaution. En effet, il serait aisé de confondre la paratopie avec la simple marginalité ou toute autre donnée purement sociologique. Or, la paratopie doit nécessairement être rapportée à un processus créateur :

> [I]l n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation. [...] Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire. [...] [L]a paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu *et* ce qui interdit toute appartenance[3].

---

[1] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 77.
[2] *Ibid.*, p. 53.
[3] *Ibid.*, p. 86. L'auteur souligne.

Selon Maingueneau, cette situation paratopique laisse des traces au sein du discours littéraire dans des embrayages linguistiques spécifiques (« embrayages paratopiques ») qui inscrivent l'énoncé dans sa relation à sa situation d'énonciation, « qui tout en restant des signes linguistiques prennent leur valeur à travers l'événement énonciatif qui les porte[1] ». La notion de paratopie est donc aussi une notion discursive renvoyant à l'*auteur dans le texte* – ou l'« inscripteur » selon la terminologie mainguenaldienne[2]. Maingueneau constate que les positions « maximales » et « minimales » – et le retournement de l'une à l'autre – jouent généralement un rôle essentiel dans l'embrayage paratopique :

> [L]'écrivain trouve en effet une position d'inscription privilégiée dans les positions sur la frontière, supérieure ou inférieure, de la collectivité, c'est-à-dire potentiellement paratopiques. Ces "positions" présentent la particularité de n'être des "positions" qu'entre guillemets, dès lors qu'elles sont à la jointure d'un territoire et de forces qui échappent à toute topique sociale, comme il est de règle dans les discours constituants[3].

Maingueneau propose d'aborder l'embrayage paratopique sous différents axes sémantiques majeurs « qui reprennent les divers types de paratopie : d'identité, spatiale, temporelle, linguistique, avec tous les croisements et les métaphorisations imaginables[4] ». Fondamentalement lié à l'aspect « constituant » du discours littéraire, l'embrayage paratopique est ainsi formé d'« éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue

---

[1] *Ibid.*, p. 95.

[2] Pour Maingueneau, il est nécessaire de distinguer trois instances de l'Auteur : la « personne », l'« écrivain » et l'« inscripteur ». La « personne » réfère à l'individu doté d'un état-civil et d'une vie privée, alors que l'« écrivain » désigne l'acteur définissant un parcours dans l'espace littéraire. Quant au néologisme « inscripteur », il « subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par [la scénographie] [...] et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste... » L'inscripteur est donc un être de discours qui est à la fois l'énonciateur d'un texte particulier et « le ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en portant garant ». Bien entendu, Maingueneau note que chacune de ces trois instances est traversée par les deux autres et qu'il est impossible de les concevoir séparées, bien que l'analyse le requière généralement. (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 107-108).

[3] *Ibid.*, p. 96.

[4] *Id.*

l'auteur qui construit ce monde[1]. » Afin de mieux cerner cette conception du phénomène littéraire, il faut également prendre en compte les divers outils analytiques proposés par Maingueneau, notamment les notions de « positionnement », de « scénographie » et d'« ethos auctorial ».

1.1.2 – L'espace littéraire et le positionnement particulier d'une identité énonciative

Parmi les nombreux outils analytiques proposés par la théorie mainguenaldienne, la notion de « positionnement » occupe une place centrale. Selon le théoricien, l'analyste en discours doit se pencher sur le « dit » comme le « dire », qui, en plus d'être inséparables, ne peuvent faire sens qu'en rapport avec un certain « positionnement » dans l'« espace littéraire » :

> Les conditions du *dire* y traversent le *dit* et le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation [...]. Dès lors qu'on ne peut séparer l'institution littéraire et l'énonciation qui configure un monde, le discours ne se replie pas dans l'intériorité d'une intention, il est force de consolidation, vecteur d'un positionnement, construction progressive, à travers un intertexte d'une certaine identité énonciative et mouvement de légitimation de l'espace même de sa propre énonciation[2].

Pour Maingueneau, cet espace littéraire est composé de trois plans distincts qui cependant s'entrecoupent. Il est à la fois un « réseau d'appareils » « où sont stabilisés et garantis les contrats génériques considérés comme littéraires, où interviennent des médiateurs[3] » (soit l'équivalent de l'institution littéraire chez Jacques Dubois[4]), un « champ » (au sens bourdieusien du terme[5]) et une « archive » « où se mêlent intertexte

---

[1] *Ibid.*, p. 95-96.
[2] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 34. L'auteur souligne.
[3] *Ibid.*, p. 70.
[4] Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : essai*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2005 [1978].
[5] « Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonismes, etc.) entre des positions [...]. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés

et légendes[1] ». Le positionnement d'un discours ferait jouer simultanément ces trois plans distincts. On comprendra donc que l'analyse d'un discours particulier doit articuler, d'une part, « les *institutions*, les cadres de divers ordres qui donnent sens à l'énonciation singulière », d'autre part, « le mouvement par lequel s'institue le discours, à la fois en instaurant progressivement un certain monde dans son énoncé et en légitimant la scène d'énonciation et le positionnement dans le champ qui rendent cet énoncé possible[2] ». L'analyste en discours adopte donc une posture critique « organique » qui relie énonciation et énoncé – qui sont inséparables – (apport textuel) à un positionnement dans un état du champ (apport contextuel). Dans cette optique, il nous sera nécessaire de prendre en compte la structure du champ littéraire de l'époque contemporaine (et le statut de l'écrivain), « non pour affaiblir la part de la création au profit de déterminismes sociaux, mais pour rapporter l'œuvre aux territoires, aux rites, aux rôles qui la rendent possible et qu'elle rend possibles[3] ».

Maingueneau rattache sa notion de « positionnement » à une identité énonciative. L'œuvre, selon ce dernier, construirait son identité énonciative à partir des différents positionnements qu'elle occupe dans un état donné de l'espace littéraire. Cette identité énonciative serait à la fois « prise de position » et « découpage du territoire » sans cesse à redéfinir de ce qu'on appelle la littérature. Il est d'ailleurs impératif de ne pas confondre les positionnements avec les écrivains, car il « arrive souvent qu'un même

---

pertinentes, c'est-à-dire efficientes, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 321).

[1] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 70. La notion mainguenaldienne d'« archive » inclut les genres discursifs. L'étude du positionnement d'un discours particulier dans cette archive doit donc prendre en compte son investissement générique.

[2] *Ibid.*, p. 42. L'auteur souligne.

[3] *Ibid.*, p. 77.

écrivain participe de divers positionnements, en même temps ou successivement[1] ». Lorsque Maingueneau s'intéresse aux positionnements d'une identité énonciative, c'est d'abord en rapport à ce qu'il nomme l'« intertexte » (ou l'« interdiscours ») :

> Pour se positionner, pour se construire une identité le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte. À travers les parcours qu'il y trace et ceux qu'il exclut, il indique quel est pour lui l'expérience légitime de la littérature. Il ne s'oppose pas à tous les autres pris en bloc, mais essentiellement à certains : l'Autre n'est pas n'importe quel autre, mais ce qu'il ne faut surtout pas être[2].

L'intertexte ne se limite pas aux autres textes littéraires : « si les œuvres se nourrissent d'autres œuvres, elles se nourrissent aussi des relations avec des énoncés qui, dans une conjoncture donnée, ne relèvent pas de la littérature[3] ». Le discours littéraire se positionne donc dans un intertexte que l'on doit considérer comme étant la totalité des discours passés et contemporains. Finalement, l'analyste en discours doit également jumeler ce « positionnement dans l'intertexte » à un « positionnement dans l'interlangue ». Par « interlangue », Maingueneau entend une interaction de langues et d'usages, « les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines[4] ». Notons que Maingueneau fait la différence entre « plurilinguisme externe » (rapport des langues aux autres langues) et « plurilinguisme interne » (géographie, niveaux de langue, zone de communication, etc.). Finalement, le positionnement d'un discours doit aussi prendre en compte l'investissement par la voix énonciative d'une « scénographie » et d'un « ethos auctorial ».

---

[1] *Ibid.*, p. 118.
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] *Ibid.*, p. 129.
[4] *Ibid.*, p. 140.

1.1.3 – La scénographie

La « scénographie » est une autre notion centrale de la réflexion de Maingueneau qui nous sera utile. Pour le théoricien, tout discours relève d'une « scène d'énonciation » impliquant trois « scènes » jouant sur des plans complémentaires : la « scène englobante » (qui correspond au type de discours, par exemple religieux, politique, publicitaire, etc.), la « scène générique » (roman, poésie, tract, etc.) et la « scénographie ». Construite par le discours, la « scénographie » est la scène à travers laquelle ce dernier est transmis (par exemple, une scénographie d'échange épistolaire à l'intérieur d'un roman). Autrement dit, elle est la scène à laquelle est invité le lecteur, celle qui lui permet de se voir « assigner une place[1] ». Elle est ce qui valide tout à la fois les statuts des énonciateurs, la topographie et la chronographie à partir desquels se développe l'énonciation. La scénographie s'identifie donc à travers des indices textuels et paratextuels, « mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle se *montre*, par définition en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte[2] ». Les notions mainguenaldiennes de paratopie, d'instances de l'auteur, de positionnement dans l'intertexte et dans l'interlangue et de scénographie seront donc au fondement de notre analyse des œuvres de Beigbeder. Une autre notion, celle de « posture », telle que Meizoz l'a élaborée, nous servira aussi d'outil analytique. Proche de la notion d'« ethos auctorial » proposée par Maingueneau, elle s'en distingue cependant sur plusieurs points importants. Dans la section qui suit, une mise en parallèle de ces deux notions nous permettra de mieux les définir.

---

[1] *Ibid.*, p. 192.
[2] *Id.* L'auteur souligne.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

1.2 – Deux concepts centraux : l'ethos auctorial et la posture

1.2.1 – Une proximité théorique

En 2008, dans l'introduction au collectif consacré aux « Fictions du champ littéraire[1] », les membres du Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions (Gremlin) constataient qu'un chantier théorique croisant les apports de la sociocritique, de la sociologie de la littérature et de l'analyse du discours semblait se dessiner « [a]utour de cette notion de posture et de celles, *distinctes mais axées sur des enjeux semblables*, d'ethos, d'image d'auteur, de paratopie et de scénarios auctoriaux[2] ». Considérant leur proximité théorique, il nous a semblé intéressant d'effectuer une mise en parallèle des notions d'« ethos auctorial » (D. Maingueneau) et de « posture » (J. Meizoz).

1.2.2 – L'ethos auctorial chez Maingueneau : l'auteur *dans* le discours

Empruntée au prix de quelques modifications à la rhétorique par l'analyse du discours, la notion d'« ethos auctorial » désigne chez Maingueneau l'« image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et responsable[3]. » Selon le théoricien, tout texte écrit – et plus généralement, tout discours – élabore un ethos auctorial (cette « vocalité » ou ce « ton » qui « atteste ce qui est dit ») repérable pour le

---

[1] *Discours social*, vol. XXXIV, Gremlin (dir.), « Fictions du champ littéraire », 2010, repris en ligne, consulté le 13 mai 2014, URL : http://legremlin.org/index.php/ouvrages/fictionsduchamplitteraire.

[2] Pascal Brissette [et al.], « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet » [en ligne], *Discours social*, vol. XXXIV, consulté le 5 mai 2013, URL : http://legremlin.org/index.php/ouvrages/14-categorie-publications-fictionsduchamplitteraire/27-articlepublicationfictionsintroduction. Nous soulignons.

[3] Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/662.

lecteur à travers divers indices textuels et paratextuels[1]. Il insiste sur le caractère discursif de la notion qui permet de saisir, non pas l'image du locuteur à l'extérieur de la parole (la « personne » ou l'« écrivain »), mais l'image de l'énonciateur (l'« inscripteur »). Effet de texte, l'ethos auctorial est ce « qui permet au texte de nouer un certain type de rapport à l'allocutaire » en « esquissant une image de celui qui assume la responsabilité du dire[2] ». L'ethos contribue ainsi à la force perlocutoire du discours. On a donc affaire à une notion sociodiscursive, « un comportement socialement évalué, qui ne peut être appréhendé hors d'une situation de communication précise, intégrée elle-même dans une conjoncture sociohistorique déterminée[3]. » On comprendra ici l'importance accordée au positionnement dans l'intertexte et l'interlangue lors de l'analyse d'un ethos particulier : « [o]n ne saurait donc dresser de cloison entre l'ethos et le code langagier propre à une position dans le champ littéraire. Le code langagier n'est efficient qu'associé à l'ethos qui lui correspond[4]. » Bien que la notion d'ethos auctorial ait pour objet l'inscripteur du discours (facette discursive), elle ne peut faire l'économie des représentations sociales grâce auxquelles – ou contre lesquelles – se construit un ethos particulier (facette sociologique). Comme le souligne Maingueneau, le destinataire du discours identifie l'ethos auctorial « en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales *évaluées positivement ou négativement*, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer[5]. » Maingueneau fait aussi la distinction entre « ethos discursif » et « ethos prédiscursif » (ou « préalable »). L'« ethos prédiscursif » implique les représentations de l'ethos de l'énonciateur construites par le

---

[1] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 204.
[2] Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *art. cit.*, p. 7.
[3] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 205.
[4] *Ibid.*, p. 212.
[5] *Ibid.*, p. 207. L'auteur souligne.

public avant même qu'il y ait énonciation. Dans le cadre de notre mémoire, nous laisserons de côté cette notion d'ethos prédiscursif puisque qu'elle se trouve en quelque sorte englobée, voire approfondie, par la notion de « posture » chez Meizoz[1]. Finalement, l'ethos auctorial peut parfois impliquer une « duplicité énonciative » qui, un peu à l'image des paradoxes pragmatiques, serait une « contradiction manifeste entre l'énoncé et son cadre énonciatif[2] ». N'importe quel élément du cadre énonciatif montré par l'énonciation de l'œuvre est sujet à entrer en conflit avec l'énoncé lui-même (ex. l'univers de *L'étranger* de Camus bien que décrit comme absurde « est lourd de tout l'appareil discursif qu'il a fallu mobiliser pour construire son absurdité[3] »). Maingueneau remarque que ces brouillages ne déstabilisent généralement pas le texte, qu'ils sont identifiables seulement lorsque le lecteur fait lui-même l'effort de mettre en relation énonciation et énoncé. Cette notion de duplicité énonciative nous permettra d'éclairer certains des paradoxes de la posture beigbederienne. En résumé, si l'on tentait de mettre en parallèle la notion d'« ethos auctorial » avec celle de « posture », on obtiendrait les résultats suivants : (1) – La notion d'« ethos auctorial » est issue d'une analyse interne et a pour objet le discours de l'inscripteur ; (2) – Comme nous le verrons à présent, la notion de « posture », issue d'une analyse récusant le clivage entre l'interne et l'externe, englobe la notion d'ethos auctorial dont elle reprend la méthode en y intégrant d'autres objets d'analyse, soit les « conduites sociales de l'écrivain », les « actes de la personne » et les « discours institutionnels de réception ».

---

[1] Comme nous le verrons plus loin, la posture a, entre autres, pour objet d'études les « actes de la personne », les « conduites de l'écrivain » et les « discours institutionnels de réception ». Ensemble, ces éléments recouvrent la notion d'ethos prédiscursif chez Maingueneau.
[2] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 222. Nous soulignons.
[3] *Ibid.*, p. 232.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

1.2.3 – La « posture » chez Meizoz : les lieux de la mise en scène de l'auteur

S'inscrivant dans le mouvement du retour de la notion d'auteur dans les études littéraires, la notion de « posture », élaborée par le chercheur suisse Jérôme Meizoz, a suscité un vif intérêt et autant de controverses. Discutée, entre autres, par Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Alain Viala et Jean-Michel Adam, « on l'a considérée comme stimulante à propos de phénomènes que ni la sociologie quantitative ni la stylistique ne parvenaient à décrire en demeurant sur leur territoire propre[1]. » D'abord déployée comme outil d'analyse dans *L'âge du roman parlant 1919-1939*[2] et *Le gueux philosophe : Jean-Jacques Rousseau*[3], la notion de *posture* a été pleinement théorisée par Meizoz en 2007, dans son essai *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*[4]. Selon ce dernier, il reviendrait à Alain Viala d'avoir le premier conceptualisé le terme de « posture » au sens de « façon d'occuper une position dans le champ » : « [Viala] désigne par "posture" un élément parmi d'autres de l'*ethos*, ou la "manière (générale) d'être (d'un) écrivain" lisible dans divers faits de position, d'habitus et de posture[5]. » Meizoz récuse cependant la terminologie de Viala en notant avec à-propos que le terme « ethos » renvoie aussi à un concept précis de la rhétorique. Il opte donc « pour la notion de "posture" dans un sens englobant : la "posture" d'un auteur désigne alors ce que Viala nomme *ethos*[6]. »

---

[1] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 17.
[2] Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Librairie Droz, 2001.
[3] Jérôme Meizoz, *Le gueux philosophe : Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes, 2003.
[4] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*
[5] *Ibid.*, p. 16. L'auteur souligne.
[6] *Ibid.*, p. 17. L'auteur souligne. Notons cependant que, dans un récent article, Viala revoit ses positions et adhère à la terminologie de Meizoz : « l'intérêt différentiel du concept de posture par rapport à celui d'éthos réside dans le fait que la posture peut inclure des éléments autres que verbaux [...]. En bref, on peut dire que l'éthos rend compte de la présence du social dans un discours, et que la posture aide à saisir l'ensemble de la socialité d'un ou plusieurs énoncés. » (Alain Viala, « Posture », *Socius : ressources sur le*

Par « posture », Meizoz entend quelque chose de commun à tous les écrivains, attaché à leur statut même, « une façon de faire face, comme on dit, littéralement : *faire (bonne ou mauvaise) figure* aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le "jeu" littéraire ou plus généralement artistique[1]. » Cette « manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire[2] » n'est pas nécessairement une stratégie de l'auteur au sens concerté du terme. Qu'elle soit consciemment élaborée ou non, une posture est *de facto* impliquée dans la prise de position de l'artiste dans le champ : « l'adoption (consciente ou non) d'une posture nous semble constitutive de la figure auctoriale[3] ». Bien entendu, nous y reviendrons en fin de chapitre, plus s'impose la société médiatique qui est la nôtre, plus augmentent les chances que les choix posturaux soient élaborés réflexivement par l'artiste.

Outil descriptif, la notion de posture tente de répondre à certaines critiques dirigées contre l'analyse du discours et la sociologie littéraire, celle notamment de ne montrer que « le fonctionnement global des cadres communicationnels » ou, en d'autres termes, de passer outre la singularité de l'œuvre au profit des « effets de convention et de stéréotypie[4] ». La démarche de Meizoz cherche à « décrire au mieux l'articulation constante du singulier et du collectif dans le discours littéraire[5] » en postulant que toute posture singulière inclut simultanément en elle l'emprise du collectif : « variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent

---

littéraire et le social [en ligne], consulté le 15 août 2015, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture).

[1] *Ibid.*, p. 20. L'auteur souligne.

[2] *Ibid.*, p. 18.

[3] Jérôme Meizoz, « *Postures* d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines* [en ligne], mis en ligne en février 2004, consulté le 5 mai 2013, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html.

[4] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 14.

[5] *Id.*

dans la mémoire des pratiques littéraires[1]. » Tout comme pour l'ethos auctorial, la posture n'est saisissable qu'en relation avec les possibles posturaux d'un état donné du champ (qui inclut les postures investies par les auteurs passés et contemporains) et constitue ainsi un espace transitionnel entre l'individuel et le collectif. En bref, si l'on souhaite interpréter un trait postural, il est nécessaire de connaître l'ensemble de l'espace littéraire, autant du côté de la production que de la réception.

Pour Meizoz, la posture relève d'un processus fondamentalement « interactif ». Elle est co-construite, à la fois par l'écrivain, par ses publics et par les divers médiateurs qui la donnent à lire (critiques, journalistes, etc.). La différence majeure qu'elle entretient avec la notion d'ethos auctorial est sans aucun doute la dimension non exclusivement discursive de son objet d'étude. En effet, la posture implique un double terrain d'observation (interne et externe) qui ne dissocie pas ses données, sa dimension rhétorique (interne) étant complétée par une dimension actionnelle (externe) : « simultanément [la posture] se donne comme une *conduite* et un *discours*. [...] [O]n veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie[2]. » Par « conduites sociales », Meizoz entend l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, carrière professionnelle et autres éléments biographiques, etc. Si l'on reprend les trois instances de l'auteur proposées par Maingueneau, la notion de posture consiste donc à « aborder ensemble (et croiser ces

[1] *Ibid.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 21. L'auteur souligne.

données, avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne[1]. »

Finalement, bien qu'elle partage avec la sociologie bourdieusienne la volonté méthodologique de prendre en compte l'état du champ, la notion de posture permet de nuancer le postulat déterminant ce dernier comme contexte premier à tout œuvre, et ce, en introduisant un espace de jeu dans la relation d'homologie proposée comme hypothèse par Bourdieu entre la « position » de l'artiste dans l'espace social et la « prise de position » dans ses œuvres[2]. En effet, la notion de posture implique que l'autorité du locuteur ne provient pas seulement du discours du dehors, du social (le champ), mais se négocie simultanément dans le social et dans la performance discursive. Conséquence de ce postulat, une posture singulière est signifiante seulement lorsqu'elle est mise en relation avec la position réellement occupée par l'auteur. La notion de posture permet donc d'envisager un possible décalage entre la prise de position d'un auteur particulier et son positionnement réel dans un état donné du champ[3]. En d'autres termes, « le discours travaille à créer et asseoir des légitimités qui ne sont pas toujours inscrites dans la

---

[1] Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/667, p. 3. L'auteur souligne.

[2] « La science de l'œuvre d'art a donc pour objet propre *la relation entre deux structures*, la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des œuvres. Armée de l'hypothèse de l'homologie entre les deux structures, la recherche peut, en instaurant un va-et-vient entre les deux espaces et entre les informations identiques qui s'y trouvent proposées sous des apparences différentes, cumuler l'information que livrent *à la fois* les œuvres lues dans leurs interrelations et les propriétés des agents, ou de leurs positions, elles aussi appréhendées dans leurs relations objectives : telle stratégie stylistique peut ainsi fournir le point de départ d'une recherche sur la trajectoire de son auteur et telle information biographique inviter à lire autrement telle particularité formelle de l'œuvre ou telle propriété de sa structure. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 324-325. L'auteur souligne).

[3] On peut par exemple penser à la posture ambivalente d'un auteur comme Émile Zola dont la présentation de soi vise la figure du travailleur, voire de l'ouvrier (prise de position), mais qui, au même moment, est un bourgeois majoritairement lu en termes bourgeois (positionnement réel).

"position"[1]. » Considérant que chaque discours est relatif à une posture qui de son côté ne fait sens qu'en relation avec une position ou une trajectoire, la « spécificité formelle relève alors non seulement de la poétique, mais aussi de la sociologie de la culture[2]. » Ainsi, le textuel rejoint le contextuel. Rappelons finalement que la notion de posture partage avec celle d'ethos auctorial un refus de l'opposition entre le « dit » et le « dire » (l'« énoncé » et l'« énonciation ») dans le discours.

En résumé, la posture est un outil d'analyse descriptif qui articule des acquis de la sociologie du champ, de l'analyse du discours et de la sociocritique, et qui possède, c'est ce que nous verrons à la fin de ce chapitre, « une dimension paradigmatique et explicative propre à embrasser un ensemble de travaux[3]. » Elle a selon nous trois visées fondamentales qui ensemble impliquent la prise en compte, à la fois, du producteur (action de la personne, conduite de l'écrivain, etc.), de l'objet (l'ethos de l'inscripteur) et du récepteur (part institutionnelle de l'élaboration d'une posture). Il s'agira donc tout à la fois de : (1) – Approcher simultanément le texte et le hors-texte en prenant en compte des éléments discursifs et non-discursifs (conduites sociales de l'écrivain, actes de la personne) ; (2) – Unir le particulier au collectif en analysant une posture particulière par rapport aux possibles offerts par l'état donné du champ et en prenant en compte les discours institutionnels de réception ; (3) – Nuancer le déterminisme du champ en ajoutant un espace de jeu entre « prise de position » et « positionnement ».

---

[1] Jérôme Meizoz, « *Postures* d'auteur et poétique », *art. cit.*
[2] *Id.*
[3] Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *COnTEXTES* [En ligne], mis en ligne le 24 janvier 2012, consulté le 20 novembre 2013, URL : http://contextes.revues.org/4892.

1.3 – Potentiels et limites de la notion de posture

1.3.1 – La posture et le régime fictionnel

La notion de posture sert à étudier la position d'un auteur dans le champ en relation avec ses options esthétiques, ses conduites littéraires publiques et son ethos discursif. En ce qui concerne ses possibles lieux d'application, la posture, qui est un fait d'individuation, semble plus aisément identifiable à l'âge moderne « avec l'avènement du "régime de singularité" artistique[1]. » En effet, à l'âge classique, « l'auteur comme sujet s'efface ou se dissimule derrière l'art poétique officiel, l'imitation des Anciens[2]. » Meizoz limite donc l'applicabilité de la notion à un espace temporel allant des Lumières à aujourd'hui. Ceci étant dit, il semble évident que son lieu d'application par excellence est l'espace littéraire contemporain, et plus particulièrement celui des auteurs nés dans l'ère de la culture de masse, qui assument pleinement leur mise en scène publique (Angot, Beigbeder, Despentes, Houellebecq, etc.). Comme le souligne Meizoz lui-même, « [l]'échange littéraire s'étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image, ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature[3] ».

Réticent à l'étude d'une posture dans le régime fictionnel, Meizoz s'intéresse surtout, dans ses recherches, aux textes du régime référentiel (autobiographies, correspondances et témoignages) qui lui permettent d'envisager l'inscripteur et la personne biographique comme deux niveaux de la même instance auctoriale. Le chercheur évite ainsi le problème de la complexité des médiations dans la

---

[1] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 27.
[2] *Id.*
[3] *Ibid.*, p. 19-20.

fiction : « [a]vec la fiction, [...] il y a des personnages délégués. Et l'on ne peut attribuer sans discussion une posture relevant de l'auteur puisqu'en quelque sorte l'auteur s'est diffracté en eux, usant de contre-personnages, de doubles, d'opposants, etc[1]. » En nous appuyant sur la conception mainguenaldienne de l'ethos auctorial, il nous semble néanmoins possible d'identifier une posture dans le régime fictionnel. Comme le rappelle Meizoz lui-même, « de l'humour à l'ironie, de la pudeur à l'arrogance, chaque tonalité narrative suit un codage rhétorique et produit une certaine image [de] l'énonciateur romanesque [soit un ethos auctorial][2]. » Considérant donc que tout discours déploie, volontairement ou non, un ethos, le régime fictionnel pourrait effectivement contribuer – avec les précautions nécessaires – à l'élaboration d'une posture. De plus, le caractère autofictionnel de notre corpus – et les nombreux cas de métalepses s'y rattachant – favorisera selon nous la recherche d'indices posturaux puisque, comme le souligne Michèle Bokobza Kahan, la « métalepse déclenche un mécanisme narratif qui transforme l'espace discursif en un lieu d'accueil privilégié de l'"*auteur réel*"[3] ».

1.3.2 – Une démarche non systématisée

Nous l'avons mentionné, la posture est un outil descriptif. Comme le souligne Valérie Stiénon, ce concept opératoire qui offre l'avantage « de relire les faits littéraires de façon organisée [...] en intégrant des constats parfois ténus à un système explicatif éprouvé » encourt toutefois « le risque de faire fonction de clé de lecture imprécise et

---

[1] *Ibid.*, p. 28.
[2] *Id.*
[3] Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 15 avril 2013, URL : http://aad.revues.org/671, p. 2. L'auteur souligne.

réductrice, voire d'étiquette commode derrière laquelle amalgamer des phénomènes et des procédés de nature très (trop ?) différente[1]. » En effet, dans sa position très englobante du phénomène littéraire, la notion de posture pose des difficultés méthodologiques découlant de la diversité des types d'indices posturaux à recueillir. Pascal Brissette note avec justesse qu'« une posture ne se construit pas de toutes pièces » mais « se *bricole* en utilisant toutes sortes de matériaux (références, modèles, *exempla*, mythes) qui ont valeur de *référence*[2] ». On est en droit de se demander quelle valeur et quelle signification peut revêtir tel ou tel indice postural. Bien qu'il indique quelques lieux stratégiques d'élaboration posturale (le pseudonyme, l'investissement d'un genre, etc.), Meizoz ne répond pas à cette interrogation, probablement parce que sa notion ne permet pas d'envisager un « protocole unique, exhaustif et transposable », autrement dit, que la valeur de tel ou tel type d'indice postural diffère d'un cas d'étude à un autre[3]. Une grande part de subjectivité est donc laissée à l'interprète en ce qui concerne ses choix de matériaux d'analyse et la signification à leur accorder. Notons que la plupart des critiques adressées à la notion découlent en fait de cette non-systématisation. Par exemple, dans leur article « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques[4] », Frédérique Giraud et Émilie Saunier en viennent à la conclusion que les possibles posturaux qu'un écrivain peut investir ne sont pas illimités, mais contraints socialement : « [l]es écrivains n'inventent pas n'importe quelle posture à partir de n'importe quel

---

[1] Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *COnTEXTES* [en ligne], mis en ligne le 2 avril 2008, consulté le 20 novembre 2013, URL : http://contextes.revues.org/833.
[2] Pascal Brissette cité dans Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *art. cit.*. L'auteur souligne.
[3] Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *art. cit.*
[4] *Id.*

Rapport-Gratuit.com

passé individuel[1]. » Elles rappellent, à l'image de Bernard Lahire dans son ouvrage *La condition littéraire : la double vie des écrivains*[2], que l'écrivain ne naît pas dans le jeu littéraire, que sa personne civile précède chronologiquement celle de l'écrivain public et donc que sa posture n'est pas seulement construite en lien avec le champ littéraire :

> [L]es écrivains n'entrent pas en littérature uniquement pour jouer des coups contre tel ou tel auteur, mais aussi pour résoudre et en découdre avec leur "problématique existentielle", constitué au gré d'un ensemble d'expériences socialisatrices, hors du jeu littéraire (familiales, scolaires, professionnelles...)[3].

Dans ses exemples d'applications, Meizoz mobilise bel et bien des données biographiques, « mais à l'état de larges propriétés positionnelles ("l'origine, la formation, etc.") et de manière ponctuelle, limitée, et non systématique (c'est-à-dire non présentée de manière programmatique, comme méthode d'analyse)[4]. » En effet, Meizoz semble, plus souvent qu'autrement, réduire l'écrivain à son « être-comme-membre-du-champ » en insistant surtout, du côté des données biographiques, sur son origine sociale et sa trajectoire. Or, comme le souligne Giraud et Saunier, « l'adoption d'une posture *spécifique* par un écrivain ne répond pas seulement à des enjeux stratégiques au sein de l'espace littéraire, mais est aussi, pour un certain nombre d'écrivains, un moyen de résoudre des tensions personnelles extra-littéraires[5]. » Puisqu'elle ne systématise pas la valeur de tel ou tel type d'indice postural, la notion de posture chez Meizoz pourrait aisément incorporer cette proposition. Finalement, soulignons que c'est cette même non-systématisation de la notion de posture qui nous a convaincu de privilégier les notions mainguenaldiennes dans le cadre de notre mémoire. En effet, bien que la notion de

---

[1] *Id.*
[2] Bernard Lahire, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2006.
[3] Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve », *art. cit.*
[4] *Id.*
[5] *Id.* L'auteur souligne.

posture soutienne la problématique d'ensemble de notre recherche, notre utilisation de celle-ci restera relativement exploratoire.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

CHAPITRE 2 – Une lucidité blasée : l'énoncé beigbederien

Afin de mieux cerner l'ethos de l'identité énonciative de notre corpus, nous tenterons dans ce chapitre de décrire les principales représentations sociales mises en scènes par l'énoncé beigbederien. Pour ce faire nous nous intéresserons, d'une part, à l'intrigue de la trilogie Marc Marronnier, d'autre part, à son personnel romanesque : les discours des personnages et du narrateur (perception du monde, etc.), les relations qu'ils entretiennent entre eux, ainsi que leur représentation de soi, nourriront donc nos analyses. Parmi ces représentations sociales trois attitudes s'entrecroisant prédominent dans l'élaboration de l'ethos auctorial : le cynisme (2.1), l'hédonisme (2.2) et le sentimentalisme (2.3). Ce sont ces trois attitudes, souvent relevées par la critique portant sur l'auteur, dont nous analyserons les manifestations et les ressorts au fil de ce chapitre. Afin de les mettre en contexte, nous éclairerons ces attitudes en fonction d'un interdiscours portant sur la société post-1980.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

2.1 – Un discours cynique

2.1.1 – Une critique sociale qui « n'appelle pas l'engagement »

Dans son analyse de *L'égoïste romantique* (2005), Martine Delvaux remarque que les énoncés/discours du narrateur sont « l'expression d'une lucidité qui ne change rien, et encore moins celui qui l'exprime – le sujet lucide. On a droit, ici, à une fausse lucidité, une lucidité qui n'appelle pas l'engagement, une lucidité blasée. Et c'est là la

marque du *cynisme*[1]. » Dans la première trilogie romanesque de Beigbeder, l'énoncé de la voix énonciatrice fonctionne déjà de façon comparable et c'est d'abord à travers un discours que nous catégoriserons comme cynique que s'élabore l'ethos auctorial. Lié à la désillusion et à la méfiance à l'égard de la société, ce cynisme, constitué paradoxalement d'une critique dont le caractère blasé collabore à l'état social qu'elle dénonce, est saisissable non seulement grâce aux discours du narrateur mais aussi plus largement à travers les représentations sociales inhérentes à l'intrigue et au personnel romanesque. Comme nous le montrerons dans cette section, un enjeu primordial de l'énoncé beigbederien est de présenter, derrière l'exubérance envahissante d'un « je » impudent, un regard à la fois lucide et angoissé, critique et désabusé, sur la collectivité postmoderne. En effet, Beigbeder pourrait être considéré comme un de ces écrivains pour qui le roman se définirait selon Blanckeman « comme un *avertisseur cynique*[2] » :

> Il discrédite les réflexes de la société et leurs énoncés, les mythologies du jour et les symboliques du temps. L'écriture amalgame des mots d'ordre et des consignes empruntés à l'Histoire, à la vie publique, aux médias, aux sciences, à l'art, mettant à mal les comportements culturels et les valeurs-refuges en vogue[3].

Mémoires d'un jeune homme dérangé, son titre l'indique, se présente à travers une scénographie de « Mémoires », ceux de Marc Marronnier, à la fois narrateur et protagoniste de l'œuvre. Comme le souligne Philippe Gasparini dans son ouvrage *Est-il je ?*, à l'intérieur d'une telle scénographie, la mémoire individuelle se rattache à une mémoire collective, « elle témoigne au nom de ceux qui ont partagé des idéaux, des événements, des sentiments communs, et elle s'exprime sous leur contrôle dans une

---

[1] Martine Delvaux, « L'égoïsme romantique de Frédéric Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 99. Nous soulignons.
[2] Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 53. Nous soulignons.
[3] *Id.*

perspective historique[1]. » Reconduite à maintes reprises par le discours de l'œuvre[2], cette scénographie servira à la voix énonciatrice à établir un rapport cynique avec le réel contemporain. À travers le personnage de Marronnier, le roman dresse un tableau critique de l'Europe de son époque qui, au lendemain de la chute du mur de Berlin, se retrouve, faute d'idéaux, face au désert postmoderne. À la fois cause et conséquence du cynisme de la voix énonciatrice, ce relativisme postmoderne est posé par celle-ci comme un angoissant « problème social » qui s'avérera central dans l'ensemble de la trilogie. Cherchant non seulement à décrire, mais également à « résoudre » ce problème social, la voix énonciatrice proposera deux « solutions » : l'hédonisme et le sentimentalisme. Celles-ci, nous le verrons, seront cependant à leur tour victimes de son cynisme qui n'exhibera en définitive que leur inefficacité à contrer l'angoisse du relativisme postmoderne. *Vacances dans le coma*, dont le titre laisse déjà présumer l'échec de la solution hédoniste, dépeint de manière caricaturale une soirée dans un club huppé de Paris. Le choix n'est pas anodin. Dans une société régie par les promesses de bonheur consumériste du capitalisme, les mondains et les célébrités, avec leur pouvoir financier et leur liberté de loisir, devraient théoriquement en représenter l'aboutissement idéal. Or, il n'en est rien. Les personnages cumulent les traits dépressifs, les relations amoureuses ratées, ainsi que les activités sociales – entendre travail et loisir – vécues dans un sentiment de solitude et d'absurdité. L'exemple le plus frappant est sans doute le personnage de Joss Dumoulin qui exerce « la profession la plus importante du monde », celle de disc-jockey[3]. Décrit comme le parangon de l'individualisme postmoderne, avec

---

[1] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004, p. 204.
[2] On pense au passage du « nous » au « je » en début de roman ou aux différentes observations de Marronnier sur les changements sociaux qui se produisent autour de lui.
[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 18.

son contrôle sur la fête ainsi que son pouvoir financier et sexuel, Dumoulin reste tout de même un individu vivant dans une solitude à plusieurs, allant jusqu'à s'exclamer dans les dernières pages de l'œuvre : « [t]out le monde m'adore et je suis seul[1] ! » En établissant un récit se déroulant dans une fête glamour, c'est une société malade dont personne ne tire bonheur qu'expose ce second roman. Enfin, *L'amour dure trois ans*, bien que plus personnel et orienté sur la confession, reste tout de même un constat de l'impossibilité de l'amour dans la société postmoderne. En effet, les échecs amoureux du personnage Marronnier/Beigbeder sont en grande partie justifiés par les changements sociaux des décennies précédentes : Mai 68, le triomphe de la publicité, la montée du narcissisme, etc. La voix énonciatrice de la trilogie romanesque construit donc simultanément sa propre représentation et celle de la société dont elle est issue, ce qui lui permet en outre d'établir un ethos cynique et d'offrir la possibilité d'une lecture sociologique dans laquelle le particulier devient une représentation du collectif[2].

2.1.2 – Les modalités du relativisme postmoderne

Nous tenterons à présent de décrire avec plus de précision le relativisme dont l'énoncé beigbederien se veut à la fois le critique et le produit. Ce relativisme pourrait être catégorisé comme « postmoderne » à cause de son lien sans cesse réitéré à la « crise de l'Histoire[3] » identifiée par Jean-François Lyotard comme le déclin des

---

[1] *Ibid.*, p. 214.

[2] Ce second aspect est favorisé dans les romans par l'absence de descriptions détaillées des espaces. Comme le souligne Christina Horvath dans son ouvrage sur les romans urbains contemporains en France, le décor abstrait permet de « doter l'intrigue d'une portée plus générale, mettre l'accent sur les aspects sociaux et sur les idées abstraites [...]. Ce qui importe dans ces récits, ce n'est pas tant la représentation d'une ville concrète avec ses particularités que celle de la vie urbaine contemporaine dans sa généralité » (Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 31. Soulignons au passage que le roman *99 francs* fait partie de son corpus d'études).

[3] Une longue scène de *Vacances dans le coma* appuie par exemple cette idée. Lors d'une conversation de groupe sur le futur de la France, conversation mise en branle par une énième mention de l'aspect négatif

métarécits de légitimation et reprise selon un angle sociologique par Gilles Lipovetsky dans son essai *L'ère du vide*[1]. Selon ce dernier, cette « crise de l'histoire » entretient un lien étroit avec un relativisme spécifiquement identifiable dans le recul généralisé de l'engagement : « le désert croît : le savoir, le pouvoir, le travail, l'armée, la famille, l'Église, les partis, etc. ont déjà globalement cessé de fonctionner comme des principes absolus et intangibles, [...] plus personne n'y investit quoi que ce soit[2]. » Dans la trilogie, on retrouve chez Marronnier cette même incapacité à s'investir dans les valeurs sociales, et ce, dès l'*incipit* du premier roman :

> [Marc Marronnier] faisait la tournée des saints : Saint-Jean-de-Luz, Saint-Domingue, Saint-Wandrille. Il n'y avait rien de bien catholique là-dedans. Marc Marronnier n'était pas assez religieux. Il ne savait pas s'il était de droite ou de gauche. Il écrivait des articles de droite dans des journaux de gauche et vice versa[3].

Il est possible de relier au cynisme de la voix énonciatrice cette incapacité du protagoniste à s'engager dans le politique ou dans le religieux. En effet, l'énoncé beigbederien tourne à la dérision, d'une part, les valeurs sociales traditionnelles (le politique, la religion, la famille et le travail), d'autre part, les valeurs qu'il cherche lui-même à exalter (l'hédonisme et le sentimentalisme). L'exemple le plus flagrant du caractère désabusé de l'énoncé beigbederien est sans doute la scène du déjeuner en compagnie du Président de la République. Alors qu'il est aux toilettes, Marc se rappelle que sous l'Ancien Régime, le Roi déféquait devant la cour :

---

de la chute du mur de Berlin, les personnages en arrivent à la conclusion qu'« [i]l ne [leur] reste rien, plus d'idées, plus qu'un désert dans lequel [ils] err[ent] sans rien comprendre. » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 166).

[1] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op. cit.* Notons qu'à deux reprises *Vacances dans le coma* y fait explicitement référence : « [m]ais ça ne vous fait rien de participer à la manipulation des masse ? À *l'ère du vide* ? » et « [m]on prochain livre [...] sera un essai sur la société *post-lipovetskienne* » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 64 ; 116. Nous soulignons).

[2] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 50.

[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 15.

> Pourquoi cette cérémonie s'était-elle perdue ? Si le Président de la République chiait chaque soir en direct à la télévision, nul doute qu'on le respecterait un peu plus. J'ai fait part de cette réflexion à François M. [le Président de la République] qui s'est étranglé de rire[1].

Ainsi, dans l'énoncé beigbederien, même le Président de la République cautionne le caractère dérisoire du politique. Soulignons par le fait même que l'ensemble des personnages des romans partagent avec le protagoniste ce rapport cynique au réel. Bien entendu la religion et le politique ne sont pas les seules valeurs ciblées par le texte. En effet, lorsqu'elle n'est pas perçue comme la cause des problèmes existentiels du protagoniste[2], la famille n'est envisagée qu'en termes économiques : « Marc n'a pas de chance : ses parents sont en pleine forme. Chaque jour, ils dilapident un peu plus de son héritage[3]. » L'incapacité de Marronnier à s'engager est finalement reflétée dans son rapport au travail. D'abord chroniqueur mondain dans les premiers romans, il devient critique littéraire dans *L'amour dure trois ans*. Même s'il s'agit là de positions bien en vue dans leurs cercles sociaux respectifs, ces emplois sont perçus négativement par Marc :

> Écrire sur la nuit était un cercle vicieux dont j'étais prisonnier. Je me bourrais la gueule pour raconter la dernière fois où je m'étais bourré la gueule. C'est fini, affrontons désormais le jour. Voyons voir, quels articles de journaux pourrait bien écrire un parasite au chômage ? [...] Et c'est ainsi que je suis devenu critique littéraire[4].

Il est aisé d'entrevoir chez le protagoniste une corrélation entre cette perception négative de son travail et son incapacité à pleinement s'y engager. Ce rapport à l'engagement est à la fois ce qui découle du cynisme de la voix énonciatrice et ce qui en est la cause. Pour mieux comprendre ce rapport circulaire entre cynisme et relativisme postmoderne dans

---

[1] *Ibid.*, p. 125-126.
[2] Marc accuse les « vieilles familles françaises » de « [b]riser des vies » en perpétuant le « totalitarisme conjugal » du mariage (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 50).
[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 22.
[4] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 128.

l'énoncé beigbederien, il nous faut cependant prendre en compte un dernier terme : l'angoisse nihiliste.

2.1.3 – Du relativisme à l'angoisse nihiliste

Dans son ouvrage *Le complexe de Narcisse : la nouvelle sensibilité américaine*[1], l'historien et sociologue Christopher Lasch s'intéresse à la montée de la personnalité narcissique dans la société états-unienne[2]. Selon lui, dans son rapport au travail – et plus généralement au social –, l'individu narcissique cherche à protéger une identité chancelante à l'aide, entre autres, de la distanciation ironique :

> [L]es habitudes sociales, jadis honorées en tant que rituel, dégénèrent en rôles à jouer, le salarié [...] cherche à échapper au sentiment d'inauthenticité qui en résulte en créant une distanciation ironique par rapport à sa routine journalière. [...] S'il se rend à une réception, son comportement tend à montrer que tout n'est qu'un jeu, faux, artificiel, dénué de sincérité, une mascarade grotesque de la sociabilité. Il tente, de cette manière, de se rendre invulnérable aux pressions de la situation. En refusant de prendre au sérieux ses occupations, il nie leur pouvoir de le blesser[3].

Dans les romans de Beigbeder, les propos désillusionnés de l'énoncé ont une fonction similaire. Ils visent selon nous à dévoiler au lecteur l'identité vulnérable du protagoniste qui en use pour se protéger à la fois contre l'Autre – nous y reviendrons à la fin de ce chapitre – et contre l'angoisse du relativisme postmoderne[4]. En effet, contrairement à

---

[1] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse : la nouvelle sensibilité américaine*, traduction de Michel L. Landa, Paris, Laffont, 1981 [1979]. Soulignons que nous approfondirons ses thèses au fil de notre mémoire, plus particulièrement dans notre chapitre 4 « Les paradoxes de Narcisse : vers une posture beigbederienne », lorsque nous verrons que l'ethos beigbederien apparaît pleinement intelligible à travers la figure narcissique telle qu'il la conçoit.

[2] Ceci dit, les propos de Lasch sont selon nous plus généralement applicables à la société occidentale dans son ensemble. Après tout, cette montée du narcissisme serait selon lui causée par l'effondrement de l'autorité et des sources d'identification normative, ce qui ne va pas sans rappeler les constats de Lipovetsky dans *L'ère du vide*. De plus, bien qu'il s'intéresse à la société états-unienne, Lasch souligne « [l]a dimension *internationale* du malaise actuel » (*Ibid.*, p. 7. Nous soulignons).

[3] *Ibid.*, p. 135.

[4] Nous verrons plus loin que cette « identité vulnérable » n'est pas seulement attribuable au protagoniste. En effet, divers éléments ayant la même fonction protectrice que le cynisme – soit l'autodérision, le ludisme, les pseudo-confessions et d'autres aspects énonciatifs se rapportant à la séduction du lecteur – permettent d'identifier chez l'ethos auctorial les mêmes symptômes narcissiques.

Lipovetsky qui conçoit ce relativisme comme étant vécu dans l'indifférence[1], c'est bel et bien dans une angoisse généralisée que les personnages de l'univers beigbederien font face à la crise de l'Histoire : « si seulement quelqu'un pouvait reconstruire le mur de Berlin… Nous nous sentirions bien mieux, à l'abri de nos ennemis d'antan. Mais c'est fini[2] ! » Dans les romans, l'incapacité des personnages à s'engager et à accorder une valeur de vérité aux jugements éthiques, cette « mode […] du nihilisme post-moderne[3] » selon l'expression de Marronnier, est en effet la cause d'une détresse métaphysique. Pour Lasch, l'angoisse de l'individu narcissique se fonderait entre autres sur son incapacité à trouver un « sens à la vie[4] », ce qui n'est pas sans rappeler le cas de Marronnier qui en vient à se demander si « [u]n idéal mauvais [est] pire que pas d'idéal du tout[5] ». Angoissé, pessimiste, déniant tout fondement aux valeurs morales et tout sens à l'existence, Marronnier n'est pas qu'un relativiste, il est un nihiliste. En fait, même son ambivalente fascination à l'égard de la mort semble liée à une telle angoisse nihiliste. Il n'est pas anodin que « Marc pense facilement à la mort, à l'inutilité de nos faits et gestes[6] ». Dans un monde qui préconise la « religion du confort[7] » et dans lequel aucun système alternatif ne semble possible, la mort devient à la fois une fuite et ce qu'il faut fuir. Autrement dit, dans son ambivalence d'individu dénonçant l'état social dont il est

---

[1] « Dieu est mort, les grandes finalités s'éteignent, mais *tout le monde s'en fout*, voilà la joyeuse nouvelle » (Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 52. Nous soulignons).

[2] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 166. Notons qu'en plus d'être partagée par les personnages, seule l'angoisse permet à ceux-ci de communiquer dans un sens plus fusionnel que superficiel. En effet, alors qu'ils parlent de la fin du monde, « [q]uelque chose semble les souder ensemble. Autrefois ils étaient seuls à plusieurs, et maintenant ils forment une vraie équipe. L'angoisse n'est pas un jeu à somme nulle » (*Ibid.*, p. 171).

[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 14.

[4] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.*, p. 11.

[5] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 129.

[6] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 149.

[7] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 188.

Rapport-Gratuit.com

issu, Marronnier est paradoxalement angoissé par la mort[1] qu'il conçoit pourtant comme la seule échappatoire possible à l'angoisse causée par le relativisme[2]. Soulignons que cette angoisse existentielle et ce rapport ambivalent à la mort se reflètent également dans la peur du personnage d'être oublié : « [Marc] se demande ce que sont devenues ses idoles de jeunesse. [...] Certains ont disparu ; les autres, *c'est pire* on les a oubliés[3] ». En effet, cette peur, qui détermine le désir du protagoniste de « tout mythifier[4] », est l'une des représentations évidentes de l'angoisse nihiliste qui l'habite[5]. Après tout, « mythifier » revient ici à procurer un surplus de sens à ce qui paraît en manquer. Il est intéressant de constater que cette mythification est aussi repérable au niveau de la voix énonciatrice qui, par son discours, immortalise quantité d'éléments culturels, de noms propres et de lieux, c'est-à-dire « mythifie » son époque.

En résumé, pour bien comprendre le cynisme de l'énoncé beigbederien, on doit prendre en compte la circularité de ses rapports avec le relativisme postmoderne et l'angoisse nihiliste qui en découle. D'abord, le relativisme de la société postmoderne angoisse le protagoniste dont l'identité est ainsi affectée. Cherchant à protéger cette identité chancelante, ce dernier a recours à un cynisme qui, n'apportant aucune véritable solution, contribue à son tour au relativisme postmoderne dont il est issu.

---

[1] En effet, malgré ses désillusions et son angoisse nihiliste, le protagoniste, issu de la religion du confort, souhaite tout de même « mourir le plus tard possible » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 32).

[2] Par exemple, avant sa tentative de suicide, le protagoniste écrit sur un post-it : « TOUT HOMME ENCORE EN VIE APRÈS 30 ANS EST UN CON. » Considérant que cette tentative de suicide est liée au caractère éphémère de l'amour dans la société contemporaine, l'applicabilité généralisée du message semble sanctionner une telle fonction échappatoire de la mort (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 58).

[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 46. Nous soulignons.

[4] *Ibid.*, p. 27-28.

[5] Les autres représentations de cette angoisse étant, d'une part, le cynisme bien sûr, d'autre part, la révolte pseudo-anarchiste des personnages dont l'exemple le plus évident est la scène de vandalisme dans *Vacances dans le coma* : « personne n'ayant rédigé de programme politique de rechange, ils bifurquent au dernier moment. Il est nettement plus constructif de déclencher à grands coup de pieds les alarmes antivol de toutes les limousines de la rue » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 157).

2.2 – Le traitement de l'hédonisme

2.2.1 – Une solution à l'angoisse nihiliste : l'apologie de l'hédonisme

Nous avons déjà mentionné qu'un des principaux enjeux de l'énoncé beigbederien consiste à chercher une « solution » à l'angoisse du relativisme postmoderne. L'une des deux options avancées résiderait dans une forme d'hédonisme, entendu ici comme la perte de soi dans le capitalisme et dans la Fête. En effet, profitant pleinement de leur statut de riches bourgeois, les personnages de la trilogie romanesque cherchent à rompre avec l'angoisse de l'absurde en frayant avec le luxe, les soirées mondaines, les fêtes dans les clubs, les aventures sexuelles et le recours aux paradis artificiels. Dans les deux premiers romans, à quelques exceptions près, les endroits où déambule Marronnier sont explicitement rattachés à ce type d'hédonisme : des restaurants chics à la soirée XVIIIe siècle, en passant par le club sélect « Les Chiottes » et par Prague en révolution, tous les lieux paraissent propices à la Fête aux yeux du protagoniste. Cela dit, dans *L'amour dure trois ans*, la solution hédoniste est rapidement mise de côté au profit du sentimentalisme. Après quelques soirées bien arrosées passées en compagnie de prostituées, Marc, frais divorcé d'Anne, en arrive à la conclusion qu'il lui est impossible de trouver une signification à l'existence dans la Fête[1]. Malgré ce rejet rapide dans le troisième roman, on ne pourrait faire fi de l'importance de l'hédonisme dans la trilogie. La voix énonciatrice va parfois même jusqu'à l'ériger en valeur absolue en en faisant l'unique moyen d'*exister* dans le relativisme postmoderne. Par exemple, lorsque le portier laisse entrer Marronnier dans « Les Chiottes », le narrateur déclare :

[1] Marc va jusqu'à déclarer haïr ses « faux amis du Tout-Paris » qui sont des « charognard[s] ». Notons que dans les deux prochains segments nous approfondirons cet échec de la solution hédoniste (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 127).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

« Marc existe ! Il est sur la liste, donc il est[1] ! » Bien que sarcastique, cette déclaration cartésienne reste malgré tout attestée par l'ampleur du phénomène hédoniste dans la réalité construite par l'énoncé beigbederien. En effet, loin de se limiter au protagoniste et à son cercle mondain, l'hédonisme y est répandu dans tous les milieux sociaux et semble totalement irrésistible. Mentionnons par exemple les deux policiers qui, envoyés chez un ami de Marc pour tapage nocturne, se laissent rapidement convaincre de participer eux-mêmes à la fête, « leurs képis volés par les filles, une bouteille de champagne dans chaque main[2]. » Cette irrésistibilité n'est pas uniquement attribuée à la Fête, mais également aux paradis artificiels, tout aussi répandus dans l'univers romanesque[3]. Le corpus beigbederien suggère que, plus qu'un simple moyen de se libérer momentanément de l'angoisse, l'usage des paradis artificiels aurait aussi une fonction sociale. Les drogues et l'alcool permettraient *supposément* aux personnages de sortir de soi, de quitter leur nombrilisme et d'améliorer leurs rapports aux autres : « [j]'ai gobé un demi-ecstasy pour rouler des pelles à des inconnues. Sans cela, j'aurais été trop timide pour tenter ma chance[4]. » En résumé, le luxe, la Fête et les paradis artificiels deviennent en quelque sorte des impératifs sociaux dans l'énoncé beigbederien[5]. Grâce à eux, les personnages cherchent à communiquer et à se défaire de leur angoisse nihiliste, bref à *exister* dans le relativisme postmoderne. Ceci dit, le traitement de l'hédonisme est

---

[1] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 38.
[2] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 120.
[3] Vaclav Havel, nouveau chef d'État d'un pays en pleine révolution, est par exemple aperçu fumant un joint (*Ibid.*, p. 127).
[4] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 31.
[5] C'est du moins ce que semblent montrer les multiples passages toujours ultérieurement contredits où Marc mentionne « qu'il ne se drogue pas » et qu'il a « la trouille de ces machins ». Dans les trois romans, le personnage se laisse finalement convaincre et consomme des drogues malgré ses réticences initiales (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 43).

complexifié par le cynisme de la voix énonciatrice qui contrebalance ce discours apologétique par un discours critique.

2.2.2 – Un hédonisme superficiel : l'échec de la « solution » hédoniste

Dans l'énoncé beigbederien, l'hédonisme est effectivement traité avec ambivalence. L'attitude de Marronnier à son égard – il le dénigre, mais y participe malgré tout – l'illustre bien : « autour de [Marc], tout le monde ne pense qu'à s'amuser [...]. Parfois il lui arrive de trouver imbéciles ses soirées mais jamais il ne lui viendrait à l'idée d'en manquer une[1]. » En fait, tiraillé entre l'apologie et la critique, l'énoncé beigbederien conçoit simultanément – et paradoxalement – l'hédonisme comme une « solution » à l'angoisse nihiliste et comme un des facteurs sociaux en étant la cause. En effet, dans les romans, l'hédonisme permet aux personnages d'oublier momentanément leur angoisse, mais seulement en embrassant pleinement l'état social dont celle-ci est issue[2]. Pour mieux comprendre ce paradoxe, il faut d'abord remarquer qu'ici, l'hédonisme tient beaucoup plus de la propagande capitaliste et du « paraître » que de l'accomplissement de soi dans le plaisir[3]. Marc n'est pas un épicurien, mais bien un représentant accompli de la « religion du confort ». Son existence se résume à un hédonisme superficiel qui le laisse insatisfait : « [Marc] dépense beaucoup d'argent par mois et n'a pas d'enfants. C'est sûrement ça, le bonheur : n'avoir aucun problème. Pourtant, il lui arrive de sentir [...] une Angoisse Non Identifiée[4]. » De plus, puisque sa

---

[1] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 19.
[2] Cette comparaison entre Marronnier et Sisyphe le représente bien : « Sisyphe habite Paris, porte une cravate à pois, est âgé de moins de trente ans. Chaque lendemain de fête, il jure qu'il ne sortira plus jamais. Ensuite, le soleil se couche, et Sisyphe Marronnier ne résiste pas forcément à la tentation. À la longue, il devient presque insensible à cet enfer » (*Ibid.*, p. 138).
[3] Par exemple, pour le protagoniste, on ne reconnaît pas « un bon restaurant » à la qualité de sa cuisine, mais au simple fait que « [l]es verres à vin y sont plus grands que les verres à eau » (*Ibid.*, p. 54).
[4] *Ibid.*, p. 17-18.

position de privilégié du système n'offre aucune explication d'ordre économique à son angoisse, le cas de Marronnier permet à l'énoncé beigbederien de pleinement montrer l'inefficacité du capitalisme à procurer le bonheur[1]. Selon nous, cette superficialité de l'hédonisme chez Marc est la conséquence de son incapacité narcissique à sincèrement s'engager. Protégeant son identité en se distanciant de ce qui pourrait l'affecter, la vie sociale du protagoniste se résume à ses yeux au fard de l'imitation, comme l'exprime par analogie l'anecdote du rince-doigts qui lui plaît tant :

> Un roi africain, reçu très cérémonieusement au palais, avait bu l'eau de son rince-doigts à la fin du repas officiel. Par diplomatie, le chef de l'État réceptionnaire avait aussi porté le récipient à ses lèvres et l'avait entièrement vidé, sans broncher. Tous les invités présents en avaient fait autant. Cette anecdote lui paraît une parabole de notre temps. Nous menons tous des vies absurdes, grotesques et dérisoires, mais comme nous les menons tous en même temps, nous finissons par trouver ça normal[2].

L'usage des paradis artificiels relève également de cette « pantomime[3] ». Si les personnages doivent consommer afin de communiquer, c'est en grande partie parce que tout le monde en fait autant. De plus, ce désir de communiquer n'est en fait toujours comblé qu'en surface par les paradis artificiels. En effet, le narcissisme des personnages voue l'altération de la réalité à une simple expérience solitaire. Comme le laisse déjà envisager les noms des cocktails qu'il boit[4], les paradis artificiels – et la Fête en général – permettent certainement à Marc de sortir de soi et d'oublier son angoisse, mais ce processus se passe en son for intérieur, le laissant *seul* et coupé du monde. Autrement dit, son hédonisme n'a pas plus à voir avec le dionysiaque qu'avec l'épicurisme : il ne lui procure ni les moyens de faire Un avec l'existence – et avec l'Autre – ni ceux de s'accomplir dans le plaisir. Par exemple, on aurait tort de voir dans sa transe sur le

---

[1] En effet, « [a]u moins, quand on est pauvre, on peut se dire qu'avec du fric tout s'arrangerait » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, p. 127).
[2] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 115.
[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 20.
[4] Marronnier boit des « Lobotomies » et des « Cata-Tonic[s] » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 41 ; 138).

plancher de danse des « Chiottes » une véritable fusion – au sens communicationnel – avec les autres danseurs. Les personnages fusionnent momentanément certes, mais le monologue intérieur de Marc, centré sur lui-même, psychédélique et sans signification[1], rappelle surtout les propos de Lipovetsky concernant le narcissisme « des jeunes plus soucieux de s'électriser, de sentir leurs corps dans la danse que de communiquer avec l'autre[2] ». Ainsi, le narcissisme du protagoniste le condamne à vivre un hédonisme superficiel vécu dans un sentiment de solitude à plusieurs. Le cas de ses aventures sexuelles est similaire. Bien que, dans certains passages, il mette sur un piédestal les amours d'un soir, son narcissisme, nous le verrons, lie la sexualité à une recherche d'approbation identitaire plutôt qu'à un désir hédoniste de (se) découvrir (dans) l'Autre. En définitive, les fêtards de l'univers beigbederien « sont tous si beaux et si malheureux[3] » parce que leur narcissisme rend inefficace la « solution » hédoniste. On a encore affaire ici à un rapport circulaire. L'angoisse du relativisme postmoderne contribue à créer chez les personnages, d'une part, le besoin d'hédonisme (d'où l'apologie), d'autre part, le narcissisme (d'où la superficialité de cet hédonisme). De son côté, l'incompatibilité de ces deux termes contribue à son tour au sentiment nihiliste en vouant la « solution » hédoniste à l'échec. Nous terminerons cette partie en exposant une seconde hypothèse qui permettrait d'expliquer, à travers la notion de « simulacre », cette ambivalence du discours beigbederien à l'égard de l'hédonisme.

---

[1] Voici un court extrait de ce délire langagier se poursuivant sur trois pages : « Then then cockney très hydraulique sur râle délectable de droite à gauche. Pam pam siki siki pam pam » (*Ibid.*, p. 178).
[2] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 244.
[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 68.

2.2.3 – Hédonisme et simulacre : l'énoncé beigbederien comme parodie de l'hyperréalité

Dans un article intitulé « L'image comme image : le (possible) triomphe du *Simulacre* dans l'univers de Beigbeder », William Cloonan formule l'hypothèse que, dans l'énoncé beigbederien, la réalité est laissée de côté au profit du simulacre baudrillardien, cette *hyperréalité* dans laquelle le signe, n'ayant plus de réalité sous-jacente, n'est plus que l'image d'autres images[1]. Certains passages de notre corpus justifient pleinement une telle hypothèse[2]. On est en droit par exemple de considérer comme une piste de lecture la propension du protagoniste à prétendre préférer l'hyperréel au réel : « Marc rêve d'une soirée virtuelle. Une soirée qui n'aurait pas lieu. Sur la porte d'entrée, on afficherait juste la liste des invités. En la consultant, les participants pourraient imaginer ce qui AURAIT PU se passer[3]. » Pour Cloonan, cette omniprésence du simulacre dans l'énoncé beigbederien aurait un rôle satirique et chercherait en fait à parodier, non pas le réel, mais le simulacre lui-même. Il exemplifie cette idée en s'intéressant à la quantité très importante de noms propres qui surchargent les œuvres de l'auteur. À son avis, ces noms propres, que le lecteur « identifie [à tort] en tant que *vedettes* », partageraient tous le fait qu'ils existent, non pas dans la réalité, mais uniquement dans l'hyperréalité du discours beigbederien qui imiterait ainsi « le

---

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

[2] Le plus explicite de ces passages est sans doute celui où l'amour de Marc et de Victoire est comparé à « une sorte d'hologramme baudrillardien » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 42).

[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 223. Soulignons également ce passage où Paris lui semble insuffisamment irréelle : « Paris est un faux décor de cinéma. Marc Marronnier aimerait mieux que tout y soit *vraiment* en carton-pâte. [...] Il voudrait que toute cette ville soit volontairement factice au lieu de se prétendre réelle » (*Ibid.*, p. 29-30).

simulacre du star-system et la bienveillance du public à son égard[1] ». Selon lui, le lecteur ne chercherait pas à savoir à qui appartiennent ces noms propres, leur simple présence étant en soi plus fascinante que la « réalité » à laquelle ils correspondent[2]. Autrement dit, les romans reproduiraient chez le lecteur la relation du public vis-à-vis des célébrités, et ce, en créant un simulacre parodiant le simulacre dont il est l'image (ici, celui du star-system). Cette hypothèse de Cloonan permet d'interpréter différemment le traitement paradoxal de l'hédonisme dans la trilogie Marc Marronnier. Il est en effet possible que ce que nous avons décrit comme un hédonisme superficiel puisse en fait relever de ce simulacre parodique. Après tout, cette superficialité correspond de manière évidente au mantra « [j]'achète, je consomme, je jouis » qui caractérise l'hyperréalité de la « publicité » au sens baudrillardien du terme[3]. On pourrait ainsi envisager l'ambivalence du traitement de l'hédonisme dans les romans de Beigbeder comme deux facettes de ce simulacre parodique. Ce qui nous est d'abord apparu comme une apologie de l'hédonisme aurait plutôt 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. Envisagé ainsi, l'hédonisme dans les romans contribuerait tout de même au cynisme de la voix énonciatrice et au nihilisme de l'univers qu'elle construit[4]. En conclusion, peu importe notre façon de l'envisager, l'hédonisme mis en scène dans l'énoncé

---

[1] William Cloonan, « L'image comme image », *art. cit.*, p. 134. L'auteur souligne.
[2] Le nombre imposant et la diversité de ces noms propres appuient une telle hypothèse.
[3] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 136. Notons aussi que l'hédonisme de Marc est en grande partie justifié par son emploi de chroniqueur mondain, un travail qui consiste lui-même à procurer aux autres l'hyperréalité de cette « publicité ».
[4] C'est que le simulacre relève selon nous du nihilisme : si le signe n'est plus que l'image d'autres images et ne se réfère plus au *réel*, on ne peut vraiment parler de signification dans un sens existentiel.

beigbederien, puisqu'il contribue au relativisme postmoderne, ne peut servir de véritable « solution » à l'angoisse nihiliste qui découle de ce dernier.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

2.3 – Un discours sentimentaliste ?

2.3.1 – Le traitement du sentiment amoureux : entre métaphysique et objet du cynisme

Dans la partie qui suit, nous nous intéresserons au dernier enjeu de l'énoncé beigbederien participant activement à l'élaboration de l'ethos auctorial des œuvres : le sentimentalisme. Comme elle le fait avec l'hédonisme, la voix énonciatrice semble d'abord ériger le sentiment amoureux en métaphysique en lui donnant la tâche de neutraliser l'angoisse du relativisme postmoderne : « [i]l n'y a pas de solution [à l'absurdité de la vie], il n'y a qu'une épaule pâle pour poser la tête et fermer les yeux[1] ». Au premier abord, le discours sentimentaliste paraît donc contrebalancer le cynisme de l'énoncé beigbederien. Cependant, il nous semble au contraire qu'étant donné ses modalités, il y contribue davantage qu'il n'y fait contrepoids. En effet, lorsque, dans le but d'en faire une métaphysique, le sentiment amoureux est traité de façon positive dans les romans, les clichés populaires sont si abondants qu'il est difficile de les prendre au sérieux : « [p]our pouvoir aimer quelqu'un d'autre, il faut d'abord s'aimer soi-même[2] », pour rester amoureux, il faut savoir « affronter les silences[3] », vouer un « culte [au] quotidien[4] » et « profiter du moment présent[5] », etc. Jamais loin de la psychologie populaire et de sa « pensée magique », le discours sentimentaliste de l'énoncé

[1] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 152.
[2] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 191. .
[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 112.
[4] *Ibid.*, p. 144.
[5] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 93.

beigbederien donne l'impression d'être sarcastique et, ainsi, de relever du cynisme de la voix énonciatrice. Cette impression laissée par la déconcertante simplicité conceptuelle qu'a ce discours vis-à-vis du phénomène amoureux se trouve également renforcée par la présence d'un discours opposé dans les romans. Ouvertement cynique, celui-ci proclame l'impossibilité de l'amour à l'ère postmoderne. Cette ambivalence à l'égard du sentiment amoureux, déjà représentée à un moindre degré dans les deux premiers romans[1], est pleinement exploitée dans *L'amour dure trois ans* qui en fait son leitmotiv. Ce troisième opus, dont le titre laisse déjà présager un vainqueur, met effectivement en scène un constant duel entre un discours voulant faire de l'amour une métaphysique et un discours cynique qui croit qu'« [a]près trois ans, un couple doit se quitter, se suicider, ou faire des enfants, ce qui sont trois façons d'entériner sa fin[2]. » Il est intéressant de constater que ces deux discours ont en commun un rapport étroit à la psychologie populaire, l'argumentaire du discours cynique relevant en général d'une pseudoscience « scientifiquement démontré[e] » dans des « magazine[s] féminin[s][3] » : « une passion dure en moyenne 317,5 jours [...] et, à Paris, deux couples mariés sur trois divorcent dans les trois ans qui suivent la cérémonie[4]. » C'est à se demander si le discours

[1] Dans *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, Anne et Marc deviennent amoureux, mais leur train de vie axé sur la fête semble condamner leur couple à devenir victime des paradis artificiels. Ils sont toujours ensemble dans la situation finale certes, mais le doute plane considérant que Marc s'imagine tuer Anne dans l'avant-dernier paragraphe. De son côté, *Vacances dans le coma* expose un protagoniste n'ayant toujours pas réussi à taire son désir d'hédonisme. Bien qu'il *redevienne* amoureux d'Anne comme s'il la voyait pour la première fois, ce besoin d'hédonisme et les circonstances que nécessite ce second coup de foudre donnent à penser que le couple n'est pas très fonctionnel.

[2] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 57.

[3] *Ibid.*, p. 28. Bien que certaines informations semblent plausibles, il est difficile de les prendre au sérieux considérant les endroits où il les puise. Aussi, lorsque les sources se veulent plus légitimes, elles sont identifiées très vaguement. Par exemple, ce « savant renommé » qu'il ne nomme pourtant pas : « [u]n chercheur américain vient de démontrer que l'infidélité est biologique. L'infidélité, selon ce savant renommé, est une *stratégie génétique* » (*Ibid.*, p. 52. L'auteur souligne).

[4] *Ibid.*, p. 29. Plusieurs autres statistiques sans références appuient son argumentaire de façon similaire.

Rapport-Gratuit.com

sentimentaliste ne participerait pas lui-même au simulacre parodique exposé plus haut[1]. Ceci dit, malgré cet aspect sarcastique, il reste certain que la simple présence d'un discours en apparence sentimentaliste forme chez la voix énonciatrice une ambivalence dont le protagoniste, « [t]rop blasé pour tomber vraiment amoureux, et cependant trop sensible pour rester indifférent », est une représentation[2]. Cette ambivalence de Marronnier face au sentiment amoureux s'explique selon nous dans les modalités de son narcissisme : d'une part, son incapacité à s'engager l'empêche de s'investir sincèrement dans l'Autre (d'où son cynisme), d'autre part, son identité vacillante l'oblige à rechercher l'approbation identitaire (d'où la tentative de faire de l'amour une métaphysique).

2.3.2 – L'incapacité narcissique à s'engager : l'égocentrisme de Marronnier

Comme le laisse présupposer ses liens avec la psychologie populaire, le discours sentimentaliste des premiers romans de Beigbeder entretient une conception relativement superficielle de l'amour. La femme est davantage considérée comme l'objet du désir de Marronnier que comme un Autre dans le sens communicationnel ou fusionnel du terme. Par exemple, lorsqu'il aperçoit Anne pour la première fois, Marc, qui la pense morte, est « sédui[t] » par ce qu'il croit être son « cadavre[3] ». De plus, lorsqu'il décrit la femme idéale, aucun trait de personnalité ou intérêt commun n'entre en ligne de compte :

---

[1] L'hyperréel de la publicité (se) nourrissant (de) la psychologie populaire, l'hypothèse nous semble crédible. Nous considérons cependant que dans le cadre de notre approche, les résultats d'une telle lecture seraient comparables à ceux que nous avons obtenus avec l'hédonisme, c'est-à-dire que la reproduction parodique du sentimentalisme hyperréel participerait au cynisme nihiliste de l'énoncé beigbederien. C'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas.

[2] *Ibid.*, p. 35.

[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé, op. cit.*, p. 39. Le fait que ce soit leur première *rencontre* rend la scène d'autant plus significative.

> Ce qu'il y a de plus beau chez une femme, c'est qu'elle soit saine. J'aime qu'elle respire la Santé, cette prison de plaisir ! Je veux qu'elle ait envie de courir, de rire aux éclats, de se goinfrer ! Des dents aussi blanches que le blanc des yeux, une bouche fraîche comme un grand lit, des lèvres cerise dont chaque baiser est un bijou, une peau tendue comme un tam-tam, des seins ronds comme des boules de pétanque, des clavicules fines comme des ailes de poulet, des jambes dorées comme le ciel de Toscane, un cul rebondi comme une joue de bébé, et surtout, surtout PAS DE MAQUILLAGE. Il faut qu'elle sente le lait et la sueur plutôt que le parfum et la cigarette[1].

Comme le montre ces exemples – et la faible quantité de dialogues entre Marronnier et ses conquêtes –, dans l'énoncé beigbederien, la femme n'existe pas comme un Autre à part entière, mais uniquement pour – et à travers – le désir de l'homme : « [u]ne femme a besoin qu'un homme l'admire pour s'épanouir[2]. » Cette réduction de la femme à un objet de désir est selon nous une représentation de l'égoïsme du protagoniste et de son incapacité à s'engager. Mise en scène à plusieurs reprises à travers son sidérant manque d'empathie, il existe chez le personnage une flagrante indifférence à l'Autre et à ses sentiments : « Anne ne m'a pas donné de nouvelles pendant deux jours et j'ai vieilli de dix ans. [...] Anne a fini par venir. Son père était hospitalisé. *Je n'ai même pas pu l'engueuler*[3] ! » Cet égocentrisme est omniprésent dans l'énoncé beigbederien qui en fait une sorte de totalitarisme inversé dans lequel littéralement *tout* est ramené au protagoniste. En effet, le « je » de Marronnier absorbe le collectif comme si le seul moyen de rendre intelligibles les événements de l'Histoire était de les rapporter à soi-même. Il couche par exemple avec une Allemande dans le but – inaccompli – de venger l'Occupation de la France : « [n]ul doute qu'elle raconterait à sa famille la minable constitution et la faible résistance de la nation française. Son père sourirait à table et

---

[1] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 94-95.
[2] *Ibid.*, p. 82.
[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 91. Nous soulignons. Ce n'est pas sans raison qu'après leur divorce, Anne conseille à Marc d'apprendre à se mettre à la place des femmes qu'il aime (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 158).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

embrayerait sur la réunification de l'Allemagne[1]. » Bien entendu, ce traitement égocentrique de l'Histoire ne se limite pas au passé. Les événements révolutionnaires auxquels assiste Marc l'amènent par exemple à comparer cette période historique à son histoire personnelle :

> J'avais enfin l'impression de concorder avec mon temps. Il y avait des révolutions partout, pourquoi pas en moi ? On nous parlait de la Fin de l'Histoire. Or la mienne redémarrait. La Fin des Idéologies avait engendré une idéologie de la Fin. C'était le culte de la chute. Tout était bien qui finissait mal. Foutaises ! Méfiez-vous de vos idéaux soft car ils m'ont donné des envies hard[2].

Cette position centrale du protagoniste dans l'univers romanesque est également affichée dans le traitement des autres personnages par la voix énonciatrice. Dans les œuvres, les personnages secondaires le sont à l'extrême. En plus de partager avec Marronnier une même vision cynique et nihiliste du monde, ceux-ci sont généralement décrits de façon sommaire et condescendante – ce qui a su agacer Pierre Jourde[3]. Lorsque ce n'est pas le cas, ils restent néanmoins dépendants du protagoniste. Nous avons déjà vu qu'Anne et Alice ne sont importantes qu'en tant qu'objets du désir de Marc. De leur côté, les personnages qui forment son cercle mondain ne sont en définitive que des avatars de son hédonisme superficiel[4]. Même son meilleur ami, Jean-Georges, « dit "le Roi de la nuit" », apparaît comme un simulacre de Marronnier lui-même[5]. Jourde a tort de voir

---

[1] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 72.
[2] *Ibid.*, p. 83.
[3] Dans son pamphlet *La littérature sans estomac*, Jourde écrit un chapitre complet critiquant sarcastiquement l'œuvre de Beigbeder. Une de ses critiques s'intéresse aux descriptions sommaires des personnages secondaires dans ses romans : « [Beigbeder] a compris deux principes essentiels de l'art du roman : a – Ne jamais faire apparaître un personnage sans le caractériser rapidement et concrètement. b – Comme ce personnage est secondaire, le caractériser toujours de manière négative, ridicule, afin que le lecteur éprouve une agréable sensation de supériorité » (Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, Pocket, 2003 [2002], p. 113-114).
[4] On pense par exemple à Joss Dumoulin, parangon de l'individu postmoderne, qui semble présent uniquement pour contribuer au simulacre parodique décrit plus haut.
[5] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 145. Puisqu'il est caractérisé par sa résignation face à son incapacité à être amoureux, ainsi que par son absence totale de retenue dans la Fête, on est en droit de croire qu'il représente une sorte de Marronnier encore davantage *hyperréel*. Soulignons aussi que

dans cette facette de l'écriture beigbederienne un simple moyen de flatter l'*ego* du lecteur. Bien qu'un tel procédé d'écriture ait bel et bien un aspect séducteur visant l'adhésion de ce dernier au discours[1], il s'agit aussi de représenter le phénomène social du narcissisme à travers l'égocentrisme du personnage. Mis en évidence par l'énoncé lui-même, ici, l'individuel renvoie encore une fois au collectif :

> La société dans laquelle nous sommes nés repose sur l'égoïsme. Les sociologues nomment cela l'individualisme alors qu'il y a un mot plus simple : nous vivons dans la société de la solitude. [...] Nous sommes abandonnés à nous-mêmes, incapables de nous intéresser à quoi que ce soit d'autre que notre nombril[2].

Marc devient ainsi une représentation du phénomène social dont il est issu : la montée du narcissisme. Illustrée par un égocentrisme totalitaire, son incapacité narcissique à s'engager et à communiquer avec l'Autre constitue, dans les romans, l'aspect ouvertement cynique du traitement ambivalent du sentiment amoureux. Pour ce qui est du discours cherchant à élaborer une métaphysique de l'amour, il demeure plus près du narcissisme qu'il ne le semble *a priori*. Comme nous le verrons, dans l'énoncé beigbederien, les circonstances de cette attitude favorable au phénomène amoureux reflètent surtout un besoin d'approbation identitaire inhérent au protagoniste.

2.3.3 – Narcisse et l'Autre : la quête d'approbation identitaire chez Marronnier

À l'opposé de la pensée populaire faisant du narcissisme la conséquence d'un amour-propre démesuré, Christopher Lasch l'envisage plutôt comme un cas pathologique « plus proche de la haine que de l'admiration de soi » pouvant être compris

---

le protagoniste partage avec lui le titre de « Roi de la nuit » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 18).

[1] Comme nous le verrons plus loin, cette « séduction » du lecteur est l'un des éléments qui nous amènent à utiliser la figure narcissique pour décrire l'ethos auctorial des œuvres.

[2] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 155.

dans les modalités de la psychanalyse[1]. Selon lui, dans ses relations avec autrui, l'individu narcissique cherche à « *séduire* afin qu'on s'intéresse à lui, qu'on l'acclame, qu'on sympathise, et qu'ainsi l'on conforte son identité chancelante[2] ». Cela dit, dans notre corpus, le besoin du protagoniste de protéger une identité vulnérable est d'abord mis en scène par son constant usage de la distanciation ironique et de l'autodérision : le « je-m'en-foutiste » de la distanciation ironique est en effet une protection passive, alors que l'autodérision, cherchant à éviter la critique en la devançant, relève à l'inverse d'une protection active. Tout en évitant les possibles blessures à son *ego*, Marronnier cherche ainsi à attirer sur soi l'attention des Autres : « [j]e m'efforce de décevoir le plus souvent possible. C'est la seule façon pour que les autres continuent de s'intéresser à moi[3]. » Sa relation à la séduction est tout à fait comparable. Marc, il est vrai, séduit dans le but de plaire et de se sentir conforté dans son *ego*, mais la fragilité de son identité l'oblige à le faire de manière à éviter le plus possible les risques d'être affecté négativement par l'Autre : « Marc se vante toujours d'être le plus mauvais coup de Paris : ça donne envie aux femmes de vérifier et, en général, les rend indulgentes[4]. » Ce rapport particulier à la séduction – charmer en évitant d'être blessé – exhibe l'identité chancelante du personnage ainsi que le besoin d'approbation identitaire et l'incapacité à s'engager qui s'y rattachent. Nous avons déjà souligné que ses aventures sexuelles ne sont hédonistes

---

[1] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.*, p. 54. Bien qu'il soit difficile de relier l'individuel au collectif dans une approche psychanalytique, Lasch souligne tout de même que « certains traits caractéristiques de la culture contemporaine, comme la peur intense de vieillir et de mourir, une perception différente du temps, la fascination de la célébrité, la peur de la compétition, [...] la détérioration des relations entre hommes et femmes » permettent ici de rendre compte d'une telle relation. Selon lui – et son ouvrage le montre bien –, c'est en effectuant un examen attentif de l'individu que la psychanalyse peut clarifier au mieux les relations entre le social et l'individuel. Cela dit, dans le cadre de notre approche, nous nous intéresserons davantage aux caractéristiques constituant la personnalité narcissique qu'aux structures psychiques dont elle serait la conséquence (*Ibid.*, p. 56).
[2] *Ibid.*, p. 39. L'auteur souligne.
[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 65-66.
[4] *Ibid.*, p. 60.

qu'en apparence. En effet, le nomadisme sexuel de Marc découle moins d'une recherche de plaisir dans l'Autre que d'un besoin d'être rassuré dans son *ego* : « La fille n'est pas très jolie. Elle poursuit : "Je lis tous vos articles ! Vous êtes mon idole !" Et d'un seul coup, c'est marrant, Marc la trouve beaucoup moins moche[1]. » À l'opposé, le protagoniste montre aussi une tendance significative à se sentir blessé et à réagir fortement à ce sentiment. Par exemple, lors d'un dîner avec Anne, qu'il a déjà trompée et dont il a divorcé, Marc l'« engueul[e] » parce qu'elle lui annonce lui avoir trouvé un « remplaçant[2] ». Faisant preuve d'une grande vulnérabilité identitaire, Marronnier est incapable d'accepter d'avoir été remplacé dans la vie d'une femme qui ne l'intéresse plus depuis des mois. Même la facette ouvertement cynique de son discours sur le sentiment amoureux peut être lié à cette identité chancelante et ce besoin d'approbation, car, comme il le dit, « [c]eux qui critiquent l'amour sont bien sûr ceux qui en ont le plus besoin[3] ». En définitive, la tentative du protagoniste de se libérer de l'angoisse nihiliste grâce à l'amour est vouée à l'échec. Pire encore, étant donné son ambivalence à l'égard du sentiment amoureux, son rapport à l'Autre contribue en fait à son angoissante « expérience subjective du vide[4] ». Si l'on prend pour exemple le dernier chapitre de *L'amour dure trois ans*, même lorsqu'il réussit à avoir pour lui seul les faveurs d'Alice, Marc reste angoissé par la constante hésitation que provoque chez lui son ambivalence narcissique : « [l]e bonheur est bien plus effrayant que le malheur. D'avoir obtenu ce que je désirais le plus au monde me combla de joie, et simultanément, me plongea dans

---

[1] *Ibid.*, p. 101-102. Plus loin, il essaiera sans succès d'avoir une relation sexuelle avec elle.
[2] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 98. On peut également penser à son sentiment de haine dirigé vers Alice lorsqu'elle part en voyage avec son mari. Bien qu'il soit *amoureux* d'elle, il ne supporte pas de sentir son *ego* blessé.
[3] *Ibid.*, p. 142.
[4] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.*, p. 64.

le doute. Referais-je les mêmes erreurs[1] ? » En conclusion, le traitement du sentiment amoureux par la voix énonciatrice relève davantage d'un discours cynique que d'un véritable discours sentimentaliste. En partie causé par l'angoisse du relativisme postmoderne, le narcissisme des personnages crée simultanément en eux un besoin d'approbation identitaire et une incapacité à s'engager. Si cette incapacité à s'engager les empêche de pleinement combler ce besoin d'approbation, le narcissisme condamne à l'échec la « solution » sentimentaliste et contribue ainsi à l'angoisse nihiliste dont il est issu.

Les représentations sociales mises en scène par l'énoncé beigbederien exposent donc de manière privilégiée un ethos cynique chez la voix énonciatrice. Que ce soit par l'intrigue qu'il construit (le relativisme postmoderne envisagé comme un « problème social » auquel l'hédonisme et le sentimentalisme ne peuvent servir de « solution » efficace) ou par le personnel romanesque qu'il met en scène (la perception nihiliste du monde inhérente aux discours du narrateur et des personnages, les relations narcissiques entretenues par ces derniers, leur représentation de soi désabusée, etc.), l'énoncé de notre corpus laisse entrevoir un inscripteur à la fois blasé et critique face à la société postmoderne. Cela dit, nous montrerons à présent que l'énonciation et les positionnements de la trilogie Marc Marronnier mettent en jeu d'autres aspects de l'ethos auctorial. Ayant notamment à voir avec le ludisme transgressif, le dévoilement du « Moi » et la séduction du lecteur, nous verrons qu'une fois regroupés, ces différents aspects forment un ethos séducteur aux modalités narcissiques.

---

[1] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 175.

CHAPITRE 3 – Un ludisme transgressif et séducteur : l'énonciation et les positionnements beigbederiens dans l'interlangue et l'intertexte littéraire

Nous tenterons à présent de décrire dans quelle mesure l'énonciation et le positionnement de notre corpus dans l'interlangue et l'intertexte littéraire participent à l'élaboration de l'ethos auctorial. En gardant à l'esprit les données exposées dans le chapitre précédent, nous montrerons qu'un ethos séducteur aux modalités narcissiques vient compléter l'ethos cynique de l'identité énonciative. Ce chapitre sera divisé en deux parties distinctes. Nous verrons d'abord comment le positionnement des œuvres dans l'interlangue structure l'ethos auctorial (3.1). Pour ce faire, nous étudierons, d'une part, le plurilinguisme interne, c'est-à-dire les niveaux de langue ainsi que les différents codes discursifs et tonalités mis en scène dans le texte, d'autre part, le plurilinguisme externe, plus précisément, les emprunts aux langues étrangères et leurs effets. Ensuite, toujours afin de mieux saisir cet ethos, nous effectuerons une esquisse du positionnement des romans dans l'intertexte littéraire à partir de leurs relations à l'archive (3.2). Nous nous intéresserons à leur investissement générique (le traitement des cadres génériques et les effets produits par ce traitement), ainsi qu'aux références littéraires – et, plus largement, culturelles – (leur traitement et leurs effets, leur rôle de « prise de position », etc.). Il s'agira ici principalement de montrer selon quelles modalités les œuvres relèvent du régime littéraire postmoderne tel que décrit par Guy Scarpetta et de s'interroger sur l'ambiguïté de leur positionnement dans l'opposition bourdieusienne entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte.

3.1 – Le positionnement dans l'interlangue : entre cynisme et séduction

3.1.1 – La familiarité et le refus de la fonction lyrique

En ce qui concerne le positionnement de notre corpus dans l'interlangue, une première lecture de la trilogie révèle l'usage d'un vocabulaire simple et d'un registre quotidien – voire vulgaire. Rejetant l'idéal stylistique des Belles-Lettres, l'approche minimaliste du style beigbederien fait preuve d'un prosaïsme évident qui s'oppose à un niveau de langue soutenu plus *littéraire*. Aux « Pauvre MERDE ! » et « ENCUUULÉÉÉ[1] ! » des dialogues s'ajoute une narration composée entre autres de termes argotiques et péjoratifs (ex. : « chinetoque[2] ») et d'onomatopées en tous genres[3]. Cette familiarité, voire cette vulgarité, notamment quand il est question de sentiment, correspond à un refus de l'émotion ou, en d'autres termes, à un refus du lyrisme. En effet, plutôt que d'explorer les potentialités lyriques de la langue susceptible d'émouvoir le lecteur, la voix énonciatrice utilise cette dernière à des fins ludiques et comiques. Évidemment, quelques passages vont à contresens de nos propos[4]. Cependant, ces moments discursifs à fonction lyrique, mis en relief par leur rareté, sont à notre avis l'exception qui confirme la règle. De plus, ils sont généralement tournés en dérision par la voix énonciatrice. Lorsqu'ils ne sont pas fortement ironiques[5], ces passages lyriques subissent en général un retournement subversif les condamnant aux moqueries de la voix énonciatrice. Par exemple, dans le dernier chapitre de *L'amour dure trois ans*, une longue phrase se

---

[1] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 23.
[2] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 22.
[3] « Scrunch, groumph, sploutch (le magret de canard était accompagné d'un gratin de courgettes) » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 55).
[4] « Venise manque d'arbres. Que me fallait-il dans la vie? Les arbres me suffisaient, qui bruissent dans le vent et ruissellent sous la pluie. Les arbres et le creux d'une épaule. » (*Ibid.*, p. 100).
[5] « La Beauté finit en Laideur, le destin de la Jeunesse est d'être Flétrie, la Vie n'est qu'un lent Pourrissement, nous Mourons chaque Jour. » Dans cet exemple, l'usage des majuscules imitant le style Romantique exprime le caractère ironique de ce lyrisme plus que banal (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 99).

prolongeant sur quatre pages débute dans ce lyrisme aux allures sincères : « [a]lors je prends mon stylo pour dire que je l'aime, qu'elle a les plus longs cheveux du monde et que ma vie s'y noie[1] ». Toutefois, ce discours lyrique devient rapidement le sujet de commentaires métatextuels d'ordre ludique[2] et subit finalement un renversement qui l'amène à déboucher sur un discours ni plus ni moins pornographique : « oh putain j'ai envie de toi tout le temps, encore et encore, regarde comme je sperme sur ton visage[3] ». En fait, la majorité des aspects énonciatifs des romans sont imputables à ce type de frivolité comique impliquant en filigrane un refus du lyrisme. Cet « anti-lyrisme » de la trilogie romanesque semble tenir de l'ethos cynique identifié dans le chapitre précédent. Comme le remarque Sabine van Wesemael dans son article s'intéressant aux styles de Michel Houellebecq et de notre auteur, « [l]'absence de grâce rhétorique exprime la solitude grise et le désarroi contemporain. […] [L]e néant n'est pas seulement un thème ou un motif ; il pénètre la langue[4] ». En effet, constituée, à l'image du simulacre, de structures linguistiques dont la signification (ou l'absence de signification) se situe exclusivement au niveau de leur autoréférentialité – nous y reviendrons –, la langue mobilisée par Beigbeder apparaît stérile. Comme nous le verrons, ainsi coupée de la réalité, elle s'exalte et s'essouffle aussitôt. Autrement dit, l'ethos cynique ainsi que l'univers nihiliste y étant lié, s'élaborent à la fois dans l'énoncé et dans l'énonciation des œuvres. La fonction ludique de la gestion de l'interlangue, qui supplante la fonction lyrique et entraîne son rejet, participe non seulement de cet ethos cynique, mais également d'un ethos séducteur. À partir de ce ludisme et des transgressions qu'il

[1] *Ibid.* p. 165.
[2] « [A]lors je me suis rendu compte que quand on est amoureux on écrit des phrases qui n'ont pas de fin, on n'a plus le temps de mettre des points, il faut continuer à écrire […] on finit toujours par se prendre pour Albert Cohen » (*Ibid.*, p. 165-166).
[3] *Ibid.*, p. 168.
[4] Sabine van Wesemael, « Le potentiel transgressif de l'art contemporain », *art. cit.*, p. 181.

Rapport-Gratuit.com

implique, le positionnement de notre corpus dans l'interlangue cherche à séduire le lecteur grâce à l'humour.

3.1.2 – L'humour séducteur : la gestion ludique et transgressive de l'interlangue

La fonction ludique de la gestion de l'interlangue dans l'œuvre beigbederienne est d'abord identifiable dans l'utilisation des figures de style. Les allégories, les métaphores et le symbolisme en général sont laissés de côté au profit d'une énonciation explicitement crue, envahie par les slogans et autres formules aphoristiques se voulant comiques. Le discours beigbederien consiste en une sorte de courtepointe presque exclusivement constituée de différentes formules à l'emporte-pièce dont le jeu de mots est la figure prédominante : « [i]l est minuit, les filles sont mi-nues, Marc est minable[1]. » Avec son humour aphoristique et son caractère éminemment autoréférentiel, cette figure de style cautionne, comme nous le verrons, l'inscription transgressive du discours beigbederien dans une zone de communication non-littéraire : le langage publicitaire – dans son sens extensif donné par Baudrillard. Loin de se limiter aux figures de style, l'attitude ludique et transgressive de l'énonciation est identifiable dans l'ensemble de ses rapports au plurilinguisme interne et au plurilinguisme externe. En effet, bien que la langue populaire et le niveau de langue familier prédominent dans l'énonciation beigbederienne, ils sont néanmoins confrontés, afin d'en jouer, à d'autres registres et zones langagières. Évoquons par exemple les acrobaties discursives se voulant élitistes[2],

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

[1] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 119.
[2] En attendant son prochain verre, Marc analyse « les ressorts biosismiques du monde environnemental dans son acception sémiologique palo-altienne » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 204).

ou encore, l'utilisation transgressive de formules disparues[1] ou de zones langagières supposées peu (ou non-)littéraires : la langue branchée des boîtes de nuit et le jargon publicitaire dans une œuvre littéraire, le ton « anti-lyrique » ou pornographique dans un roman d'amour, etc. Même la présence de néologismes absurdes contribue à ce ludisme de l'énonciation[2]. Quant à la relation de l'énonciation au plurilinguisme externe, l'utilisation fréquente de la langue anglaise a aussi une visée ludique à la fois comique et transgressive. Surtout présent dans les deux premiers romans, l'anglais contribue par exemple à la formation de divers jeux de mots : « [e]lle fumait des Marlboro light, buvait du Coca light et baisait light (paradoxalement, elle éteignait la lumière)[3]. » Lorsque ce n'est pas le cas, les effets comiques et transgressifs des emprunts aux langues étrangères sont construits à travers des dialogues satiriques caricaturant certains sociolectes particuliers : on pense par exemple au franglais d'Irène et à l'« hypno » de Fab[4], sans oublier les différents accents écrits de manière plus grotesque que satirique[5]. Beigbeder prend alors les allures d'un sociolinguiste en s'amusant de diverses zones langagières relevant pour la plupart du simulacre. En effet, comme nous le verrons à présent, l'usage de l'anglais partage avec les structures linguistiques autoréférentielles

---

[1] Dans la scène du bal XVIIIe siècle à Vienne, les gens emploient par exemple « des expressions comme "Messire, ce festoyment m'agrée fort" ou "Ma mie, vous m'échauffez les sens, *je m'en vais vous foutre derechef*" » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 70. Nous soulignons).

[2] « Notre passion fut en effet *chérivante*, *gélinienne*, et *trognonne*. (Les mots sont tellement malhabiles à décrire ce que nous avons vécu que je me suis permis d'en inventer d'inédits.) » Étant donné la façon dont la voix énonciatrice se les approprie, ces néologismes relèvent moins de l'exploration linguistique que de l'ironie (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 86. Nous soulignons).

[3] *Ibid.*, p. 42.

[4] Irène dit à Fab : « [l]a vêtement il doit reste stable sur la body because if you met les trucs comme ça qu'il tombe pas like this, c'est affreux tu ne vois pas le tissu, it's just too grungy you know ». Celui-ci lui répond : « Irie dans la transe, y'a pas de séquelles miss, je suis dans le parallélogramme, véridique, do you percute l'hypnose mentale ? » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 63).

[5] Par exemple, l'accent hispanique de la femme de ménage qui demande à Marc de se « poussi s'il vo pli Missieu [...] pour passé l'achpirador » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 60), ou encore, l'accent slave de Boris Elstine : « Vous verrrez, nous serrrons bientôt plus rrriches que vous ») (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 74).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

et, plus largement, l'usage ludique de la langue, un rôle relevant à la fois du cynisme et de la séduction. Selon nous, si la voix énonciatrice se situe toujours de manière contradictoire et transgressive dans l'interlangue, c'est d'abord afin de parodier le simulacre.

3.1.3 – Le simulacre parodique : la littérature confrontée au langage de l'hyperréalité

Dans son article « L'image comme image : le (possible) triomphe du *Simulacre* dans l'univers de Beigbeder[1] », William Cloonan remarque que l'utilisation de la langue chez Beigbeder participe aussi à l'élaboration d'un simulacre parodique dans ses romans. Selon lui, la séduction formelle des formules aphoristiques tend à fasciner le lecteur. Cloonan prend l'exemple des jeux de mots de Beigbeder, dont il conçoit le fonctionnement comme fondamentalement similaire à celui du simulacre. En effet, ceux-ci n'ont pas la fonction de révéler du sens, mais simplement de séduire par leur nature exclusivement langagière[2]. Se repliant sur elles-mêmes, dénuées de sens parce qu'autoréférentielles, ces « [c]onstruction[s] du langage pour le langage » amènent le lecteur à espérer « une révélation », mais le trompent finalement en ne véhiculant que des « pseudo-vérités[3] ». Les formes aphoristiques dans les romans tendent donc à démonter les mécanismes de la publicité – au sens extensif baudrillardien – en les reproduisant dans un simulacre parodique. Autrement dit, l'énonciation beigbederienne

[1] William Cloonan, « L'image comme image », *art. cit.*

[2] Selon Cloonan, les formules des romans de Beigbeder pouvant être confondues pour des maximes participent du même phénomène. À son avis, elles ne sont que des images de maximes et relèvent au final uniquement du langage : « le lecteur est amené à espérer, du sens, mais, en fait, il ne trouve que des mots dont le scintillement cache mal l'expression d'un cynisme trop travaillé, et qui passent pour des tentatives un peu blasées de paraître spirituel » (*Ibid.*, p. 132). En effet, avec les « mieux vaut bouffer du canard que poser un lapin », on se trouve assez éloigné d'un La Bruyère (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 54).

[3] William Cloonan, « L'image comme image », *art. cit.*, p. 132.

illustre comment l'hyperréel « se crée non pas en rapport avec la réalité mais plutôt en combinant grammaire et feux d'artifice langagiers[1]. » Notons que la satire des sociolectes branchés affichant « leur côté "cool" plutôt que de chercher à exprimer du sens » contribue au même processus[2]. De plus, la forte utilisation de l'anglais relève elle aussi de cette parodie de la fascination à l'égard du simulacre. Par exemple, au bal à Vienne, Marc utilise les anglicismes « *privates jokes* », « *name dropping pushy* » et « *social flop* » avant de souligner que les « Anglais ont d'excellents idiomes pour ces idioties[3]. » En effet, si la voix énonciatrice a besoin d'« enrichir son vocabulaire » à l'aide de l'anglais, en usant, comme le prétend Marc Smeets, d'un procédé comparable à la catachrèse[4], c'est surtout parce que son discours se rapporte par moments à une zone langagière spécifique, soit le jargon des fabricants – et des représentants – du simulacre. Par exemple, lorsque l'agence de publicité demande à Marc un slogan qui « induise de manière positive la "reason why" », l'anglais ne relève ni de la catachrèse, ni de l'exagération satirique, mais bien de la simple représentation de cette zone langagière[5]. Autrement dit, l'anglais est associé aux milieux publicitaire et glamour qui, l'abordant comme « branché », le font ainsi participer au simulacre que parodient les romans de Beigbeder[6]. Finalement, étant donné sa nature et son exubérance, le ludisme inhérent à l'énonciation beigbederienne contribue aussi à ce simulacre parodique. La trilogie Marc

---

[1] *Ibid.*, p. 132-133.
[2] *Ibid.*, p. 136-137.
[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 70. L'auteur souligne.
[4] « On appelle en rhétorique "catachrèse" l'utilisation d'un mot figuré là où il n'existe pas de mot propre. [...] Elle est perçue comme une nécessité à pallier une lacune dans une langue et, donc, comme un moyen d'enrichissement sémantique. On pourrait dire que d'une certaine façon les termes anglais utilisés par Frédéric Beigbeder fonctionnent dans ses textes d'une manière proche de la catachrèse. [...] [Avec] l'anglomanie assumée et stratégique, [il] parvient à enrichir son vocabulaire » (Marc Smeets, « Frédéric Beigbeder et l'identité de la langue française », *art. cit.*, p. 14).
[5] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 139.
[6] Comme l'indique la note bas de page lorsque Fab appelle Marronnier « Chesnut-Tree » : « [l]'anglais est très Hypno » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 50).

Marronnier partage avec l'hyperréel de la publicité le même type d'humour remplissant une fonction phatique, ou pour reprendre les mots de Lipovetsky, un humour qui « sursatur[e] » le social « de signes humoristiques » provoquant « "un certain sourire" » plutôt qu'un « rire débridé[1] ». En effet, en imitant les méthodes du simulacre parodié, l'énonciation, qui accumule les clins d'œil complices, semble moins chercher à faire rire qu'à fasciner le lecteur. En fait, c'est pour cette raison que le ludisme nous semble à la fois lié à un ethos cynique et à un ethos séducteur. Il relève du cynisme, d'une part, parce qu'à l'image du protagoniste, la voix énonciatrice l'utilise comme une forme de distanciation ironique, d'autre part, à cause de la critique sociale que suppose la parodie à laquelle il participe. Cependant, il relève également d'un ethos séducteur, non seulement parce qu'il implique de l'humour, outil appartenant fondamentalement à la séduction, mais aussi parce que, dans le but de remplir son rôle parodique, il doit avant tout reproduire la fascination du lecteur vis-à-vis du simulacre. Autrement dit, le ludisme impliqué par le positionnement de notre corpus dans l'interlangue ne peut être véritablement cynique seulement s'il accomplit d'abord sa fonction de séduction. En conclusion, on peut avancer que, bien que la gestion de l'interlangue par l'énonciation beigbederienne contribue à l'ethos cynique décrit au chapitre précédent, elle le complexifie également en y ajoutant une dimension de séduction. Les procédés énonciatifs qui, placés sous le signe du faux-semblant, sont reliés aux modalités du dévoilement du « Moi », participent du même phénomène chez Beigbeder.

[1] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 210. Le sociologue décrit ici la place de l'humour dans la société postmoderne. Selon nous, bien qu'il n'y fasse pas explicitement référence, il s'agit là d'une excellente définition de l'humour propre au simulacre.

3.1.4 – Entre authenticité et artifice : les jeux de faux-semblant

Nous avons regroupé sous le signe du « faux-semblant », trois procédés énonciatifs qui, s'entrecroisant, jouent un rôle constitutif dans l'élaboration de l'ethos auctorial de la première trilogie romanesque de Beigbeder et créent une ambiguïté dans la posture de l'auteur : l'autodérision, le ton faussement suffisant et les pseudo-confessions. Partageant le mode opératoire de l'ironie, ces jeux de faux-semblant reprennent des ethos associés à des types de discours – ou les types de discours eux-mêmes (ex. la confession) – afin de les subvertir. De plus, ces procédés énonciatifs ont en commun la création d'un flou dans la réception : ils rendent pratiquement impossible la tâche de départager l'authenticité de l'artifice dans le discours, surtout lorsque ce dernier dévoile le « Moi » de l'inscripteur. Soulignons ici que, contrairement à certains romans dans lesquels l'identification de l'ethos auctorial doit prendre en charge différents discours contradictoires qui se contrebalancent entre eux, dans la trilogie Marc Marronnier, l'ensemble des discours, en plus d'être dirigés dans le même sens, s'élaborent de façon comparable : d'une part, les membres du personnel romanesque partagent tous la même vision du monde – lucidité blasée, angoisse nihiliste, etc. – qui, nous l'avons vu, caractérise l'énoncé beigbederien, d'autre part, leurs discours sont construits à partir des mêmes motifs énonciatifs et registres langagiers[1]. Qui plus est, l'inscripteur ne se distancie pas véritablement de ces discours : bien qu'il les traite avec une certaine attitude ironique, il s'agit du même second degré déjà présent au niveau des dialogues et de la narration.

[1] Bien que, dans *Vacances dans le coma*, les idiolectes de Fab (l'hypno) et d'Irène (le franglais) fassent ici exception, il reste qu'ils sont l'objet d'un discours satirique présent autant au niveau du protagoniste que de la narration. Dans ce cas particulier, ces idiolectes sont tout de même l'objet d'un consensus critique qui, présent dans les discours centraux du roman – ceux du protagoniste et du narrateur –, devient selon nous attribuable aussi à l'inscripteur.

Omniprésente dans l'ensemble de la trilogie, l'autodérision est sans contredit l'un des moteurs de l'écriture beigbederienne. La voix énonciatrice ridiculise tour à tour son apparence physique[1], sa position sociale de mondain ainsi que son propre discours. En effet, à cause de leur caractère sarcastique, la plupart des commentaires métatextuels participent à l'autodénigrement : les passages lyriques – nous l'avons vu – et les diverses calembredaines offrent la possibilité à l'inscripteur de tourner l'énonciation de son discours en dérision[2]. Cela dit, c'est lorsqu'ils prennent pour objet l'énoncé même du discours que ces commentaires métatextuels montrent au mieux le sentiment d'illégitimité qui habite l'inscripteur et la façon dont ce dernier utilise l'autodénigrement afin de protéger l'identité chancelante s'y rattachant :

> Encore une histoire d'adultère qui a mal tourné ? Eh oui, ce n'est pas très original, désolé ; je n'y peux rien si c'est tout de même la chose la plus grave qui me soit jamais arrivée. Ceci est le livre d'un enfant gâté, dédié à tous les étourdis trop purs pour vivre heureux. Le livre de ceux qui ont le mauvais rôle et que personne ne plaint[3].

Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, ce procédé de protection a un lien intrinsèque avec la situation paratopique de l'auteur. Ce rapport est d'ailleurs mis en évidence par la manière dont l'inscripteur tourne en dérision la figure même de l'écrivain – qu'il situe parmi celles du mythomane, de la prostituée et du violeur[4] – en évoquant les limites de sa prise de parole à l'ère postmoderne : « [p]ourquoi écrire quand la durée de vie d'un roman est inférieure à celle d'un spot de pub pour les pâtes

---

[1] « À côté de moi, un poids-plume ressemble à un joueur de sumo. Nu, je suscite le chagrin et la pitié. [...] Mon visage, lui, est plus particulier. Il se trouve que j'ai deux nez : l'un, comme chez la plupart des gens [...]. C'est mon autre nez qui fait mon originalité. Il se trouve sous ma lèvre inférieure, à l'endroit où, normalement, on a un menton » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 16).

[2] La phrase « [j]'ai donc abordé un Tchèque dans la rue mais il est resté de bois » est par exemple accompagnée d'une note de l'auteur : « Attention : un calembour pitoyable se cache dans cette phrase. Sauras-tu le retrouver ? » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 131).

[3] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 110.

[4] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 59.

Barilla ? [...] [E]n France [...] : il y a à peu près autant d'écrivains que de lecteurs[1]. » Cet autodénigrement constitue donc une importante part de l'ethos auctorial.

Par le ton de son discours, l'inscripteur de notre corpus manifeste souvent une satisfaction excessive de soi. Dans *Vacances dans le coma*, une citation est par exemple fièrement mise en exergue et signée « Moi[2] ». Ce ton suffisant est d'emblée impliqué dans l'attitude cynique de la voix énonciatrice : afin de faire la satire de la société contemporaine, elle doit se placer en surplomb de ce qu'elle critique. Cependant, étant donné son ludisme et les modalités de son cynisme – qui participe, nous l'avons vu, au relativisme postmoderne qu'il critique –, cette attitude suffisante n'est au fond rien d'autre qu'une image. C'est qu'une fois lié au ludisme, le cynisme de la voix énonciatrice (et le ton suffisant s'y rattachant) ressemble à un procédé de distanciation ironique utilisé en tant que mécanisme de défense identitaire. Le procédé d'autodénigrement montre bien en quoi la suffisance de l'inscripteur est factice. Par exemple, lorsqu'il y va de commentaires métatextuels concernant ses jeux de mots, ce dernier semble d'abord s'en flatter, mais l'apparence ironique de ses commentaires expose inversement leur fonction protectrice – devancer la critique pour s'en protéger – et par le fait même, la fausseté de ce ton suffisant[3]. Cela dit, cette image de suffisance a également une deuxième fonction visant à protéger l'identité de la voix énonciatrice : la séduction du lecteur. Par exemple, la revendication par l'inscripteur de ses calembredaines participe d'un procédé de l'ordre du « m'as-tu vu » visant à mettre le

---

[1] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 80.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] « J'ai rouvert les yeux devant la glace et je leur ai dit : "Rendez-vous, vous êtes cernés !" *car il n'y a aucune raison de se priver d'un jeu de mots hilarant* ». Dans cet exemple, le second degré des propos du protagoniste peut également être attribué à l'inscripteur puisque ces jeux de mots – et l'attitude de détachement ironique à leur égard – sont omniprésents à tous les niveaux de l'écriture romanesque : dialogues, narration, commentaires métatextuels, etc. (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 48. Nous soulignons).

lecteur de son côté. Les nombreux clins d'œil à son intention – qui, nous l'avons dit, imitent l'humour du simulacre – joints à divers moyens cherchant à l'interpeller avec familiarité visent évidemment son adhésion[1]. Par exemple, lorsqu'Irène dit « permettez-moi de vous introduire Jean-Georges », la narration poursuit en demandant au lecteur de noter « l'emploi intentionnel du faux ami du verbe "*introduce*"[2] ». L'inscripteur moque ainsi un sociolecte précis – se plaçant en position de supériorité face à ce dernier – et cherche ensuite à placer le lecteur à ses côtés, dans une attitude du « nous contre eux[3] », afin de le faire participer à la satire. Ceci dit, c'est lorsqu'ils relèvent du pathétisme et du mode confessionnel que ces appels au lecteur – tout comme les passages marqués d'autodérision – remplissent au mieux une fonction de séduction dans les modalités narcissiques.

Les confessions dans les romans de Beigbeder ne sont en fait que des images de révélations visant à séduire le lecteur. Par exemple, dans *L'amour dure trois ans*, l'inscripteur tente de partager avec son lecteur sa découverte pseudo-scientifique voulant que, justement, l'amour dure trois ans. Afin de convaincre les sceptiques, il souligne qu'il fut un temps où lui-même croyait en l'amour éternel : « [j]'étais comme tout le monde, comme vous qui me lisez, persuadé d'être l'exception qui confirme la règle[4]. » En mettant l'accent sur leurs ressemblances, la voix énonciatrice cherche, dans une attitude de confidence, à « s'humaniser » aux yeux du lecteur afin qu'il adhère à son discours[5]. Cependant, puisqu'elles se joignent généralement à l'autodérision et au ludisme, on ne peut parler de « confessions » qu'entre guillemets. Les pseudo-

[1] L'inscripteur utilise parfois la deuxième personne du singulier pour s'adresser au lecteur (*Ibid.*, p. 131).
[2] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 147.
[3] C'est la facette « séduction du lecteur » identifiée par Pierre Jourde dans les descriptions sommaires et condescendantes des personnages secondaires des romans de Beigbeder.
[4] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 50.
[5] Ce qui a des apparences de sentimentalisme dans son discours participe selon nous du même procédé.

confessions, surtout présentes dans *L'amour dure trois ans*, mais impliquées dans l'ensemble de la trilogie par le brouillage des instances de l'auteur, visent moins à convaincre le lecteur de la pertinence des propos tenus, qu'à retenir son attention – à attirer son empathie – afin de s'en protéger :

> Regardez-moi ce que je suis devenu… J'écris le même livre que les autres… Chassés-croisés amoureux… On quitte une femme pour une autre qui ne vient pas… Que m'arrive-t-il ? Où sont mes soirées décadentes. […] Mais c'est la première fois que je ressens un pareil besoin physique d'écrire… Autrefois quand on me parlait de "nécessité", je faisais semblant de comprendre mais je ne savais rien du tout… Même cet autodénigrement est une énième protection… […] Marre du second degré… Je fais l'apprentissage de la sincérité[1]…

Étant donné ses modalités narcissiques, le registre confessionnel participe donc du même ethos séducteur que le ludisme, l'autodérision et le ton suffisant, c'est-à-dire un ethos cherchant à séduire le lecteur.

Les jeux de faux-semblant ont ainsi deux fonctions complémentaires dans les œuvres. Appuyés par la similarité, autant du côté de l'énoncé que de l'énonciation, des discours mis en scène dans les romans, ils permettent d'abord d'établir des mécanismes textuels qui brouillent, d'une part, la frontière séparant l'inscripteur et le personnel romanesque, d'autre part, celle qui sépare l'inscripteur de l'auteur hors-texte (Frédéric Beigbeder la personne et l'écrivain). Ensuite, grâce à ces brouillages, les jeux de faux-semblant collaborent à l'élaboration d'un ethos séducteur aux modalités narcissiques qui cherche à séduire le lecteur pour s'en protéger en sollicitant, entre autres, l'intérêt de ce dernier pour la mythologie du simulacre : authenticité et artifice, ludisme et second degré, etc.

[1] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 148. Admettre que « l'autodénigrement est une énième protection » est en soi une protection supplémentaire élaborée selon les mêmes modalités.

Rapport-Gratuit.com

3.2 – Le positionnement dans l'intertexte littéraire : le rapport transgressif et ludique à l'archive

3.2.1 – L'inscription dans le régime artistique postmoderne

Dans son ouvrage intitulé *L'impureté*[1], qui s'intéresse au régime artistique postmoderne, Guy Scarpetta affirme que ce régime artistique mettrait en jeu quatre principaux motifs qui s'entrecoupent : le « traitement du mal par le mal », l'« artificialisation », le « recyclage » et l'« impureté ». Le premier de ces motifs, le « traitement du mal par le mal », formule détournée de son contexte habituel pour être appliquée au champ esthétique, viserait à « pervertir de l'intérieur [...] par excès » les effets d'illusion[2]. Avec le régime postmoderne, il ne s'agirait plus d'interdire ces effets, « comme l'avant-gardisme, de Brecht au nouveau roman, le préconisait », mais de « détruire l'illusion par sa systématisation même » dans une « logique du paroxysme, de l'exaspération[3] ». Il donne l'exemple des artistes contemporains puisant leurs matériaux dans le kitsch ou dans la culture de masse qui, « à l'époque du modernisme triomphant », semblait « la négation même de l'art[4] ». Selon lui, l'artiste utiliseraient ces matériaux afin d'en exacerber les effets jusqu'au moment « où la prétendue "innocence" de ces formes culturelles se retourne, où tout cela se dénaturalise[5]. » La mise en scène d'un simulacre parodique dans les romans de Beigbeder répond d'une stratégie comparable : l'inscripteur, nous l'avons vu, reproduit jusqu'à l'épuisement le fonctionnement de l'hyperréalité afin d'en dévoiler les rouages et d'en briser le pouvoir de fascination.

---

[1] Guy Scarpetta, *L'impureté*, *op. cit.*
[2] *Ibid.*, p. 381.
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] *Ibid.*, p. 382.

Le second motif, « l'artificialisation », s'opposerait simultanément « aux mythologies du réel » pré-avant-gardes et aux « esthétiques de l'immanence » de l'avant-gardisme. Ce motif d'artificialisation implique pour Scarpetta un retour, lié à l'extension du simulacre dans les domaines culturels, à ce qu'il désigne dans son ouvrage comme « une nouvelle ère baroque[1] » :

> Si plus rien n'est à prendre au premier degré, si le référentiel s'évanouit derrière la simulation et la séduction, si toute figuration exhibe et accentue ses artifices, si les valeurs du Jeu s'opposent aux mirages de Nature et d'Authenticité, – c'est en somme l'idée même de "réel" qui, au bout du compte, entre en crise[2].

L'artiste, en quittant les esthétiques de l'immanence, renouerait donc avec « les fonctions de vérité, voire de connaissance », mais la *crise du réel* transformerait le mode opératoire de celles-ci : « cette "vérité" n'est pas une donnée préalable, une adéquation à un "réel" antérieur, mais ce qui procède du jeu des codes, des simulacres ; [...] un effet possible du Semblant[3] ». Chez Beigbeder, se rattachent à ce motif, non seulement la mise en place d'un simulacre parodique, mais également les modalités du dévoilement du « Moi ». Les jeux de faux-semblant et, nous le verrons, le brouillage des instances de l'auteur relèvent en effet d'« un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre ; autrement dit : ce n'est pas le Moi de l'authenticité de la sincérité, de la profondeur, – c'est le Moi de l'artifice, de la surface, assumée comme telle, le Moi de la séduction[4] ».

Désigné par le terme « recyclage », le troisième motif de Scarpetta nous paraît très à-propos pour décrire la relation de notre corpus à l'archive. En opposition aux « théories de la "production" » dominant l'avant-gardisme, la notion de « recyclage » implique une réappropriation du passé culturel par l'œuvre postmoderne qui chercherait

---

[1] Scarpetta utilise le terme « baroque » dans son rapport à l'artifice, c'est-à-dire dans son opposition aux notions de « Nature » et d'« authenticité », bref dans son opposition au « réel » tel qu'envisagé, entre autres, par le Réalisme du XIXe siècle.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p. 284.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

à le « réabsorber » et à le « redistribuer activement[1] ». Dans la première trilogie romanesque de Beigbeder, le traitement transgressif des hiérarchies culturelles relève d'un procédé similaire. Comme le souligne Scarpetta, plutôt que de signifier la fin des hiérarchies, ce type de transgression suppose « au contraire la conscience d'une inégalité des valeurs culturelles [...] *pour en jouer*[2]. » Ainsi, une telle attitude transgressive permettrait d'enregistrer et de traiter « l'invasion d'une sous-culture de masse » en cherchant à « savoir pourquoi celle-ci "fonctionne" (c'est-à-dire : pourquoi on en jouit), afin de se donner les moyens d'isoler ce "pourquoi" – et éventuellement de l'utiliser, sur un autre registre[3]. » L'énonciation dans les œuvres de Beigbeder met en scène un processus comparable pour parodier le simulacre : plutôt que de rejeter le langage hyperréel de la publicité comme étant non-littéraire, la voix énonciatrice en prend compte et l'utilise sur un registre satirique. Loin de se limiter à la gestion de l'interlangue, ce type de transgressions est aisément identifiable dans la relation de notre corpus à l'archive, c'est-à-dire dans son traitement des références culturelles et dans son investissement générique.

L'investissement générique de notre corpus apparaît d'emblée transgressif parce qu'il incorpore à son texte un grand nombre de formes de discours disparates. S'entremêlent dans son tissu romanesque toutes sortes de matériaux hétérogènes, de nature souvent peu (ou non-)littéraires[4]. Cependant, l'effet *patchwork* ne serait

---

[1] *Ibid.*, p. 381.
[2] *Ibid.*, p. 77. L'auteur souligne. Notons qu'« *en jouer* » est ici synonyme de redistribution active.
[3] *Ibid.*, p. 78.
[4] S'intriquent ainsi à la narration et aux dialogues : une correspondance épistolaire, une carte d'invitation pour l'ouverture d'un club, un article de revue glamour, un haïku bilingue, des slogans publicitaires (fictifs ou réels), des discours pseudo-scientifiques (d'ordre biologique, sociologique, etc.), des statistiques, des graphiques, des discours didactiques (ex. comment séduire une femme), des paroles de chansons (traduites ou non), des listes de références culturelles des plus diverses, des notes de bas de pages à la fois ludique et informative (ex. : la description du Bi-Bop et du 3672 Memophone) et une réclame pour un restaurant

transgressif qu'en apparence dans l'état contemporain du champ littéraire. En effet, ce qui aurait consisté auparavant en un bris des conventions relèverait presque aujourd'hui de la norme selon Scarpetta. C'est que les cadres génériques seraient de nos jours d'une souplesse qui permettrait – pour ne pas dire « prescrirait » – toutes les combinaisons imaginables. Le quatrième et dernier motif identifié par Scarpetta, celui d'« impureté », renvoie ainsi à l'idée que les artistes postmodernes utilisent surtout ces cadres pour *en jouer* :

> [I]l m'est apparu que nombre de créations actuelles visaient une sorte de confrontation, de décloisonnement, de contamination des arts les uns par les autres. [...] Ce qu'un terme comme celui d'"impureté" me paraît caractériser, ce n'est pas seulement l'hétérogénéité des registres ou des matériaux utilisés, – mais encore la façon même de traiter ces choix, cette multiplicité active. Ce qui n'est pas sans conséquence au niveau même des effets produits ou, si l'on veut, du "contenu" des œuvres : tout se passe comme si, à l'époque des "effets simples" (ceux du fonctionnalisme esthétique) succédait l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble[1].

Le régime artistique contemporain relativiserait donc l'aspect transgressif de la mise en place de multiples cadres génériques hétérogènes dans notre corpus : paradoxalement, ceux-ci relèveraient plutôt de son véritable investissement esthétique, c'est-à-dire de son positionnement dans la littérature dite postmoderne. Notons néanmoins que ce traitement des cadres génériques a la particularité dans l'énonciation beigbederienne d'être avant tout ludique et comique. La présence, dans un roman, d'une réclame pour un restaurant chic – avec le numéro de téléphone du commerce ! – révèle bien cette particularité chez Beigbeder[2]. Il serait également difficile de prendre au sérieux le discours didactique de Marronnier expliquant comment séduire une femme en réduisant les distances étape par étape, dans le but avoué « d'obtenir une distance négative [...] (à environ 12 centimètres

---

chic : « chez Baumanière (13520 Les Baux-de-Provence, tél. : 90 54 33 07, excellents raviolis de poireaux aux truffes » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma, op. cit.*, p. 205).

[1] Guy Scarpetta, *L'impureté*, *op. cit.*, p. 380.

[2] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma, op. cit.*, p. 205.

en moyenne nationale)[1]. » Même l'insertion de graphiques à courbes représentant les trois possibles développements du sentiment amoureux à travers le temps – développements dont la simplicité conceptuelle ne requiert pas ces graphiques[2] – est un cas où la fonction ludique de la gestion des cadres génériques s'avère frappante. À l'image de sa gestion de l'interlangue, l'aspect ludique et transgressif de l'investissement générique des romans de Beigbeder participe donc à un ethos séducteur visant l'adhésion du lecteur au discours.

À la lumière des motifs décrits par Scarpetta, on constate qu'il existe bel et bien un certain positionnement beigbederien dans le régime littéraire postmoderne[3], positionnement notamment constitué à partir d'une attitude transgressive et ludique à l'égard de l'archive et de la mise en place d'un simulacre parodique. Nous approfondirons davantage ce positionnement en nous intéressant à présent aux références culturelles mobilisées par les romans et à leur traitement transgressif.

3.2.2 – Le traitement des références : les transgressions des hiérarchies culturelles à des fins ludiques

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Dans sa façon de mettre en scène les références culturelles, la voix énonciatrice établit des transgressions hiérarchiques grâce à deux méthodes différentes : un procédé de juxtaposition lui permet de niveler le majeur et le mineur en les confrontant, alors

[1] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 135.
[2] Une courbe est ascendante, une autre est descendante et la dernière est aléatoire puisqu'elle représente un amour passionnel (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 45-46).
[3] Soulignons que Beigbeder fait référence au terme « postmoderne » à quelques reprises dans la trilogie. Par exemple, le narrateur de *Mémoires d'un jeune homme dérangé* mentionne « la mode [...] du nihilisme post-moderne » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 14) alors que Marronnier utilise le terme pour décrire le décor du bar « Les Chiottes » dans *Vacances dans le coma* (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 216). Mentionnons aussi que Beigbeder affirme dans la préface de la réédition de *Vacances dans le coma* qu'« [il] n'[a] accouché que d'un petit roman post-moderne » (Frédéric Beigbeder, « Autocritique en guise d'avant-propos », dans Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, Paris, Le livre de poche, 1996 [1994], p. 9).

qu'une attitude irrévérencieuse liée à son ludisme lui offre la possibilité de minorer le majeur (ou d'inférioriser encore davantage le mineur).

Le nivellement du consacré et du populaire est mis en œuvre dans la trilogie romanesque par la juxtaposition de différents éléments (genres, médiums, artistes, œuvres, etc.) appartenant aux deux régimes. Allant jusqu'à envahir le paratexte[1], ces juxtapositions sont omniprésentes dans le discours beigbederien et élisent leurs objets dans l'ensemble de l'espace culturel. En effet, bien qu'elle soit la plus fortement touchée[2], la littérature n'est pas la seule à éprouver ce traitement transgressif : le cinéma consacré côtoie les sitcoms états-uniennes[3], les références musicales mêlent musique savante et musique populaire[4], le domaine culinaire subit une transgression comparable avec le « carré d'agneau aux Smarties[5] », etc. Les nombreuses listes qui émaillent les romans montrent de façon saisissante que l'intégralité de l'espace culturel est visé par ces juxtapositions transgressives. Ces listes composites, dans lesquelles la voix énonciatrice cherche compulsivement à mythifier toutes sortes d'objets de l'espace social, rapprochent et font cohabiter des éléments appartenant à différents médiums,

---

[1] Par exemple, dans *Vacances dans le coma*, sont mises en exergues des citations d'écrivains renommés (Borges, Miller, d'Ormesson, Beckett, Kerouac, Fitzgerald, etc.), des citations appartenant à des figures populaires et non-littéraires (Guns n' Roses, James Brown, Donna Summer) ainsi qu'un slogan publicitaire américain pour des pompes funèbres.

[2] D'une part, à cause du nombre plus important de références littéraires étant utilisées dans ces juxtapositions, d'autre part, parce qu'étant mises en scène dans un roman, celles-ci impliquent toujours la littérature de façon implicite. Par exemple, une référence à un dessin-animé dans une œuvre littéraire confronte *de facto* – mais bien entendu, pas nécessairement de façon transgressive – les deux médiums.

[3] Les références cinématographiques de l'ordre du cinéma d'auteur (David Lynch, Federico Fellini, etc.) ou du cinéma populaire (*Breakfast at Tiffany's*, *Rebel Without a Cause*, etc.) côtoient les références télévisuelles (*Drôles de Dames*, *Hélène et les garçons*, *La petite maison dans la prairie*, etc.).

[4] Les trames musicales de Joss Dumoulin mélangent par exemple musique savante, musique populaire et bruits divers. On y retrouve entre autres un remix d'un crash d'Airbus A320, la voix de Saddam Hussein, des cliquetis de machines à écrire, des cris de torture, une version grunge des discours du maréchal Pétain, Luciano Pavarotti accompagné par AC/DC, des œuvres de Franz Schubert, de Pierre Henry, etc.

[5] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 76.

genres et sphères de production artistiques, et même des éléments ne relevant tout simplement pas de la culture[1].

En second lieu, les hiérarchies culturelles sont mises à mal par le traitement irrévérencieux réservé à certaines figures artistiques. Exemples parmi d'autres, la voix énonciatrice attribue délibérément des propos célèbres à la mauvaise personne[2], parodie des titres d'œuvres littéraires[3] et moque sans détour l'écriture de certains auteurs[4]. De plus, elle se fait parfois irrévérencieuse dans sa manière d'aborder les créateurs eux-mêmes. Elle réduit par exemple Victor Hugo à un « vieux play-boy[5] », Confucius à un « Fourbe Oriental[6] » et Roland Barthes à un « mythe mort » méritant son sort : « "La Fête, c'est ce qui s'attend." (Roland Barthes [...]) Ta gueule, mythe mort, grogne Marronnier. À force d'attendre, on finit TOUJOURS écrasé par un camion de blanchisserie[7]. » Il faut également rappeler le long passage expliquant les propriétés pratiques de certains livres, plus précisément, leur capacité, basée sur leur format ou le style de leur auteur, à administrer une bonne fessée[8]. Il est évident que ce traitement irrévérencieux de la haute culture a généralement des fins ludiques et comiques visant à

---

[1] L'exemple le plus notable est cette liste de quatre pages de ce que Marc a « oublié [des] années quatre-vingt ». La liste est entre autres composée de noms de mannequins, d'écrivains, de musiciens, de stylistes, de photographes, de politiciens, d'athlètes, de titres de films, d'œuvres littéraires, d'évènements (l'attentat chez Tati, une prise d'otage au Liban, etc.), d'éléments biographiques de célébrités (de quoi est mort Bob Marley, la marque des somnifères de Dalida, etc.), de noms de lieux, de mentions d'éléments triviaux (comment faire le cube Rubik, une marque de jus, etc.) et d'étapes de la vie personnelle du personnage (*Ibid.*, p. 46-49).

[2] « Greta Garbo avait raison. C'est bien elle qui a dit : "L'enfer, c'est les autres" ? » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 106).

[3] « *Mémoires d'un jeune homme dérangé* » bien sûr, mais aussi « *De l'inutilité de tout*, *La Tentation sodomite*, *Le Degré 12.5 de l'écriture*, *Fouet et modernité* » (*Ibid.*, p. 53. L'auteur souligne.), sans oublier, « Voyage au Bout du N'importe Quoi » et « L'Insoutenable Inutilité de l'Être » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 136).

[4] « [Marc] réfléchit comme quand on donne des coups de poing sur une machine à écrire. Cela donne à peu près ceci : "uhtr !B !jgjikotggbàf !ngègpenkv(ntuj,kguknqqrjgjg(rjh [...]" Ses pensées ressemblent bel et bien à une œuvre de Pierre Guyotat » (Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 200).

[5] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 59.

[6] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 70.

[7] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 31.

[8] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 116.

séduire le lecteur. Cela dit, nous tenterons à présent d'identifier parmi les nombreuses et diverses références culturelles mises en scènes dans les romans, les prises de position influençant son positionnement.

3.2.3 – Les prises de position et le positionnement dans l'intertexte littéraire : l'univers cynique et la filiation aux Hussards

Dans les romans de Beigbeder, il est difficile de séparer les références culturelles constituant de réelles prises de position de celles servant uniquement le ludisme : ce n'est pas parce que *Mémoires d'un jeune homme dérangé* parodie le titre des mémoires de Simone de Beauvoir[1] qu'il s'agit nécessairement d'une prise de position *contre* l'œuvre de l'écrivaine. De plus, l'imposante quantité ainsi que la diversité de ces références culturelles viennent compliquer l'identification de telles prises de position et rendent pratiquement impossible toute tentative d'en faire un panorama complet en quelques pages[2]. Cela dit, la voix énonciatrice insiste davantage sur deux prises de position qui, s'entrecroisant, jouent un rôle significatif dans l'élaboration de l'ethos auctorial : la première concerne l'univers cyniquement pessimiste de certains romans de mœurs, la seconde, les Hussards.

Nombre de « romans de mœurs » ayant en commun un univers pessimiste sont l'objet de références dans les premières œuvres de Beigbeder. Prennent par exemple une

---

[1] Ce traitement parodique est d'ailleurs mis en évidence dans le roman lorsque Marronnier décrit son menton en forme de nez : « C'est mon autre nez qui fait mon originalité. Il se trouve sous ma lèvre inférieure, à l'endroit où, normalement, on a un menton, qu'il soit volontaire ou fuyant. Ce deuxième nez [...] a failli donner son titre à cet ouvrage (Simone de Beauvoir m'inspire beaucoup) » (*Ibid.*, p. 16).

[2] Notons également qu'il n'est pas aisé de parler de positionnement dans le champ littéraire contemporain étant donné, d'une part, notre proximité temporelle (catégoriser le présent s'avère toujours délicat), d'autre part, le fait que, dans le régime artistique postmoderne, l'individualité de l'artiste prime sur les écoles, les mouvements, les groupes, etc.

place importante *Tendre est la nuit* de Fitzgerald[1], *La sonate à Kreutzer* de Tolstoï[2], *La séparation* de Dan Franck[3] et *Les liaisons dangereuses* de Laclos[4]. Ces œuvres cautionnent l'univers mis en scène dans l'énoncé beigbederien. En effet, elles ont toutes en commun un regard pessimiste sur le phénomène amoureux et sur la société en général, qu'elles décrivent sur un mode cynique. À l'inverse, l'inscripteur se distancie par exemple des romans d'Alexandre Jardin qui donnent le goût de « fuir à toutes jambes », jugés, on peut le supposer, trop idéalistes[5]. Notons également les nombreuses références ne relevant pas du « roman de mœurs », mais évoquant néanmoins des visions du monde similaires (ex. : *Le désert des tartares* de Dino Buzzati). Ces références constituent des prises de position validant à la fois l'univers de l'énoncé beigbederien et l'ethos cynique s'y rattachant.

En ce qui concerne les Hussards, il faut d'abord souligner que le premier roman de Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, fut publié aux Éditions de la Table Ronde sous l'initiative de Denis Tillinac. Directeur de cette maison d'édition autour de laquelle ont gravité nombre de « Hussards » et de « néo-Hussards », Tillinac, qui appréciait les articles que Beigbeder écrivait à l'époque dans *Globe* et *Glamour*, aurait

---

[1] Marronnier lit ce roman dans quelques passages de *L'amour dure trois ans* et refuse de le terminer à cause d'« un sinistre pressentiment » sur la fin du couple Nicole/Dick Diver. Il s'agit là d'une représentation de l'angoissante interrogation du protagoniste concernant le futur de sa relation avec Alice (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 185).

[2] Marronnier mentionne que cette « histoire d'un homme trompé qui tue sa femme » fut inspirée par l'œuvre musicale du même nom. Notons que cette pièce de Beethoven est désignée tout au long de la trilogie comme étant la favorite du protagoniste (*Id.*).

[3] Dans *L'amour dure trois ans*, les références à *La séparation* renvoient à la situation amoureuse du protagoniste qui se compare par exemple à la « salope du livre de Dan Franck » (*Ibid.*, p. 54).

[4] Dans *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, le thème du bal à Vienne est « *Valmont is back* » et Marronnier souligne que le personnage n'aurait pas de difficultés à s'adapter aux danses modernes (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 66). Aussi, dans *L'amour dure trois ans*, le protagoniste déclare qu'il aurait voulu appartenir à l'univers de Laclos, mais qu'il se « retrouve en plein Musset » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 118).

[5] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 121.

recruté ce dernier parce « qu'il trouvait [qu'il] avai[t] un petit ton[1]. » Il y a par ailleurs dans la trilogie Marc Marronnier bon nombre de références aux écrivains regroupés par Bernard Frank dans le mouvement « hussard[2] » : Antoine Blondin[3], Denis Tillinac[4] et Michel Déon[5], entre autres, sont mentionnés, la voix énonciatrice revendique l'autodénigrement de François Nourissier[6], etc. Ces références nous semblent converger vers une prise de position à la fois politique et esthétique. Certes, les Hussards s'inscrivent clairement à droite et ont tous manifesté leur nationalisme, alors que l'inscripteur de notre corpus fait part de ses hésitations entre la gauche et la droite et que, par ailleurs, son manque de nationalisme est total. Cependant, la voix énonciatrice se rapproche de ce mouvement littéraire par sa manière d'aborder le politique, du moins si l'on se fie à la suggestion de Bernard Frank voulant que « la légèreté des Hussards se double consciemment de *sérieux* et cache "une âme d'écorché"[7] ». En effet, le ludisme omniprésent chez Beigbeder est néanmoins accompagné de préoccupations sociales : le caractère lucide et blasé de l'énoncé beigbederien et, plus largement, l'ethos cynique de l'inscripteur rappelant sans contredit le « mélange de scepticisme et de lucidité [ainsi que le] sentiment de lassitude lié au recul des valeurs héroïques » identifiés par Frank

---

[1] Frédéric Beigbeder cité dans Angie David (dir.), *Frédéric Beigbeder*, *op. cit.*, p. 9.
[2] Son article « Grognards et Hussards » paru dans *Les Temps Modernes* en décembre 1952 aurait donné le nom au « groupe » d'écrivains.
[3] Il est mentionné une fois dans le premier roman (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 35) et à deux reprises dans le dernier (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 90 ; 175). De plus, dans sa correspondance avec Alain-Philippe Durand, Beigbeder reconnaît avoir été influencé par « Sa Majesté Antoine Blondin pour le style » (Frédéric Beigbeder cité dans Alain-Philippe Durand, « Correspondance avec Alain-Philippe Durand », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 14).
[4] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 116.
[5] *Id.*
[6] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 148.
[7] Marc Dambre, « "Grognards et Hussards" : contre-feu de Sartre ? », dans Marc Dambre (dir.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 23.

Rapport-Gratuit.com

chez les Hussards[1]. Beigbeder partage également avec ce mouvement littéraire un refus de l'engagement, une certaine désinvolture, un élitisme évident et un rejet des conventions sociales. Cette prise de position est aussi esthétique. D'une part, notre corpus partage avec le mouvement des Hussards l'opposition au Nouveau Roman. Avec plus de trois décennies d'écart, il est marqué par un certain retour au récit traditionnel, au réel et au « Moi[2] », que le Nouveau Roman avait dévalués s'attirant ainsi le mépris des Hussards. Il faut noter toutefois que ces retours sont problématisés chez Beigbeder, comme nous l'avons décrit précédemment en envisageant les motifs du « traitement du mal par le mal » et de l'« artificialité ». D'autre part, et peut-être surtout, cette filiation esthétique tient dans un même style, rapide et incisif, favorisant la phrase courte et l'insolence[3] : la forte présence des formes aphoristiques dans les romans de Beigbeder, ainsi que les multiples procédés transgressifs liés à la gestion de l'interlangue et à celle de l'intertexte ne sont pas sans rappeler la manière des Hussards. Il reste que ces prises de position ne rendent pas compte d'un enjeu important de l'écriture beigbederienne, celui visant à démocratiser, voire à rendre glamour, la littérature à l'ère des images. En effet, pour bien comprendre la posture de l'auteur, il est nécessaire de prendre en compte l'ambivalence de son positionnement dans l'opposition bourdieusienne entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte.

---

[1] Bernard Frank cité dans Marc Dambre, « "Grognards et Hussards" : contre-feu de Sartre ? », dans Marc Dambre (dir.), *Les Hussards*, *op. cit.*, p. 21.

[2] Ce que Bernard Frank décrit chez les Hussards comme « un retour au classicisme dont André Gide lui-même fait les frais » (*Id.*).

[3] Roger Nimier lui-même parlait de la « grande insolence à l'égard des valeurs morales » des membres de son (non-)groupe littéraire (Roger Nimier cité dans Marc Dambre, « "Grognards et Hussards" : contre-feu de Sartre ? », dans Marc Dambre (dir.), *Les Hussards*, *op. cit.*, p. 22).

3.2.4 – L'opposition entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte : l'enjeu de démocratisation

Nous terminerons ce chapitre en poursuivant la réflexion de la section précédente, et en prenant cette fois pour cadre analytique l'opposition entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte. On constate rapidement que les premiers romans de Beigbeder n'appartiennent pas à la littérature de masse : leur dispositif éditorial ne rejette pas la valeur symbolique au profit de la valeur commerciale[1], ne vise ni le public le plus large possible ni un horizon d'attente défini à l'avance (des produits répondant à « une *demande préexistante* [...] *dans des formes préétablies*[2] »), etc. Ceci dit, il serait difficile de les classer parmi une littérature exigeante à cause de leur grande accessibilité découlant de leur style minimaliste et de propos dont la simplicité, bien qu'elle puisse être envisagée comme du second degré parodique, reste malgré tout de la simplicité[3]. Faut-il alors déclarer avec Pierre Jourde que le dispositif éditorial des œuvres d'un romancier comme Beigbeder cherche à « fournir à un public élargi, qui désire pénétrer dans le cercle des amateurs cultivés [...] une *image de la littérature*[4] » ? Nous répondrons à cette question par la négative,

---

[1] Selon le site internet des Éditions Grasset, le premier succès économique de Beigbeder serait *99 francs* avec « 380.000 exemplaires vendus ». L'inaccessibilité, sur le site internet, des chiffres de vente de notre corpus semble pointer vers des succès plus modérés. Le fait que *99 francs* soit le quatrième roman de l'auteur exhibe moins une production dirigée vers la vente qu'une production avide de reconnaissance symbolique ayant eu un succès économique fortuit ([s.a.], « 14.99 », *Éditions Grasset* [en ligne], consulté le 23 avril 2015, URL : http://grasset.fr/1499-9782246567622).

[2] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 203. L'auteur souligne.

[3] Dans son survol des différents types de transgression des hiérarchies culturelles, Scarpetta caractérise comme « complexe [...] l'effet faussement mineur produit par un travail majeur de part en part (le piège du "parler populaire" chez Céline) ». Bien que la comparaison entre Céline et Beigbeder puisse paraître incongrue, il reste néanmoins qu'à l'image du premier, le second tente, à travers sa parodie du simulacre, de créer un « effet faussement mineur ». Cela dit, l'effet étant sans contredit mieux exécuté chez Céline, il semble plus légitime de mettre en doute, sinon l'existence de ce second degré chez Beigbeder, du moins l'aspect « majeur » de son travail (Guy Scarpetta, *L'impureté*, *op. cit.*, p. 81).

[4] Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, *op. cit.*, p. 12. Nous soulignons.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

pensant qu'au contraire, notre corpus participe, par ses mécanismes textuels de parodie et de transgression des codes littéraires, d'une littérature s'adressant à un lectorat averti « pour qui il existe une valeur littéraire [...] [et qui attend] quelque "effort au style", et la confirmation de [sa] croyance en un enjeu de la littérature, autre que la pure distraction[1] ». Les romans de Beigbeder chercheraient cependant, à travers la mise en place d'un enjeu de démocratisation bien identifié par Jourde, à déplacer ces attentes. Il existe en effet une littérature contemporaine ayant tendance à mettre à mal la séparation entre le majeur et le mineur – tangente que Scarpetta décrit à travers le motif d'« impureté » –, une littérature « *déconcertante* », selon le mot de Dominique Viart :

> Ces livres-là sont plus caractéristiques de la période, plus propres à en exprimer la spécificité. [...] C'est qu'ils ne reproduisent pas les recettes anciennes et ne sacrifient pas à la valeur d'échange qui fait du livre un "produit". Loin du *commerce* et de l'*artisanat,* c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme une *activité critique*, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent[2].

Dans l'opposition entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte, la première trilogie romanesque de Beigbeder se distinguerait par une double (non-)appartenance : elle relèverait d'un entre-deux, d'une « littérature improprement appelée *moyenne* par Pierre Bourdieu, qui est une littérature de qualité, à propos de laquelle l'étiquette *populaire* paraît quelque peu incongrue[3]. » Cette double (non-) appartenance de l'écriture beigbederienne, qui se complexifiera encore avec la publication de *99 francs*[4], découle selon nous d'une tentative de déplacement des

---

[1] *Ibid.*, p. 11-12. Ces mécanismes de l'écriture beigbederienne ne peuvent en effet s'adresser qu'à un public « averti », c'est-à-dire un public sachant reconnaître les codes littéraires qui subissent ces traitements parodiques et transgressifs.

[2] Dominique Viart, « Une nouvelle ère littéraire ? », dans Bruno Vercier et Dominique Viart (dir.), *La littérature française au présent, op. cit.*, p. 12. L'auteur souligne.

[3] Jacques Migozzi, « Entretien. 19 décembre 2006 », avec Delphine Peras, cité dans Delphine Peras « Les mutations du roman populaire », dans Thierry Guichard [et al.], *Le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 116. L'auteur souligne. Notons que les propos de Migozzi réfèrent ici à Michel Houellebecq et Amélie Nothomb.

[4] Dans toutes ses facettes, le roman met en scène la logique économique sur un registre parodique dont l'ambiguïté du second degré est renforcée par le réel succès de vente de l'œuvre. Comme le dit Bourdieu,

frontières de la littérature consacrée par la mise en scène, « à la fois [d']une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui la traversent, et [d']une lucidité sur les moyens littéraires qu'elle met en œuvre[1]. » Associable au sentiment d'illégitimité lié à la situation paratopique de l'inscripteur, il s'agirait d'une prise de position cherchant à redécouper l'espace littéraire grâce, entre autres, à l'insertion d'un enjeu de démocratisation. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, il est fortement envisageable que, s'étendant au-delà du cas particulier de notre auteur, certaines modalités de sa situation paratopique valident une telle entreprise. C'est qu'il nous semble que cette situation paratopique pourrait entre autres résulter du déclin des métarécits de légitimation, de la multiplication des prises de paroles à l'ère postmoderne et du retrait, leur étant lié, de l'engagement de type sartrien de l'écrivain.

---

dans le sous-champ de production restreinte, « le succès immédiat a quelque chose de suspect » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 211).

[1] Dominique Viart, « Une nouvelle ère littéraire ? », *art. cit.*, p. 13.

CHAPITRE 4 – Les paradoxes de Narcisse : vers une posture beigbederienne

Dans ce dernier chapitre, nous tenterons d'établir une transition entre le texte et le hors-texte afin de mettre en lumière le paradoxe postural de Frédéric Beigbeder à son entrée dans l'espace littéraire. Il s'agira, d'une part, de compléter l'interprétation de l'ethos auctorial de la trilogie romanesque, d'autre part, de faire interagir les résultats obtenus dans nos analyses avec les éléments posturaux hors-texte, c'est-à-dire les stratégies non-discursives de l'auteur et la réception critique de ses œuvres. Ce chapitre nous donnera donc l'occasion d'exposer la complémentarité des théories de Dominique Maingueneau et de celles de Jérôme Meizoz. Nous nous intéresserons d'abord aux brouillages des instances de l'auteur et à la situation paratopique de l'inscripteur (4.1). Nous mobiliserons dans cette partie les scénographies et les embrayeurs paratopiques mis en scène dans les romans : les statuts de l'énonciateur et du co-énonciateur, la topographie et la chronographie à partir desquels se développe l'énonciation contribueront donc à nos analyses. Le second temps sera l'occasion de synthétiser les divers éléments constituant l'ethos auctorial (identité chancelante et sentiment d'illégitimité, détachement cynique et ludisme, jeux de faux-semblant et séduction, etc.) et de montrer en quoi cet ethos est intelligible à travers la personnalité narcissique décrite par Christopher Lasch (4.2). Finalement, nous tenterons de faire interagir ces éléments discursifs (ethos auctorial, situation paratopique, brouillage des instances de l'auteur) avec les autres facettes constituant la posture beigbederienne (4.3). Les stratégies non-discursives de l'auteur (carrière, milieu social et autres éléments

biographiques, lieux et modalités de prise de parole, etc.), ainsi que les apports posturaux ne relevant pas de ce dernier, c'est-à-dire les apports institutionnels (la critique journalistique et universitaire, les médias de masse privilégiant la personne plutôt que l'écrivain, etc.), seront mobilisés dans cette dernière partie.

4.1 – Les brouillages énonciatifs et la situation paratopique

4.1.1 – Les scénographies : la séduction par le brouillage des instances de l'auteur

Avec ses scénographies qui brouillent de différentes façons l'identité des instances auctoriales avec celles du protagoniste et du narrateur, la première trilogie romanesque de Beigbeder s'installe sans contredit dans les territoires de l'autofiction[1]. *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, nous l'avons dit, s'énonce à travers une scénographie de « Mémoires ». Dans la première page du roman, la voix narrative énonce son discours à la première personne du pluriel. Caractérisé par un référent spatiotemporel précis (l'Europe à la suite de la chute du mur de Berlin[2]), ce « nous », qui marque d'emblée l'étroit rapport que l'énoncé du roman entretiendra avec le collectif, est ensuite remplacé par une description de Marronnier à la troisième personne du singulier. Se prolongeant sur deux pages, cette description semble invalider momentanément la scénographie de « Mémoires » en instaurant un narrateur qui, décrivant Marronnier au « il », rompt le pacte référentiel : « [i]l y avait aussi Marc

[1] Lorsqu'il propose la distinction entre le régime « *délocutif* dans lequel l'auteur s'efface devant les mondes qu'il instaure » et le régime « *élocutif* dans lequel "l'inscripteur", "l'écrivain" et "la personne", conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre », Maingueneau remarque que les multiples formes d'autofiction brouillent la hiérarchie entre ces deux régimes (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 110. L'auteur souligne).

[2] « En ce temps-là, tout était grand. [...] De grands hommes ordonnaient de grands travaux, d'autres opéraient de grands changements un peu plus à droite sur la carte de la Grande Europe. [...] Il y avait la mode des chemises à carreaux et celle du nihilisme post-moderne. » (Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 13-14).

Marronnier. Marc Marronnier mesurait 1,84 mètre[1]. » Cependant, le narrateur reprend rapidement la narration au « je » caractéristique du récit autodiégétique en déclarant : « Marc Marronnier, c'est moi[2]. » Suite à cette déclaration flaubertienne, le roman respecte la scénographie des « Mémoires » : il adopte une narration ultérieure avec un narrateur (autodiégétique) qui raconte son histoire personnelle en la liant aux événements historiques de son époque. Une telle scénographie assigne au lecteur une place de témoin : bien que le paratexte indique qu'il s'agit d'un roman, la scénographie fait adhérer le discours au registre de l'écriture de soi, brouillant ainsi à la fois la frontière séparant le narrateur et le protagoniste et celle séparant l'inscripteur de l'écrivain et de la personne.

Le dispositif énonciatif, en apparence plus simple, n'est pas non plus évident dans *Vacances dans le coma* qui s'énonce à travers une scénographie de « chronique mondaine » avec un narrateur apparemment hétérodiégétique qui raconte au « il ». Cependant le ton et les propos du protagoniste et du narrateur étant pratiquement identiques, ils donnent l'impression d'un dédoublement identitaire. La voix narrative étant généralement en focalisation interne sur Marronnier, elle apparaît comme un double de ce dernier. En fait, les rares passages en focalisation zéro énoncent eux aussi des propos aisément attribuables au protagoniste. Il est par exemple possible de concevoir comme relevant des réflexions cyniques de Marronnier ce passage où la narration apparaît focalisée sur le personnage de Loulou : « Loulou n'a pas oublié son mois de mai 1968, celui où elle a visité le quartier Latin en Mini Cooper et découvert les

[1] *Ibid.*, p. 14.
[2] *Ibid.*, p. 15.

jouissances à répétition au théâtre de l'Odéon[1] ». On est en droit de croire qu'il s'agit des pensées de Marc moquant l'attitude pseudo-révolutionnaire de Loulou : d'une part, ce passage survient dans la narration après qu'elle a critiqué la participation du protagoniste à la « manipulation des masses[2] », c'est-à-dire son travail de publicitaire et de chroniqueur mondain, d'autre part, ces événements ne sont pas mentionnés dans les dialogues. Cette fusion du narrateur et du personnage principal est également mise en évidence par les diverses métalepses utilisant la figure de l'écriture : « Marc est allé au bout de la nuit sans voyager. Il sort son bloc de Post-it et note cette dernière phrase pour pouvoir l'oublier[3]. » Dans ce cas précis la confusion est plus complexe encore parce que la métalepse met simultanément en scène trois voix : celle du narrateur à qui on attribue d'abord la phrase, celle de Marc qui la revendique en l'écrivant lui-même et celle de l'auteur qui, bien entendu, l'a écrite dans le roman. C'est une rupture du pacte référentiel qui se produit ici, venant brouiller le texte et le hors-texte. Ce brouillage est encore accentué par la confrontation de deux scènes d'énonciation concurrentielles et contradictoires en ce qu'elles renvoient à des modes fictionnel et référentiel. Le texte met en effet tout à la fois en place une scène générique romanesque et la scénographie de la chronique mondaine, *validée*, c'est-à-dire « installé[e] dans l'univers de savoir et de valeurs du public[4] », mais non-valorisée par l'espace littéraire. Cette confrontation établit une scénographie parodique se lisant à la fois comme une dénonciation de la futilité de la chronique mondaine et comme la légitimation de la scénographie qui porte cette dénonciation. Pour ce faire, elle assigne au lecteur une double place de témoin

---

[1] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 64.
[2] *Id.*
[3] *Ibid.*, p. 45.
[4] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 195.

critique et de témoin fasciné. Parmi les trois romans de la trilogie, cette scénographie est celle qui permet le mieux à l'inscripteur de parodier le simulacre. Fasciné par l'hyperréel de cette chronique mondaine, le lecteur est néanmoins amené, par la présence d'un registre parodique et caricatural, à y poser un regard critique[1]. Puisque la position de chroniqueur mondain de Frédéric Beigbeder donne de l'autorité à cette parodie, une telle scénographie contribue à brouiller les instances de l'auteur en engendrant chez le lecteur une confusion, d'une part, entre le personnel romanesque et l'inscripteur, d'autre part, entre l'inscripteur et les instances de l'auteur hors-texte – Beigbeder la personne et l'écrivain.

Pour ce qui est de *L'amour dure trois ans*, bien que la présence d'« un passé mémoriel et [d']un présent commentatif[2] » rapproche sa scénographie de celle du « journal intime », la présence d'appels au lecteur invalide un tel rapprochement. En effet, ces apostrophes contreviennent au caractère privé du « journal intime » et valident plutôt une scénographie de « confessions ». La voix narrative décrit d'abord le protagoniste à la seconde personne et, s'adressant directement à lui, semble davantage relever de la rumeur publique[3]. Cependant, il s'agit encore une fois d'une stratégie de brouillage, comme le montre le réajustement rapide du narrateur qui, redevenant clairement autodiégétique, revendique même l'identité de l'auteur : « Bonjour à tous, ici

---

[1] Cet écart entre la scénographie déjà validée de chronique mondaine et celle élaborée de façon parodique dans l'œuvre est d'ailleurs mis en relief par l'insertion, à la fin du roman, d'une chronique dénuée du procédé satirique et ayant pour sujet la même soirée.

[2] Philippe Gasparini, *Est-il Je ?*, *op. cit.*, p. 217. Dans la première partie du roman, la narration est post-divorce et effectue plusieurs allers-retours dans le temps. Dans la seconde et dernière partie, l'aspect « journal intime » de la scénographie est accentué par la mise en place d'une temporalité chronologique dans laquelle Marc écrit au jour le jour.

[3] « Marc Marronnier, tu es le Roi de la Nuit, tout le monde t'adore, où que tu ailles les patrons de boîte t'embrassent sur la bouche [...]. Mais alors, dis donc, explique-moi un peu, pourquoi elle s'est barrée ta femme? – Nous nous sommes séparés d'un commun désaccord, grommelle Marc en entrant » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 18).

l'auteur. [...] Fini de tricher : j'ai décidé d'être mon personnage principal[1]. » Cela dit, cette revendication est ici un moyen de parodier le pacte autobiographique[2] : bien que Beigbeder affirme que l'identité du narrateur et du protagoniste est aussi celle de l'auteur, il brise le pacte autobiographique, d'une part, en imposant la mention « roman » sur la couverture, d'autre part, en maintenant la différence des noms (« je » désigne Marc Marronnier jusqu'au retournement final, lorsque le narrateur-protagoniste affirme : « Marc Marronnier est mort. [...] [I]l n'y a plus que moi ici et moi je m'appelle Frédéric Beigbeder[3] »). Avec ce retournement, *L'amour dure trois ans* entre de plein droit dans le pacte oxymorique de l'autofiction. De plus, comme dans *Vacances dans le coma*, des métalepses contribuent à brouiller les frontières entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste : « [e]lle me suce, puis je l'encule. Ensuite, elle lit ceci par-dessus mon épaule et me demande de supprimer "je l'encule". J'accepte, j'écris "je la prends", et quand elle s'éloigne je fais un petit "Pomme Z" sur mon Macintosh[4]. » Ce brouillage, qui rend indécidable la provenance des confessions, se trouve également appuyé par le paratexte : la signature finale prétend que l'œuvre a été écrite en trois ans et terminée, comme le récit du roman, à Formentera[5]. Cette scénographie de « confessions » assigne au lecteur la double place de confident et de juge du confessé, double rôle d'ailleurs mis en évidence par les nombreuses tentatives, généralement attribuables à l'inscripteur, cherchant à le séduire pour s'en protéger. Ces tentatives de séduction élaborées par

---

[1] *Ibid.*, p. 22.
[2] « [Philippe Lejeune] a mis en évidence la notion du pacte autobiographique pour poser cette limite : le véritable autobiographe, au contraire du romancier, s'identifie avec le narrateur et le héros du récit. » (Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 13-14). Gasparini souligne aussi l'importance d'une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste.
[3] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 193.
[4] *Ibid.*, p. 184. Dans la diégèse du roman, le narrateur est ici en train d'écrire un livre qui s'intitule aussi *L'amour dure trois ans*, stratégie de brouillage on ne peut plus évidente.
[5] *Ibid.*, p. 194.

Rapport-Gratuit.com

l'inscripteur accentuent également le flou de la frontière entre celui-ci et son personnel romanesque.

Dans l'ensemble des romans, ces brouillages sont enfin mis en scène par des ressemblances identitaires : bien qu'ils ne partagent pas le même nom[1], les similarités entre Frédéric Beigbeder – la personne et l'écrivain – et Marc Marronnier sont nombreuses[2]. Nés à Neuilly-sur-Seine le 21 septembre 1965[3], ils sont tous deux le deuxième enfant d'une famille bourgeoise[4] et profitent de cette situation sociale pour se faire un nom à travers le noctambulisme mondain[5]. Ils se ressemblent physiquement (grand maigrichon avec un menton en galoche[6]), s'habillent à la mode avec des vêtements de marque[7] et ont un rire « tonitruant[8] ». Ils ont aussi la même éducation : lycées Montaigne et Louis-Le-Grand[9], suivis de Science Po[10]. De plus, les

---

[1] Bien entendu, la double identité du protagoniste dans *L'amour dure trois ans* fait ici exception. Soulignons aussi que « Marc » est l'un des prénoms de Frédéric Beigbeder et que « Marronnier » est, selon l'auteur, une dérivation du nom de sa mère : « Chasteigner » (Frédéric Beigbeder cité dans Angie David (dir.), *Frédéric Beigbeder*, *op. cit.*, p. 11).

[2] Sauf mention contraire, les éléments biographiques concernant Frédéric Beigbeder ont été relevés dans la chronologie biographique qui clôt l'ouvrage dirigé par Angie David (Angie David (dir.), *Frédéric Beigbeder*, *op. cit.*, p. 161-166).

[3] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 35.

[4] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 66. Le frère de Frédéric, Charles, est également l'aîné dans la famille Beigbeder (Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *L'express* [en ligne], 2007, mis en ligne le 1er juin 2007, consulté le 7 mai 2015, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/beigbeder-pitre-ou-ecrivain_812389.html).

[5] « Je me suis fait connaître en organisant des fêtes à Paris » (Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 36.). Frédéric Beigbeder a d'abord fait son nom en tant qu'un des fondateurs du « Caca's club, un cercle de fêtards chics » incluant Édouard Baer, Daphnée Roulier et Jean-François Copé, ce qui lui a permis de devenir chroniqueur mondain pour *Globe* et *Glamour* (Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *art. cit.*).

[6] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 16. Ces ressemblances physiques et vestimentaires peuvent être constatées à partir des diverses photographies de l'auteur et de ses apparitions télévisées.

[7] *Ibid.*, p. 14.

[8] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 124.

[9] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 24.

[10] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 53.

statuts matrimoniaux de Marronnier semblent correspondre à ceux de Beigbeder[1]. Bien qu'elles concordent de façon moins exacte, les professions qu'exerce Marc sont les mêmes que celles de l'auteur. Le protagoniste est chroniqueur mondain dans les deux premiers romans et publicitaire dans les deux derniers, ce qui est également le cas de Beigbeder. Cependant, Marronnier dit devenir critique littéraire seulement dans *L'amour dure trois ans*[2] – même s'il était « journaliste-littéraire » dans *Vacances dans le coma*[3]… –, alors que Frédéric Beigbeder était critique littéraire avant même la publication de son premier roman[4]. Finalement, la caractéristique la plus notable que partage le protagoniste avec l'auteur est sans contredit leur activité commune d'écrivain[5]. Ces ressemblances identitaires ont en commun une double stratégie de brouillage : il s'agit de brouiller la frontière entre l'inscripteur et l'auteur hors-texte (la personne et l'écrivain), ainsi que celle entre l'inscripteur et son protagoniste.

Reposant sur de multiples stratégies de brouillage, les scénographies et les dispositifs énonciatifs des œuvres contribuent aux jeux de faux-semblant, ainsi qu'à la construction d'un ethos séducteur : d'une part, elles conditionnent l'hésitation du lecteur à l'égard du caractère authentique ou artificiel du discours confessionnel, d'autre part, en

---

[1] Même les éléments paratextuels viennent appuyer ici le brouillage. En effet, les deux premiers romans, qui tournent autour de la relation d'Anne et de Marc, sont dédicacés à Diane Beigbeder [Mac Mahon], alors que *L'amour dure trois ans*, dans lequel Marronnier est un nouveau divorcé, est dédicacé aux parents de l'auteur.

[2] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 128.

[3] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 17.

[4] « [C]'est vrai que j'étais chroniqueur mondain et noctambule avant de publier ce livre [*Mémoires d'un jeune homme dérangé*]. Les conditions de la publication sont d'ailleurs liées à cela puisque Denis Tillinac, qui dirigeait et qui dirige toujours La Table Ronde, avait lu plusieurs papiers de moi qu'il avait trouvés rigolos dans *Globe* et *Glamour*. J'étais déjà critique littéraire. J'écrivais des articles sur Patrick Modiano, Françoise Sagan… » (Frédéric Beigbeder cité dans Angie David (dir.), *Frédéric Beigbeder*, *op. cit.*, p. 8-9).

[5] Comme le souligne Gasparini, « [s]'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. » (Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 52). Cette similarité est d'autant plus évidente dans le cas *L'amour dure trois ans*, le narrateur-protagoniste écrivant un livre qui porte le même titre.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES
Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

situant les récits sur les territoires de l'autofiction, territoires qui, selon Maingueneau, « privilégient la "personne" et l'"écrivain" aux dépens de "l'inscripteur[1]" », elles « excite[nt] », pour reprendre le mot de Gasparini, le « plaisir du texte » en répondant à « l'horizon d'attente des lecteurs » contemporains[2].

4.1.2 – Situation paratopique : le sentiment d'illégitimité comme moteur d'écriture

Nous tenterons à présent d'exposer la situation paratopique de l'inscripteur de notre corpus[3], tâche complexe étant donnée la circularité constitutive impliquée par la notion de « paratopie ». Dans la trilogie romanesque, Marc Marronnier constitue l'embrayeur paratopique central : en tant que chroniqueur mondain, sa « position sur la frontière » est celle de la célébrité mondaine, cercle paratopique – c'est-à-dire lieu ne s'insérant pas entièrement à l'intérieur ni à l'extérieur de la collectivité – voulant qu'une personne soit reconnue parce qu'elle est connue et vice-versa. Bien qu'elle soit vécue avec appréhension, cette position est néanmoins *entretenue* par le protagoniste : « [p]arfois il lui arrive de trouver imbéciles ses soirées mais jamais il ne lui viendrait à l'idée d'en manquer une[4]. » En effet, Marronnier entretient sa position sociale, où tout n'est que pantomime, dans un sentiment d'imposture régulièrement réitéré : « Marc plaignait ceux qui n'avaient pas enduré le même training [mondain] : ils passeraient leur vie à être Vrais. Quel ennui[5] ! » C'est généralement la figure du parasite, figure

---

[1] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 110.
[2] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, les inscripteurs de notre corpus sont grandement similaires d'un roman à l'autre. À toute fin pratique, nous avons donc choisi de les analyser comme un tout. Autrement dit, l'inscripteur auquel nous référerons à partir d'ici sera conçu comme l'inscripteur de la première trilogie romanesque de Frédéric Beigbeder.
[4] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p.19.
[5] *Ibid.*, p. 20.

présentée par Maingueneau comme éminemment paratopique[1], qui vient à l'esprit du protagoniste lorsqu'il manifeste ce sentiment d'imposture :

> Écrire sur la nuit était un cercle vicieux dont j'étais prisonnier. Je me bourrais la gueule pour raconter la dernière fois où je m'étais bourré la gueule. C'est fini, affrontons désormais le jour. Voyons voir, quels articles de journaux pourrait bien écrire un *parasite* au chômage ? [...] Et c'est ainsi que je suis devenu critique littéraire[2].

On constate déjà ici le va-et-vient entre statut maximal et statut minimal : Marronnier vit sa célébrité de chroniqueur mondain – tout comme sa position de critique littéraire – (statut maximal) dans un sentiment d'imposture, de « jeune homme dérangé » vivant une de ces « vies de parasites bourgeois[3] » (statut minimal). Cet embrayeur paratopique d'identité est appuyé par nombre d'embrayeurs d'ordre spatial remplissant une fonction similaire. Que ce soit les rues de Prague en pleine révolution où l'on s'offre « des vacances [...] pour mettre du piment dans un couple[4] », le déjeuner aux Champs-Élysées avec le président de la République qui trouve amusante l'idée de déféquer devant la nation[5], ou encore, le tout nouveau bar sélect portant pour nom « Les Chiottes[6] », les lieux mis en scène sont généralement paratopiques, c'est-à-dire sur une frontière de la collectivité, et subissent par la dérision un renversement du statut maximal au statut minimal. Il faut aussi prendre note que, dans *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, Marc déambule d'une fête à une autre, occupant ainsi l'espace en « nomade », une autre figure éminemment paratopique selon Maingueneau[7]. Les romans mettent aussi en scène un embrayeur d'ordre temporel, soit la frontière du passage de la modernité à la postmodernité. Les modalités, précédemment décrites, de l'angoisse nihiliste de

---

[1] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 87.
[2] Frédéric Beigbeder, *L'amour dure trois ans*, *op. cit.*, p. 128. Nous soulignons.
[3] Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, *op. cit.*, p. 34.
[4] *Ibid.*, p. 124.
[5] *Ibid.*, p. 125-126.
[6] Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, *op. cit.*, p. 14.
[7] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 87.

Marronnier représentent bien l'anachronisme sur lequel repose, selon Maingueneau, la paratopie temporelle : « mon temps n'est pas mon temps. On y vit sur le mode de l'archaïsme ou de l'anticipation : survivant d'une ère révolue ou citoyen prématuré de l'avenir[1]. » Ces embrayeurs valident ainsi la paratopie de Frédéric Beigbeder qui, à l'époque de l'écriture de ses trois premiers romans, partageait avec son protagoniste une position sociale de noctambule mondain et la fréquentation des mêmes « lieux » paratopiques. Cette situation est paratopique à la fois dans l'espace social et dans l'espace littéraire : un noctambule mondain, qui, soulignons-le, est une position liée à la mode et à l'éphémère, ne devrait pas perdre son temps avec la Littérature, tout comme un membre de l'espace littéraire, particulièrement dans le champ littéraire français, ne devrait pas perdre son temps avec la fête et les mondanités. Beigbeder est ainsi dans une double position parasitaire. En effet, afin de critiquer un milieu dont il tire grandement profit, il doit à la fois adhérer pleinement à ce milieu antilittéraire et s'en détacher non moins pleinement, d'où le sentiment d'illégitimité. Cette situation doublement paratopique est à la fois la condition de la création romanesque de Beigbeder et son produit. Autrement dit, c'est à travers l'acte créateur qu'il gère celle-ci : sa situation paratopique conditionne une création qui conforte à son tour cette même situation, tant dans l'espace social que dans l'espace littéraire. D'abord, la critique sociale inhérente à la création beigbederienne conforte la situation de parasite de la mondanité dont elle est la condition. Ensuite, la création, qui flirte, entre autres, avec l'autodérision, le ludisme et la transgression, vise à gérer l'appartenance paratopique de Beigbeder à l'espace littéraire et le sentiment d'illégitimité s'y rattachant, éléments qui conditionnent eux aussi la création.

---

[1] *Id.*

Le rapport beigbederien à la création, avec le sentiment d'illégitimité qu'il implique, participe selon nous d'une nouvelle paratopie plus générale du milieu littéraire contemporain[1]. Cette nouvelle paratopie apparaît consécutive au passage à l'ère postmoderne puisqu'elle tente de gérer une scène d'énonciation dans laquelle le déclin des métarécits de légitimation[2] ainsi que la marée toujours montante des prises de parole (internet, inflation des médias, etc.) ont contribué à la remise en question de la logique des avant-gardes, ou encore, de l'engagement littéraire. Chez Beigbeder, la gestion de cette nouvelle paratopie mène à ce que nous avons précédemment décrit comme un enjeu de démocratisation. En effet, cet enjeu découlerait selon nous de la « légitimité nouvelle du livre et de l'auteur » basée « sur les impératifs de la publicité et du spectacle médiatique[3]. » Les revendications de Beigbeder en faveur du droit à la frivolité sont d'ailleurs construites sur un tel argumentaire :

> Je revendique la futilité comme une valeur essentielle. [...] Pour vous [Richard Millet], un écrivain est un résistant dans un bunker, à la manière de Maurice Blanchot ou de Salinger. Mais, si on n'a pas l'ambition de porter son travail devant le public, on risque de contribuer à la disparition de la littérature. Il y a une autre façon de faire, qui joint l'utile à l'agréable, en défendant la place de l'écrit au sein du monde des images[4].

---

[1] C'est ce que semble impliquer certains propos de Dominique Viart sur la contemporanéité : « [l]'écrivain contemporain est celui qui travaille *avec* ou *à partir de* son illégitimité. » (Bruno Vercier et Dominique Viart (dir.), *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 318. L'auteur souligne.) Selon le critique, « [s]i les écrivains contemporains ne sont pas ceux qui ont jeté le "soupçon" sur les formes culturelles, ils sont ceux qui *héritent* de ce soupçon, et qui doivent "faire avec" : telle est [...] la "situation" de l'écrivain actuel. Il demeure attaché à la Littérature, souvent fasciné par elle, dans ses réussites anciennes comme dans ses fulgurances modernes, mais celle dont il hérite est "épuisée". » (*Ibid.* p. 20. L'auteur souligne).

[2] On peut y intégrer l'éclatement des groupes d'appartenance dont Maingueneau fait la clé d'un nouveau régime de la paratopie : « L'esthétique qui opposait "artistes" et "bourgeois" supposait un monde d'appartenances fortes, un monde où il y avait les gens rangés et les "artistes" [...]. L'artiste, envers du "bourgeois", minait un monde qui se rêvait stabilisé. Mais au début du XXIe siècle les groupes d'appartenance encadrent de moins en moins les individus, qui doivent se donner une identité qui les fuit » (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 83).

[3] Sylvie Ducas, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/669.

[4] Frédéric Beigbeder cité dans Olivier Le Naire, « Le croisé et le rusé, entretien avec Frédéric Beigbeder et Richard Millet », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 41. Cette position semble d'autant plus difficile à tenir dans l'espace littéraire français « où le rire et l'insolence

En définitive, la situation paratopique de Beigbeder dans l'espace littéraire contemporain est relativement commune, mais les moyens qu'il mobilise afin de gérer cette dernière – un enjeu de démocratisation visant à redéfinir les frontières de la littérature à l'ère du simulacre – s'avèrent centraux pour saisir son positionnement paradoxal dans le champ littéraire. Comme nous le verrons à présent, l'ethos auctorial de la trilogie Marc Marronnier, en plus de découler de cette situation paratopique qu'il conforte, contribue lui aussi au paradoxe Frédéric Beigbeder.

4.2 – L'ethos auctorial : Narcisse écrit

4.2.1 – La culture narcissique : définition et causes sociales du narcissisme

Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky s'inspire grandement des travaux de l'historien et sociologue états-unien Christopher Lasch, travaux qu'il cite régulièrement lorsqu'il décrit la condition contemporaine de l'individu grâce à la figure mythologique de Narcisse[1]. Lipovetsky a ainsi contribué à faire passer les ouvrages et les théories de Lasch en France. Cet « [h]istorien (et figure hétérodoxe) de la gauche américaine, spécialiste de la famille et des femmes, critique de la société thérapeutique et du narcissisme contemporain, pourfendeur des nouvelles élites du capitalisme avancé[2] » poursuit dans ses travaux des analyses critiques « de la culture contemporaine et de ses idéologies, notamment des idéologies progressistes[3] », position critique peu commune pour un intellectuel issu de la gauche états-unienne. Dans son ouvrage qui nous

---

n'ont jamais été pris au sérieux, parce qu'on s'est persuadé, à toutes les époques, qu'une grande littérature pompeuse était plus respectable » (Benoît Duteurtre, « Beigbeder et son contraire », *art. cit.*, p. 54).

[1] Gilles Lipovetsky, « Narcisse ou la stratégie du vide », *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 70-112.

[2] MAUSS, « Bibliothèque », *Revue du Mouvement anti-utilitariste en sciences sociales*, 2003, n° 2, p. 427.

[3] *Id.*

intéressera ici, *Le complexe de Narcisse : la nouvelle sensibilité américaine*[1], Lasch décrit les modalités narcissiques présentes chez tout individu et expose de quelles façons la société contemporaine favoriserait leur développement. Le narcissisme serait défini, entre autres, par une forte anxiété découlant de l'incapacité de l'individu à s'engager hors de son moi[2]. Narcisse posséderait, d'une part, une « pseudo-conscience de sa propre condition » résultant d'un incessant examen intérieur, d'autre part, un charme et « une superficialité défensive » découlant d'une « crainte de la dépendance » jumelée, paradoxalement, d'un grand besoin d'approbation identitaire[3]. Selon Lasch, il reviendrait prioritairement au déclin de la figure d'autorité ainsi qu'à la société du spectacle d'inciter le développement des traits narcissiques. Par « déclin de la figure d'autorité », il désigne divers mécanismes sociaux favorisant l'assujettissement de l'individu à la bureaucratie. Prenant une position centrale parmi ces mécanismes, la prise en charge de l'enfant par l'état mènerait, selon lui, au déclin de l'autorité parentale[4]. Le système bureaucratique amènerait les parents à perdre foi en leurs aptitudes en ne leur laissant « guère autre chose que l'amour à transmettre[5] ». Or, sans la discipline, l'amour parental encouragerait le développement de la personnalité narcissique chez l'enfant : en lui promulguant un surplus d'attention, non seulement les parents l'inciteraient « à concevoir un sens exagéré de sa propre importance[6] », mais ils compliqueraient

---

[1] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.* Il s'agit par ailleurs de l'ouvrage sur lequel se basent les analyses précédemment mentionnées de Lipovetsky dans *L'ère du vide*.
[2] *Ibid.*, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 77.
[4] « Les obstétriciens prennent le bébé en charge à sa naissance, le pédiatre s'occupe ensuite de ses maladies et de son rétablissement et les enseignants sont responsables de son intelligence... les supermarchés et l'industrie alimentaire de sa nourriture, et la télévision de ses mythes » (Mark Gerzon cité dans Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.*, p. 230).
[5] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.*, p. 231.
[6] *Ibid.*, p. 233. Selon Lasch, participerait au même processus psychique l'absence du père qui, non seulement inciterait la mère à donner trop de soins à l'enfant et à saper ses initiatives, mais empêcherait

davantage le processus de frustration le menant à abandonner l'image d'une perfection maternelle, processus nécessaire dans le développement de son autonomie. La conséquence d'un tel milieu familial serait une estime de soi paradoxale chez l'enfant attribuable à un surmoi sévère « fondé, en grande partie, sur des images archaïques des parents, jointes à des images d'un moi grandiose[1] » :

> [Le surmoi] présente au moi un idéal démesuré de la réussite et de la renommée, et il condamne avec une extrême férocité si celui-ci ne parvient pas à l'atteindre – d'où *les violentes oscillations dans l'estime de soi*[2].

Ainsi, « [m]algré ses illusions sporadiques d'omnipotence[3] », le sens de l'identité de Narcisse « dépend de la validation qu'en donnent les autres que pourtant il dégrade[4] ». Ce besoin d'approbation identitaire, lié à l'image d'un moi grandiose et d'une crainte de la dépendance, expliquerait les modalités de la séduction narcissique : charmer ceux qu'il dénigre permettrait à Narcisse de se sentir valorisé tout en se protégeant de potentielles souffrances affectives. Si le narcissisme prend naissance dans le milieu familial, il reviendrait à la société contemporaine d'accentuer de telles modalités psychiques en nuisant à l'autonomie et à la prise de responsabilité morale de l'individu. Selon Lasch, si le capitalisme a « rompu les liens de l'assujettissement personnel » propre au paternalisme du système féodal et de l'esclavage, il a également « recréé une autre dépendance, sous couvert de rationalité bureaucratique[5]. » Cette dépendance, désignée par le sociologue comme un « paternalisme sans père[6] », résulterait du passage

---

également ce dernier de prendre conscience du fait qu'il n'occupe pas l'exclusivité du cœur de la mère – dans ses fantasmes, l'enfant remplacerait le père.

[1] *Ibid.*, p. 242.
[2] *Ibid.*, p. 242-243. Nous soulignons.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] *Ibid.*, p. 134.
[5] *Ibid.*, p. 293.
[6] *Id.*

du capitalisme primaire au progressisme libéral, c'est-à-dire de la mise en place d'un état providence déresponsabilisant l'individu :

> [Le capitalisme] en est arrivé à dépasser son propre mode personnel et familial. Il a maintenant élaboré une nouvelle idéologie politique, une sorte d'assistance publique libérale, qui absout l'individu de toute responsabilité morale et le traite comme une victime des conditions sociales. Dans le même temps, ce capitalisme a mis en place de nouveaux modes de contrôle social, qui permettent de traiter le déviant en malade et de remplacer la punition par la réhabilitation médicale. Il a donné naissance à une nouvelle culture, la culture narcissique [...][1].

Lasch avance que cette attitude de l'état discréditant l'autorité de l'individu perpétuerait jusqu'à l'âge adulte la dépendance infantile. Il ajoute que le progressisme contemporain aurait « rejeté la conception libérale, selon laquelle l'être humain recherchait rationnellement, et en premier lieu, son propre intérêt » pour la remplacer « par une vision thérapeutique, qui prend en considération les pulsions irrationnelles et tente de les canaliser dans des voies socialement constructives[2]. » Cette vision thérapeutique, chercherait ainsi à « contrôler "l'homme tout entier" » :

> Au lieu de se contenter de régulariser ses conditions de travail, [le progressisme] aménage aussi sa vie privée, organisant le temps de ses loisirs selon des principes scientifiques d'hygiène personnelle et sociale. Il expose les secrets les plus intimes du psychisme au regard de la médecine, encourageant ainsi un examen intérieur incessant [...][3].

Bien entendu, cet examen intérieur incessant renforcerait l'intérêt exclusif de Narcisse pour son moi[4]. Les mécanismes d'assujettissement de l'individu à l'organisation bureaucratique conduiraient également ce dernier à une perpétuelle suite d'insatisfactions : ils condamneraient l'individu à l'incompétence et à la dépendance, tout en l'entourant de « fantasmes » dont l'inaccessibilité serait propice à

---

[1] *Id.*
[2] *Ibid.*, p. 301.
[3] *Id.*
[4] Se joindrait à ce mécanisme les demandes faites aux malades par les thérapeutes de penser à leurs propres besoins affectifs plutôt que de chercher à les subordonner à ceux d'autrui ou de quelque cause extérieure à leur moi, et « d'éviter de devenir trop dépendants des autres et de vivre dans l'instant – alors que ce sont, précisément, ces comportements qui sont à l'origine du malaise » (*Ibid.*, p. 47).

Rapport-Gratuit.com

accentuer le mépris de soi[1]. Pour Lasch, ces fantasmes seraient en grande partie élaborés à travers la « société du spectacle ». Il donne l'exemple de la publicité qui, créant des aspirations grandioses qu'elle ne peut satisfaire, favoriserait le dénigrement de soi. Le culte de la célébrité jouerait également un rôle important dans la montée du narcissisme. La célébrité n'étant en fait qu'un désir narcissique « d'être immensément admiré, non pour ce qu'on a accompli, mais simplement pour soi-même[2] », le culte des gens célèbres permettrait à Narcisse d'atteindre des « positions éminentes » et de donner « le ton à la vie tant privée que publique[3] », le mécanisme de la célébrité ne reconnaissant pas de frontière entre ces deux domaines. En définitive, tandis que la famille engendrerait plus aisément le développement de la personnalité narcissique, la société contemporaine renforcerait et valoriseraient les traits constitutifs d'une telle personnalité.

4.2.2 – Un ethos auctorial narcissique

Les chapitres précédents ont déjà mis en lumière les traits narcissiques de Marc Marronnier : une angoisse découlant de l'incapacité à s'engager, un égocentrisme et un besoin d'approbation identitaire menant à un rapport narcissique à l'Autre, etc. Il est également possible, comme nous le verrons à présent, de rendre intelligibles les divers éléments constituant l'ethos auctorial de la première trilogie romanesque de Beigbeder à travers le narcissisme, c'est-à-dire à travers le « comportement socialement évalué[4] » de la figure de Narcisse. Tout d'abord, il existe certaines similarités significatives entre sa

[1] *Ibid.*, p. 310. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 311.
[3] *Id.*
[4] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 205.

situation paratopique et l'identité chancelante de la personnalité narcissique[1]. Moteur de la création beigbederienne, le sentiment d'illégitimité peut effectivement être envisagé comme une réaction punitive de la voix énonciatrice, réaction rappelant la sévérité du surmoi de Narcisse envers son moi : l'inscripteur des œuvres étudiées se condamne de ne pas pouvoir atteindre une image de la littérature qu'il idéalise – idéalisation similaire aux aspirations grandioses du moi narcissique. Cette mise en parallèle apparaît toutefois plus significative une fois pris en compte les divers procédés défensifs mis en scène par la voix énonciatrice, procédés qui découlent de ce sentiment d'illégitimité et qui sont très similaires à ceux engendrés par la précarité identitaire de Narcisse.

L'attitude transgressive à l'égard de l'archive littéraire peut, par exemple, s'expliquer à travers la relation entretenue par les individus narcissiques avec ceux qu'ils admirent. Selon Lasch, ceux-ci voient le sujet de leur admiration « comme une simple extension d'eux-mêmes », et ils ont tendance, dans le cas d'un rejet mettant en lumière leur propre « insignifiance », à réagir en « dépréciant leur idole[2]. » Dans les romans, la dépréciation de la littérature – ici, objet d'admiration – est la conséquence du sentiment d'illégitimité de l'inscripteur : à travers son attitude irrévérencieuse, ce dernier cherche à se défaire d'une image idéalisée et inaccessible de la littérature en la dévalorisant. L'autodérision, forme de mépris de soi reposant sur les modalités de la distanciation ironique, découle d'une nécessité comparable : il s'agit d'un moyen de se protéger de la

[1] Il ne s'agit en aucune manière d'une tentative visant à psychanalyser Frédéric Beigbeder (la personne). Bien que cette analyse mette en scène des modalités psychiques – celles de Narcisse –, elle aura plutôt pour but de montrer que les mécanismes énonciatifs des romans ont plusieurs points communs avec les mécanismes de protection identitaire de la personnalité narcissique. Rappelons que le sentiment d'illégitimité dont il sera question a d'abord été identifié chez l'inscripteur, à travers les divers dispositifs romanesques qui, nous l'avons vu, l'informent. Tout au plus, les manifestations de ce sentiment d'illégitimité nous intéresseront-elles chez l'écrivain Beigbeder et non chez sa personne. Comme nous le verrons, elles contribuent à la construction de sa posture.
[2] *Ibid.*, p. 123.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

critique en la devançant. Ce qui relève d'une duplicité énonciative dans les œuvres – se moquer de ses romans (et de la littérature en général) entrant évidemment en discordance avec l'acte de publier – est donc la conséquence d'une réaction narcissique liée à la situation paratopique de l'inscripteur.

En fait, la plupart des éléments constituant l'ethos auctorial des œuvres ne sont rien d'autres que des moyens de protection supplémentaires élaborés dans le but de gérer – ou contrer – le sentiment d'illégitimité. Une fois lié au ludisme de l'énonciation, la facette cynique de l'ethos auctorial – cette lucidité blasée très représentative de l'incapacité de Narcisse à s'engager – apparaît comme une forme de distanciation protectrice. Autrement dit, le cynisme est ici un moyen de se rendre intouchable en évitant de s'engager auprès du lecteur – la critique sociale désabusée n'étant qu'une image, séduisante certes, d'engagement. Pouvant être conçu comme le résultat d'une crainte de la dépendance, le désengagement lié à cet ethos cynique est paradoxalement contrebalancé, comme chez Narcisse, par un besoin d'approbation identitaire mis en scène par la facette séductrice de l'ethos auctorial : l'incapacité de l'inscripteur à rester jusqu'au bout inatteignable dans son cynisme exhibant le même besoin de validation extérieure.

Ce sont les jeux de faux-semblant qui sont les plus propices à exposer les modalités narcissiques de la séduction dans les romans. En effet, étant construit de façon à créer chez le lecteur une constante hésitation entre son caractère authentique ou factice, ce qui ressemble à un discours personnel et sentimentaliste n'est au fond qu'un outil visant à charmer ce dernier. Les jeux de faux-semblant, c'est-à-dire l'autodérision, le ton faussement suffisant et les pseudo-confessions, visent moins, nous l'avons dit, à

convaincre le lecteur de la pertinence des propos tenus qu'à retenir son attention. Le dévoilement narcissique fonctionne de façon comparable :

> Lorsqu[e Narcisse] rend compte de ses expériences "intérieures", ce n'est pas pour nous donner un tableau objectif d'un fragment représentatif de la réalité, mais pour *séduire* afin qu'on s'intéresse à lui, qu'on l'acclame, qu'on sympathise, et qu'ainsi l'on conforte son identité chancelante[1].

Stimulée par un constant brouillage des instances de l'auteur, l'hésitation du lecteur entre le caractère authentique ou factice du dévoilement du « Moi » transforme ce dévoilement en un procédé narcissique consistant à s'insinuer dans ses bonnes grâces au moyen d'une séduction *calculée*. La voix énonciatrice utilise ainsi « son intellect pour s'échapper plutôt que pour se découvrir[2] ». En définitive, la facette séductrice de l'ethos auctorial est constituée de façon à obtenir validation tout en échappant aux responsabilités de l'engagement : l'inscripteur fait contrepoids à son cynisme en demandant l'indulgence du lecteur et en comptant sur « l'excitation que provoquent [s]es pseudo-révélations pour retenir son attention[3] » – cette même excitation qui est à la base du fonctionnement de l'hyperréalité parodiée par les romans.

Selon nous, cet ethos narcissique, déjà présent dans les premières œuvres de l'auteur, est l'un des facteurs expliquant l'ambivalence du positionnement de Beigbeder dans l'espace littéraire. La critique centrale adressée à l'esthétique beigbederienne par Pierre Jourde va, par exemple, dans ce sens :

> 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, tel est son titre à notre admiration[4].

---

[1] Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, *op. cit.*, p. 39. L'auteur souligne.
[2] *Ibid.*, p. 65.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, *op. cit.*, p. 120.

Si cette description nous paraît tout à fait valide, la critique y étant liée l'est, à nos yeux, beaucoup moins. D'une part, elle ne prend pas en compte la gestion de la situation paratopique de Beigbeder – ce sentiment d'imposture, fortement généralisé chez les écrivains contemporains, dont une telle esthétique est la conséquence[1]. D'autre part, qu'il découle d'une stratégie concertée ou non de l'auteur, l'ethos de la trilogie Marc Marronnier est indubitablement représentatif d'une nouvelle donne de l'espace social contemporain : la montée du narcissisme. Il est même possible d'attribuer cet ethos à la présence d'un simulacre parodique dans l'œuvre beigbederienne – le simulacre reposant sur la valorisation des personnalités narcissiques selon Lasch.

Afin de mieux cerner le paradoxe Frédéric Beigbeder, il est nécessaire de faire interagir ces éléments discursifs avec les autres éléments constituant la posture de l'auteur. Les stratégies non-discursives de Beigbeder (la personne et l'écrivain) – amplement critiquées par Pierre Jourde – et les apports institutionnels de réception sont autant d'éléments justifiant davantage l'hésitation générale à présenter l'auteur comme un agent de l'espace littéraire digne de mention.

[1] Le sentiment d'illégitimité mis en scène par l'inscripteur beigbederien trouve des échos dans le discours de l'écrivain lui-même. Par exemple, dans un entretien – moment propice de la construction d'une posture –, alors qu'il discute des apostrophes au lecteur dans ses premiers romans, il dit à Angie David : « je pense que c'est typique des premières œuvres où on n'ose pas se prendre trop au sérieux. On se protège par l'humour. C'est une forme de politesse aussi. Je trouve ça tellement hallucinant d'écrire et d'être publié, ce n'est pas de la fausse modestie, je trouve ça hallucinant. » (Frédéric Beigbeder cité dans Angie David, *Frédéric Beigbeder*, *op. cit.*, p. 31).

4.3 – Stratégies non-discursives et réception critique

4.3.1 – Biographie, présentation de soi et lieux de prise de parole

Nous chercherons à présent à décrire de quelles façons la biographie de notre auteur, sa présentation de soi et ses lieux de prise de parole ont contribué à l'élaboration de sa posture avant la publication de *99 francs*[1]. Les stratégies non-discursives de Beigbeder (la personne et l'écrivain) sont pour le moins inhabituelles dans le milieu littéraire traditionnel[2]. Né dans une riche famille bourgeoise, ayant étudié dans des lycées prisés de Paris (Montaigne et Louis-le-Grand) ainsi qu'à l'Institut d'études politiques, il possède un capital social, culturel et économique indéniable. Bien entendu, ce capital n'est pas extraordinaire dans l'histoire de la littérature française. Cependant, l'utilisation qu'il en fait est plutôt inusitée. En effet, cette position sociale a permis à Beigbeder de se faire connaître à travers le noctambulisme mondain. Il a même fait une carrière de ce flamboyant mode de vie : avant la publication de son premier roman, il écrivait déjà des chroniques mondaines dans *Globe* et dans *Glamour*. Ce travail dans la presse *people* – dédaignée par l'institution littéraire – a pourtant donné la chance à l'auteur – et c'est là qu'il y a paradoxe –, d'une part, de publier son premier roman sous l'initiative de Denis Tillinac, d'autre part, de partager son amour de la littérature dans un lieu où elle est généralement absente. Le paradoxe beigbederien, on le constate rapidement, a beaucoup à voir avec les lieux de prise de parole de l'auteur. Que ce soit en écrivant sur la littérature dans des chroniques mondaines ou en obtenant différents

---

[1] Nous nous concentrerons donc sur les données antérieures à l'an 2000. Cela dit, nous ferons parfois intervenir, à des fins analytiques et comparatives, des éléments plus récents, notamment la critique journalistique et la critique universitaire portant sur notre corpus d'études.

[2] Nous disons « traditionnel » parce qu'il nous semble, tout comme Jérôme Meizoz, que la mise en scène publique pleinement assumée par certains auteurs constitue une tangente du « nouvel état du champ littéraire contemporain » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 19).

postes de passeur (critique, chroniqueur, journaliste, etc.) dans les médias grand public, Beigbeder prend souvent la parole dans des lieux qui, soit populaires, soit atypiques, déplaisent à l'institution littéraire. À partir de 1992, il devient critique littéraire dans les magazines *Globe*, *Elle* et le *Figaro littéraire*[1], puis, en 1997, chez *Paris Match*, *VSD* et *Voici*. Sa participation aux revues *people* l'a même mené à fonder deux magazines glamours : *Généreux* (1992) et *Deluxe* (1993). S'ajoute à ce curriculum des contributions à l'émission radiodiffusée « Le masque et la plume » (émission au contenu polémique diffusée sur France Inter), ainsi que dans des émissions de télévision populaires. En 1992, Beigbeder anime ses propres émissions mensuelles à la télévision, émissions dont les titres soulignent son hédonisme de noctambule : « La Dolce Beigbeder » et « Post Nonante » (respectivement sur les chaînes MCM et Canal Jimmy). Puis, en 1997, il devient chroniqueur littéraire pour l'émission culturelle « Rive droite/Rive gauche » (Paris Première), émission grand public animée par un autre habitué des nuits parisiennes : Thierry Ardisson. Avec cette exposition grand public, Beigbeder prend les allures d'un Bernard-Henri Lévy littéraire[2] : s'il se plaît à convaincre qu'il faut rendre accessible la littérature à l'aide des médias, il aime également diriger cette même attention médiatique sur sa propre personne. Dans ses sorties publiques, l'auteur sait se présenter de façon à plaire aux médias de masse : vêtu à la mode, usant d'humour et de légèreté, affichant une insolence à la fois chic et irritante – un peu dandy – et une attitude moqueuse envers tout – surtout envers lui-

[1] Dans cette revue conservatrice de droite, Beigbeder prend un rôle comparable à celui qu'il s'est fait dans le milieu littéraire, c'est-à-dire une position sur la frontière, où il prend les allures d'un « petit voyou ». C'est également le cas de ses collaborations dans *Paris Match*.

[2] C'est d'ailleurs ce même Bernard-Henri Lévy qui a mené à la publication de *Vacances dans le coma* chez Grasset, maison d'édition qui publiera par la suite la totalité des œuvres de Beigbeder, à l'exception de *Nouvelles sous ecstasy* paru chez Gallimard (Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *art. cit.*).

même –, il s'expose à la lumière et séduit les grands médias en jouant les têtes à claques – ceux-ci étant friands de ce genre de comportement détestable qui, semble-t-il, vend bien –, ce qui ne va pas sans déplaire à l'institution littéraire. S'ajoute à cette éclatante présentation de soi, une participation au milieu publicitaire[1] qui, nous l'avons vu, a grandement influencé son œuvre. Cette collaboration à des domaines de l'écrit – la publicité et la presse *people* – qui, liés à l'argent, rebutent l'institution littéraire – la littérature se voulant désintéressée –, tout comme la tendance de l'écrivain à jouer la carte de la célébrité, ont sans contredit contribué à la stigmatisation dont il est à la fois la victime et l'instigateur. Pitre télévisuel, Beigbeder est pourtant un ardent défenseur d'une littérature vivante à l'ère de l'image : non seulement cherche-t-il à la rendre glamour en l'exposant sur la scène grand public, mais il a également créé la revue littéraire *NRV* (1996) et le Prix de Flore (1994). Moins éminents que son futur poste d'éditeur en chef chez Flammarion, ces actes ont tout de même plus à voir avec l'institution littéraire qu'avec les médias de masse.

Ceci dit, enjeu de démocratisation ou pas, il reste que Beigbeder se présente avant tout comme un séducteur, et cette capacité de séduction ne se limite pas à jouer les « intellos » dans les médias de masse. Caméléon, Beigbeder, lorsqu'il en a la chance, sait également se présenter auprès de l'institution littéraire comme un écrivain assidûment appliqué dans son projet d'écriture. Pratiquement inexistantes avant la publication de *99 francs* – et relativement rares par la suite –, les quelques interviews littéraires accordées à Beigbeder montre un écrivain qui, loin de se vautrer dans les pitreries, possède une excellente capacité de réflexion sur ses œuvres et sur le milieu

[1] D'abord créatif chez l'agence CLM/BBDO (1990) et chez TBWA (1991 à 1994), il devient ensuite concepteur-rédacteur chez Young & Rubicam (1995 à 2000), et ce, jusqu'à son sensationnel licenciement suite à la publication de *99 francs*.

littéraire contemporain. Il use d'humour et d'autodérision certes, mais la pertinence de ses propos montre l'aspect plus consciencieux de son travail. Dans une correspondance entre Beigbeder et l'universitaire Alain-Philippe Durand, seul document datant de la période qui nous intéresse, l'écrivain discute, entre autres, du rôle de la société et du jeu citationnel dans ses premières œuvres, des tendances littéraires qu'il apprécie, de l'adaptation nécessaire de la littérature au monde des images, du rôle du romancier dans l'espace littéraire contemporain, etc[1]. Malgré la politesse et la précision de ses réponses, l'auteur fait néanmoins preuve d'un humour insolent – quoique contrôlé[2] – et d'une autodérision qui ne vont pas sans rappeler les modalités de la séduction de l'ethos auctorial de ses romans[3].

Les stratégies non-discursives de Beigbeder permettent une double conclusion. Premièrement, la capacité de séduction inhérente à sa présentation de soi, liée à un désir de célébrité manifesté par les lieux de prise de parole de l'auteur et son besoin d'attirer l'attention sur soi à tout prix, explique l'hésitation de l'institution littéraire à présenter Beigbeder comme un auteur digne de mention, et ce, malgré l'enjeu de démocratisation qu'une telle attitude implique. En deuxième lieu, une fois mise en relation avec le brouillage des instances de l'auteur, cette présentation de soi conforte le narcissisme de l'ethos auctorial des œuvres. Sans qualifier de narcissique Frédéric Beigbeder (la personne dotée d'un état civil), il reste que ses conduites en tant qu'écrivain semblent

---

[1] Frédéric Beigbeder, « Correspondance avec Alain-Philippe Durand », *art. cit.* Publiée en 2007, la correspondance date de 1998.

[2] Sa définition des auteurs postmodernes, « ceux qui écrivent des livres qui ne se déroulent pas dans un château du XIXe siècle, avec la baronne qui sort à cinq heures pour se faire sodomiser par le jardinier », en donne un bel exemple (*Ibid.*, p. 14).

[3] Lorsqu'il liste ses hobbies par exemple : « Alcoolisme mondain ; Adultère bourgeois ; Lecture du *Journal* de Jules Renard ; Solitude ; Désespoir comique ; Conversations superficielles ; Mariages ratés ; Cocaïne et prostitués ; Suicides ; Tennis de table » (*Ibid.*, p. 15-16).

faire sens à travers ce type de personnalité[1]. Il est possible que ce rapport au narcissisme – à la fois discursif et non-discursif – soit également un facteur influençant la réception critique frileuse de ses oeuvres.

4.3.2 – Réception critique

La première trilogie de Beigbeder a été l'objet d'une réception critique peu abondante. Ceci dit, les quelques articles journalistiques parus à l'époque de sa publication donnent déjà le ton des discours institutionnels de réception qui suivront. Ayant pour objet *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, le « roman le plus snob de la rentrée », l'article de Roland Jaccard, « Frédéric Beigbeder, ricaneur patenté », publié dans *Le Monde*, débute en présentant l'auteur comme un « godelureau éthylique, nihiliste et sarcastique [...], chroniqueur à *Globe* et *Glamour*[2]. » Il semble déjà impossible de faire l'impasse sur la carrière peu institutionnelle de l'écrivain. Le roman est ensuite décrit plus objectivement comme « hyper-codé », « hyperdéconnant » et écrit dans « un style à la fois lapidaire et lacunaire[3] ». On entrevoit déjà une réception hésitante lorsque Jaccard écrit que, dans le genre déconnant, « il est difficile de faire mieux, ou pire », et « qu'on ne s'avance guère en lui [Beigbeder] prédisant un bel avenir[4] ». L'article se termine sur une citation du roman, citation que Jaccard applique à Beigbeder lui-même : « le seul moyen de savoir qu'on existe est de se rendre grotesque[5]. » Pour ce qui est de *Vacances dans le coma*, un article mentionnant le roman

---

[1] Qui plus est, dans son entretien avec Angie David, Beigbeder avoue que l'humour est pour lui un outil de protection et que l'écriture romanesque lui sert « à être aimé » (Frédéric Beigbeder cité dans Angie David, *Frédéric Beigbeder*, *op. cit.*, p. 31).
[2] Roland Jaccard, « Frédéric Beigbeder, ricaneur patenté », *Le Monde*, 7 septembre 1990, p. 19.
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] Frédéric Beigbeder cité dans Roland Jaccard, « Frédéric Beigbeder, ricaneur patenté », *art. cit.*

Rapport-Gratuit.com

porte en fait sur les « activités de type clanique » et renseigne sur les nouvelles nuits parisiennes. Dans cet article du *Monde*, le roman est simplement résumé sans jugement critique : « Chronique imaginaire et singulière de douze heures de la vie en "boîte" de Marc Maronnier [sic]. Frédéric Beigbeder scande sa prose sans relache [sic] : comme le beat entêtant des décibels de nuit. Rumeurs, amour, humour[1]... » La mention de ce roman dans un article portant sur les mondanités plutôt que sur la littérature paraît à tout le moins significative. Finalement, *L'amour dure trois ans* est l'objet d'un article de Marc Lambron, « Le premier divorce...[2] ». L'ironie de sa plume pointe vers une réception négative :

> Depuis le dernier livre, Beigbeder s'est marié, mais ne l'est pas resté. Cela pourrait être un choix. Il en fait un roman. Naguère, on entrait en littérature avec des histoires de grossesses indésirées qui commençaient au bal et finissaient à Londres. Aujourd'hui, on raconte des mariages avortés qui débutent au Queen et s'achèvent sur le plateau de Daniela Lumbroso. C'est un progrès[3].

Cette introduction donne le ton d'un article qui désigne l'auteur comme un « fils de pub » qui « veut écrire des romans », avant d'ajouter de façon condescendante : « [c]'est même touchant de voir la chose se fabriquer sous nos yeux[4] ». Ces articles, bien que limités en nombre, montrent malgré tout une réception immédiate relativement négative. Ce qui est étonnant, c'est que certains articles publiés après la publication de *99 francs* vont dans le sens contraire. Philippe Lançon avance, par exemple, que *Mémoires d'un jeune homme dérangé* est le meilleur roman de Beigbeder car « tout y semble déjà dit[5] ».

---

[1] [s.a.], « Programmes et réseaux », *Le Monde*, 9 avril 1994, p. 4.
[2] Marc Lambron, « Le premier divorce... », *Le Point* [en ligne], mis en ligne le 7 juin 1997, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-26/le-premier-divorce/1038/0/98491.
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] Philippe Lançon, « Fin de party », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 22 avril 2005, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.liberation.fr/portrait/2005/04/22/fin-de-party_517406.

Alain Dreyfus souligne que, dans ce premier roman, l'auteur « tir[e] profit[1] » du sens de la formule publicitaire. Un article de Jérôme Dupuis et de Baptiste Liger, qui retrace le parcours de Beigbeder, mentionne de façon positive les « aphorismes trash mâtinés de romantisme fleur bleue[2] » de *L'amour dure trois ans*.

Du côté de la critique universitaire, c'est seulement après la publication de *99 francs* que Beigbeder a commencé à susciter de l'intérêt. Bien que ses premiers romans soient malgré tout rarement étudiés – les quelques articles ayant paru s'intéressent à leur rapport au réel, plus précisément aux représentations de la société du spectacle[3] et de l'amour contemporain[4] –, soulignons que la grande majorité des articles universitaires s'ouvrent en exposant le paradoxe beigbederien. Ceci donne l'impression que choisir l'auteur comme objet d'études nécessite des justifications extraordinaires – presque des excuses pour certains. Autre élément significatif : la plupart de ces articles sont publiés hors de France[5]. L'institution universitaire aura ainsi attendu plus de dix ans avant de se pencher sur Beigbeder l'écrivain. À l'inverse, le Beigbeder *jet-set*, avec sa participation à la presse *people* et au milieu glamour, était déjà bien présent à l'entrée de l'auteur dans l'espace littéraire. Non seulement appartenait-il déjà à ce milieu, mais il en était un chroniqueur. Il est probable que cet aspect *jet-set* de l'écrivain a compliqué sa

---

[1] Alain Dreyfus, « Une page de publicité », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 6 septembre 2000, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.liberation.fr/portrait/2000/09/06/une-page-de-publicite_336291.

[2] Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *art. cit.*

[3] Yves de la Quérière, « L'écume des nuits : *Vacances dans le coma* de Frédéric Beigbeder », *art. cit.*

[4] Saskia S. Wiedner, « Beigbeder – ou la morale d'un amour qui ne dure que trois ans », *art. cit.* ; Scott M. Powers, « On Love, Marriage, and Swinging : The Postmodern Narratives of Frédéric Beigbeder », *art. cit.*

[5] Dans son entretien avec Durand, Beigbeder constate que son cas est comparable à ceux de Houellebecq en France et de Bret Easton Ellis aux États-Unis : « j'ai l'impression que les écrivains qui ont un peu de succès sont déconsidérés dans leur lieu de naissance ». Il ajoute avoir tout de même « pas mal contribué à nuire à [s]on image dans [s]on pays » (Frédéric Beigbeder cité dans Alain-Philippe Durand, « Entretien avec Frédéric Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 30-31).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

réception institutionnelle. La surmédiatisation de certains écrivains est d'ailleurs une critique centrale de l'ouvrage pamphlétaire de Pierre Jourde :

> On voit ainsi Beigbeder, Angot, Darrieussecq tenir des rubriques, parler de tout et de rien dans des magazines féminins, donner leur avis sur la marche du monde, la littérature, n'importe quoi. [...] On a un peu honte [de cette pratique], non seulement pour ceux qui s'y livrent, mais pour la littérature en général, peu à peu ravalée par ces auteurs au rang de bavardage journalistique[1].

Les mêmes raisons poussent la critique universitaire, sinon à condamner cet exhibitionnisme, du moins à en mentionner l'aspect inhabituel dans la tradition littéraire. En fait, plus Beigbeder apparaît dans les médias de masse, moins l'institution lui offre la chance de s'exprimer dans les lieux de paroles qu'elle juge convenables. Preuve en étant, il est, encore aujourd'hui, plus souvent invité à parler de sa vie privée que de son travail romanesque – élément postural dont il est, encore une fois, la cause et la victime[2].

Dès son entrée dans l'espace littéraire, Frédéric Beigbeder arbore ainsi une posture à la fois complexe et paradoxale. Ethos narcissique et critique de l'état social contemporain, sentiment d'illégitimité de l'inscripteur lié à sa situation paratopique et capacité de séduction caméléon de l'écrivain, désir de célébrité et volonté de défendre la littérature en la rendant glamour, voilà autant d'éléments qui justifient l'hésitation générale de l'institution littéraire (critique immédiate et universitaire) à prendre au sérieux l'écrivain, hésitation qui, à son tour, participe au paradoxe de sa posture. Les deux pôles de cette hésitation peuvent être résumés par ces deux positions : soit on condamne l'auteur, avec Pierre Jourde, parce qu'il est une représentation de tout ce qui

---

[1] Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, *op. cit.*, p. 25.

[2] Lors de son entretien avec Alain-Philippe Durand, Beigbeder lui dit : « Tu es un universitaire qui étudie mon texte donc pour moi c'est très différent. D'habitude je suis plutôt interrogé sur ma vie privée, sur mes amours, ou sur "est-ce que tu prends de la drogue ?" ou la couleur de mes chaussettes, etc. Mais c'est assez rare que l'on me demande de répondre sur les livres que j'ai publiés » (Frédéric Beigbeder cité dans Alain-Philippe Durand, « Entretien avec Frédéric Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Beibeder et ses doubles*, *op. cit.*, p. 17).

met la littérature en danger (simulacre et culture de masse, narcissisme et second degré[1], etc.), soit on se réjouit, avec Benoit Duteurtre, « qu'un homme si proche de son temps croie fermement que la littérature reste la chose essentielle, et parvienne à le faire entendre des lecteurs plus jeunes encore[2] ». Au final, le dilemme posé par Frédéric Beigbeder rappelle l'éternelle question de la querelle des Anciens et des Modernes : la sauvegarde de la littérature doit-elle se faire par sa conservation ou par sa transformation ?

---

[1] Jourde compare l'ethos auctorial des romans de Beigbeder à l'ethos d'un animateur de télévision : « [L'animateur] semble à la fois proposer ses calembours et ses blagues comme de l'esprit et comme de la stupidité. Bref tout fonctionne au second degré. [...]. Ce second degré, sollicitude ricanante, applaudissements moqueurs, fonctionne comme un *signe d'intelligence*, au double sens du terme. Au premier sens, celui de l'esprit, cela signifie : "Je ne suis pas aussi bête que j'en ai l'air." Mais comme rien d'autre ne manifeste ce que pourrait être cette moindre bêtise, il permet de s'abandonner à la pure stupidité avec bonne conscience. Ainsi la vulgarité et la bassesse sont-elles plus intégrales et plus profondes lorsque, singeant les apparences de l'esprit (la distance), elles l'entraînent avec elles et le compromettent. » Bien entendu, il est possible de condamner ce second degré avec Pierre Jourde, mais on peut également l'envisager, comme le narcissisme de l'ethos auctorial, comme une représentation d'un schème social typique de la contemporanéité (Pierre Jourde, *La littérature sans estomac, op. cit.*, p. 118).
[2] Benoit Duteurtre, « Beigbeder et son contraire », *art. cit.*, p. 56-57.

CONCLUSION

Notre recherche nous a permis d'exposer certains potentiels analytiques des outils proposés par l'analyse du discours de Dominique Maingueneau. Grâce à ces outils, nous avons décrit la part textuelle du paradoxe beigbederien. En nous intéressant à l'énoncé des romans, nous avons d'abord vu que les représentations sociales mises en scène contribuent à construire un ethos auctorial cynique. Ces représentations sociales, qui prennent forme à la fois à travers l'intrigue et le personnel romanesque – les discours des personnages et du narrateur, les relations qu'ils entretiennent entre eux, ainsi que leur représentation de soi –, fondent en effet une critique sociale désabusée qui, n'appelant pas à l'engagement, porte la marque du cynisme. Le sentiment nihiliste – cette angoisse existentielle, centrale dans l'œuvre beigbederienne, causée par le relativisme postmoderne – est à la fois l'instigateur et la conséquence de cet ethos cynique. Conçue comme un problème social, l'angoisse causée par l'impossibilité de l'engagement à l'ère du relativisme postmoderne permet à la voix énonciatrice de critiquer l'hédonisme contemporain grâce à l'instauration d'un simulacre parodique. Exhibant de quelles façons cet hédonisme participe au sentiment nihiliste, la voix énonciatrice expose l'impossibilité de faire de la Fête un moyen d'*exister*. Le relativisme postmoderne est également le point de départ d'une critique de l'amour contemporain. La relation à l'Autre est envisagée dans la trilogie comme un cul-de-sac prolongeant l'expérience subjective du vide des personnages parce que construite sur des modalités narcissiques : égocentrisme et besoin d'approbation marquant l'impossibilité d'élaborer une métaphysique de l'amour. L'énoncé beigbederien est ainsi teinté d'une lucidité blasée à tous les niveaux. L'intrigue est une critique défaitiste de l'état social

contemporain dans lequel aucune solution ne semble possible, alors que, incapables de s'engager hors d'eux-mêmes, les personnages apparaissent cyniques parce que narcissiques – et vice-versa.

Nous avons par la suite montré que cette facette cynique de l'identité énonciative est contrebalancée par un aspect séducteur. Privilégiant le minimalisme et le registre prosaïque, refusant la fonction lyrique au profit d'un ludisme aux apparences hyperréelles, la gestion de l'interlangue dans les romans est déterminée par un enjeu de démocratisation. Exhibé par la grande accessibilité de la langue mobilisée, cet enjeu explique en partie l'ambivalence du positionnement de l'auteur dans l'opposition entre sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte. Avec son humour frivole, le style beigbederien est à la fois facile d'approche et séduisant pour le lecteur contemporain parce qu'il s'approprie le langage qui, peu (ou non-)littéraire, valide la mythologie du simulacre. Le ludisme et les transgressions mis en scène par cette gestion de l'interlangue sont également appuyés par le traitement de l'archive littéraire. À partir de transgressions des cadres génériques et de jeux citationnels faisant peu de cas des hiérarchies culturelles canoniques, la voix énonciatrice cherche à la fois à séduire le lecteur et à redéfinir les frontières de l'espace littéraire à l'ère des images. La trilogie Marc Marronnier s'inscrit ainsi dans le régime artistique postmoderne tel que l'a décrit Guy Scarpetta au tournant des années 1980. Vont dans le même sens les modalités du dévoilement du « Moi » : construit sur des jeux de faux-semblant qui créent une hésitation dans la réception entre le caractère authentique ou artificiel des propos tenus, le dévoilement du « Moi » chez Beigbeder compte sur la même excitation véhiculée par le simulacre pour retenir l'attention du lecteur. Réutilisant ainsi nombre de traits

constituant l'hyperréalité qu'elle parodie, l'énonciation beigbederienne est une tentative de séduction du lecteur élaborée dans des modalités comparables. De ce fait, le positionnement de notre corpus dans l'intertexte littéraire, positionnement on ne peut plus ambigu, met en relief un enjeu de démocratisation visant à redéfinir les frontières de la littérature à l'ère du simulacre.

La notion de scénographie nous a ensuite permis de voir en quoi le brouillage des instances de l'auteur contribue à l'hésitation du lecteur face à l'authenticité du dévoilement du « Moi ». En poussant le lecteur à confondre l'inscripteur avec son personnel romanesque – ainsi qu'avec Beigbeder la personne et l'écrivain –, les scénographies ont une fonction séductrice parce qu'elles remplissent un horizon d'attente du lectorat contemporain avide des confidences des hommes célèbres. Ces scénographies nous ont également mené à décrire le sentiment d'illégitimité qui, découlant de la situation paratopique de l'inscripteur, conditionne certaines caractéristiques de l'ethos auctorial : autodérision, attitude irrévérencieuse, modalités du dévoilement du « Moi », etc. Ce sentiment d'illégitimité, qui provient d'une double situation paratopique – celle de noctambule mondain entrant en conflit avec celle d'écrivain –, est un élément central du paradoxe postural de Beigbeder. Découlant d'une nouvelle paratopie relativement commune dans l'espace littéraire postmoderne (paratopie résultant du recul des avant-gardes, ou encore, de l'engagement littéraire à l'ère de la montée des prises de parole et du déclin des métarécits de légitimation), ce sentiment d'illégitimité a une double conséquence dans la première trilogie romanesque de l'auteur : il explique, d'une part, l'enjeu de démocratisation au cœur des romans, d'autre part, le narcissisme de l'ethos auctorial. En effet, tout comme la figure de

Narcisse décrite par Christopher Lasch, l'inscripteur de notre corpus évite de s'engager sincèrement auprès du lecteur – d'où le cynisme – tout en requérant paradoxalement son approbation – d'où la séduction. Découlant d'une perception idéalisée de la littérature et d'une réaction punitive face à l'impossibilité d'accéder à cette image, le sentiment d'illégitimité est à la base des procédés de protection qui constituent la séduction du lecteur dans les œuvres : pseudo-dévoilement du « Moi », autodérision, ton faussement suffisant, détachement cynique, sont autant d'éléments appuyant notre analyse. Nous avons finalement laissé de côté les outils analytiques mainguenaldiens au profit de la notion de posture de Jérôme Meizoz, exposant par le fait même leur compatibilité. Nous avons vu de quelles façons les stratégies non-discursives de Beigbeder (présentation de soi flamboyante, désir de célébrité, séduction caméléon, défense de la littérature dans des lieux de prise de parole inhabituels, actes répondant aux attentes de l'institution littéraire consacrée, etc.) viennent appuyer le paradoxe postural mis en branle par l'enjeu de démocratisation et l'ethos narcissique de ses œuvres. Nous avons également constaté que ces stratégies non-discursives expliquent en grande partie la réception critique de ses œuvres, réception hésitante qui conforte à son tour le paradoxe de la posture beigbederienne.

Il est évident qu'une telle posture lors de l'entrée de l'auteur dans l'espace littéraire a joué un rôle prédominant dans sa trajectoire ultérieure. En fait, cette trajectoire apparaît comme une suite d'accentuations des traits paradoxaux de sa posture. Avec la publication de *99 francs*, qui reprend jusqu'à l'excès la critique du simulacre présente dans ses premiers romans, l'écrivain devient un best-seller en France et à l'étranger. C'est avec ce roman que l'institution littéraire découvre une autre facette

paradoxale de son écriture romanesque, le caractère « éminemment traduisible » de ses œuvres :

> [L]es narcisses de la prose poétique peuvent bien s'imaginer que toute bonne littérature est "intraduisible", puisqu'on ne les traduit pas... Beigbeder rappelle, au contraire, qu'une littérature française vivante, ancrée dans un monde et dans une époque, peut rester universelle. Ce faisant, il aura contribué – au bénéfice de tous – à modifier l'image rasoir qu'on se faisait, à l'étranger, du roman français contemporain[1].

Traduit en plusieurs langues, vendu à plus de 380 000 exemplaires et même en lice pour le prix Goncourt, le roman est néanmoins l'objet de vives polémiques sur le sol français – on pense, par exemple, à Pierre Jourde[2]. Cette polémique prend sa source en grande partie dans le brouillage de la frontière entre capital symbolique et capital économique mis en scène par le roman[3]. Impossible, en effet, de faire l'impasse sur la stratégie publicitaire de cette œuvre qui devient le premier succès commercial de l'auteur :

> L'hypothèse de départ du livre dans le livre de Beigbeder était le licenciement du protagoniste pour incapacité professionnelle qui sera démentie par sa carrière dans l'agence. Et l'hypothèse liée à la vie réelle de l'auteur, le licenciement réel, a bien eu lieu – et peut-être véritablement à cause du livre publié. Mais même ce licenciement fait partie de sa stratégie publicitaire, [et] confirme donc structurellement l'omniprésence de la publicité que le livre prétend démasquer. Non seulement la transgression se révèle impossible, mais le jeu avec celle-ci fait partie de sa stratégie de vente. Le livre se révèle comme produit pur du marché [...][4].

Cette critique de la publicité grandement publicisée qu'est *99 francs* accentue ainsi la posture paradoxale de l'auteur en en faisant un écrivain fortement médiatisé – et critiqué ! – en France et une « pop star » dans certains pays : « [q]uand j'arrive à l'aéroport de Moscou, on me demande des autographes et les groupies viennent

---

[1] *Ibid.*, p. 55.

[2] « Son livre "dénonce le mercantilisme universel", mais par honnêteté, sachant qu'il serait vain de prétendre échapper à "la marchandise" [...], sachant qu'un livre est aussi un produit comme un autre, Beigbeder intitule son roman : *99 F.* [...] Toute l'ambiguïté de Beigbeder est là, mais toute grande œuvre n'est-elle pas justement ambiguë, polysémique? Énonçons le paradoxe beigbederien : C'est au moment où il est le plus nul qu'il est le meilleur. C'est dans la stupidité qu'il s'avère génial. » (Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, *op. cit.*, p. 116-117).

[3] Ce brouillage est d'ailleurs mis en évidence par le titre du roman qui, en plus d'indiquer son prix de vente, changera lors des rééditions – après le passage à l'Euro, il devient *14.99 €*.

[4] Wolfgang Asholt, « Deux retours au réalisme ? », *art. cit.*, p. 53-54.

m'embrasser[1]. » *Windows on the world*, dont le sujet – les attentats du 11 septembre 2001 – est encore une fois un excellent coup publicitaire, va dans le même sens : bien que la critique française poursuive sa croisade contre l'auteur, le roman, qui encore une fois se vend bien, reçoit néanmoins le prix Interallié et est retenu dans la liste courte du jury du Goncourt. Il a même été préféré à l'œuvre du nobélisé Orhan Pamuk pour l'*Independent Foreign Fiction Award* en Angleterre. Il est significatif que ces deux romans – *99 francs* et *Windows on the world* – ont été grandement étudiés dans les universités étrangères, mais très peu en France – l'institution littéraire française persistant ainsi à jouer son rôle dans la posture paradoxale de l'auteur.

D'autres publications post-*99 francs* ont également contribué au paradoxe beigbederien. Aux côtés de son écriture romanesque – *L'égoïste romantique* (2005), *Au secours pardon* (2007), *Un roman français* (2009 ; lauréat du Renaudot) et *Oona et Salinger* (2014) –, on retrouve deux bandes dessinées en collaboration avec Philippe Bertrand – *Rester normal* (2002) et *Rester normal à Saint-Tropez* (2004) – et deux anthologies littéraires – *Dernier inventaire avant liquidation* (2001) et *Premier bilan après l'apocalypse* (2011). Si la bande dessinée constitue un domaine de l'écrit au positionnement ambigu dans l'opposition entre grande production et production restreinte, le cas des anthologies apparaît toutefois plus représentatif du paradoxe de l'auteur. En tant que genre discursif, l'anthologie littéraire est généralement un outil de l'institution servant, entre autres, à consacrer certaines œuvres, à diriger leur enseignement, etc. Or, volonté de démocratisation oblige, les anthologies de Beigbeder subvertissent ce genre. En effet, il s'agit en quelque sorte d'anthologies tentant de rendre glamour la littérature : *Dernier inventaire avant liquidation* est un recueil de cinquante

[1] Frédéric Beigbeder cité dans Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *art. cit.*

Rapport-Gratuit.com

chroniques littéraires grand public diffusées sur Paris Première alors que *Premier bilan après l'apocalypse* est un panthéon populaire voté dans un sondage *Le Monde*. Facile d'accès de par leur ton décontracté et leur ludisme, les anthologies littéraires de Beigbeder sont moins des ouvrages décrivant les grandes œuvres de l'Histoire qu'« une manière d'autoportrait à travers eux. C'est peut-être, non pas mégalo, mais narcissique, c'est une manière de parler de soi, encore, à travers ses lectures[1]. » S'ajoutent à ces publications sur la frontière entre grande production et production restreinte, un manifeste dans lequel l'image prédomine sur l'écrit – *99F. Le manuel d'utilisation de la société d'hyperconsommation* (2007) en collaboration avec Jan Kounen, Simon Allix et Jean-Luc Planche –, ainsi que des entretiens avec Monseigneur di Falco – *Je crois moi non plus : dialogue entre un évêque et un mécréant* (2004) – qui dénotent un changement – ou du moins, une accentuation – dans la thématique de l'auteur : avec *99 francs*, *Windows on the world* et *Au secours pardon*, le thème religieux devient beaucoup plus présent. Sans aller jusqu'à déclarer avec Angie David que Beigbeder est « un écrivain catholique[2] », il est vrai que l'auteur avance beaucoup de réflexions sur la religion dans ses œuvres récentes. Cela dit, il s'agit encore de discours critiques et angoissés : le leitmotiv de ces réflexions étant l'idée que l'existence était plus simple à l'époque où le christianisme constituait encore une métaphysique crédible aux yeux de la majorité des Européens.

En ce qui concerne ses participations aux domaines non-littéraires – participations centrales, nous l'avons vu, dans son paradoxe postural –, Beigbeder a

---

[1] Frédéric Beigbeder cité dans Francis Yaiche, « Regardez-moi dans les yeux… J'ai dit les yeux. Entretien avec Frédéric Beigbeder », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.) *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder. Actes du Colloque international des Arts décoratifs*, Marseille, Gaussen, 2012, p. 423.
[2] Angie David (dir.), *Frédéric Beigbeder*, *op cit.*, p. 74.

contribué à la sortie, chez Warner, d'un disque-compact de ses chansons préférés – *La bande originale de ma jeunesse* (2002). Il a également collaboré à la scénarisation du film *99 francs* (2007, réalisé par Jan Kounen) dans lequel il fait même quelques apparitions. En 2011, il a réalisé son premier film, *L'amour dure trois ans*, qu'il a aussi scénarisé. Ces deux films ont été reçus de façon mitigée par la critique. Ces participations au milieu cinématographique se doublent d'une présence toujours aussi persistante à la radio (2011-2012 : *Les Affranchis* sur France Inter) et à la télévision : il anime successivement *Des livres et moi* (2001-2003, Paris Première) et *L'Hypershow* (2002, Canal +, co-animé par Jonathan Lambert), avant de devenir chroniqueur littéraire pour *Le grand journal* (2005-2007 : Canal +, présenté par Michel Denisot). Les magazines *people* jouent évidemment un rôle dans son paradoxe postural en s'intéressant à sa vie privée. En 2008, son arrestation pour possession de cocaïne et sa mise en garde à vue – sujet d'*Un roman français* –, ont fait les manchettes dans les grands médias. Soulignons également une facette plus réactionnaire de l'écrivain qui expose à nouveau son amour de la polémique : ses sorties publiques où il s'insurge contre le livre numérique qu'il juge catastrophique pour la littérature[1]. Finalement, lors de l'élection présidentielle de 2002, il est un conseiller du candidat communiste Robert Hue – un coup aux allures plus médiatiques que politiques pour l'auteur.

[1] Dans ce débat, Beigbeder prend la position des Anciens contre les Modernes – peut-être parce qu'il vieillit, sûrement parce qu'il s'agit d'une position sensationnaliste de par l'attitude catastrophiste qu'elle sous-tend. Son argumentaire est principalement axé, d'une part, sur l'importance qu'a pour lui, auteur et lecteur, le livre comme objet, d'autre part, sur l'hypothétique disparition future de lieux institutionnels de distribution : librairies, bibliothèques, etc. (Laurent Martinet, « Frédéric Beigbeder face à François Bon. Le livre numérique est-il une apocalypse ? », *L'express* [en ligne], mis en ligne le 15 novembre 2011, consulté le 2 août 2015, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/frederic-beigbeder-face-a-francois-bon-le-livre-numerique-est-il-une-apocalypse_1051089.html).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Ces actes moins littéraires que *jet-set* sont bien entendu contrebalancés par différentes participations à l'institution littéraire consacrée. De 2003 à 2006, Beigbeder est éditeur en chef chez Flammarion : il édite 25 romans et profite de l'occasion pour parrainer la relance de la revue littéraire *L'atelier du roman*. Au cours des années, il a été jury pour de nombreux prix littéraires (Prix de Flore, Prix Décembre, Prix Renaudot, Prix Françoise-Sagan, Prix Saint-Germain, Prix de Sade, etc.) et il a bien sûr poursuivi son chantier romanesque. Au final, Beigbeder continue de se mettre en scène dans les milieux grand public tout en défendant la littérature partout où il trouve tribune – sa popularité grandissante de tête à claque des médias français ne faisant qu'accentuer ce paradoxe au début du nouveau millénaire.

Partageant certaines caractéristiques avec la figure du dandy (élégance et impertinence) mais s'en détachant en ce qui a trait à la préciosité de la langue, revêtant certaines caractéristiques du « grantécrivain[1] » de Dominique Noguez mais ne partageant pas son ambition de littérature sérieuse aux valeurs humanistes, Beigbeder est sans contredit un cas particulier dans le champ littéraire français. Cela dit, Noguez suggère dans son ouvrage que, si, pendant longtemps, l'écrivain devenait « grantécrivain » en étant plus visible, à l'avenir « il le deviendra peut-être en l'étant moins. On prête plus volontiers l'oreille à une voix singulière, surtout si, quand les autres beuglent, elle parle, simplement, ou ricane, ou murmure, ou conseille[2]. » La

[1] Dominique Noguez, *Le Grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard, 2000. Frédéric Beigbeder est à la fois un trans-écrivain (il a écrit des essais, nouvelles, anthologies, romans, articles, scénarios, etc.), un méta-écrivain (il a été critique littéraire, éditeur, animateur d'émissions culturelles ; il participe également à nombre de prix littéraires) et un auteur – trop, diront certains – présent dans le monde. Il a également une voix neuve réfléchissant aux problèmes contemporains de la littérature et de la société : « [s]a grande qualité est d'être d'une ponctualité parfaite par rapport à l'époque: il écrit pile-poil ce qu'il faut au moment où il faut. » (Arnaud Vivant cité dans Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *art. cit.*).

[2] Dominique Noguez, *Le Grantécrivain & autres textes*, *op. cit.*, p. 34-35.

réception institutionnelle de Beigbeder semble lui donner raison. Qui plus est, la posture de l'auteur semble fixée pour de bon : étant donné sa surmédiatisation, même lorsque Beigbeder imite J.D. Salinger, « son père spirituel[1] », on a encore l'impression d'un coup de publicité. En effet, lors de la publication d'*Au secours pardon*, l'écrivain a refusé la totalité des invitations sur les plateaux de télévision. Cette abstinence médiatique a été reçue – avec raison ? – comme un autre spectacle publicitaire. C'est là une démonstration qu'une posture établie par près de deux décennies de mise en scène ne peut que difficilement évoluer dans son sens contraire…

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

[1] Jérôme Dupuis et Baptiste Liger, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *art. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'études

BEIGBEDER, Frédéric, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, Paris, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 2001 [1990].

BEIGBEDER, Frédéric, *Vacances dans le coma*, Paris, Grasset, 1994.

BEIGBEDER, Frédéric, *L'amour dure trois ans*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, [1997].

Autres œuvres de Frédéric Beigbeder

BEIGBEDER, Frédéric, *Nouvelles sous ecstasy*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 1999.

BEIGBEDER, Frédéric, *99 francs*, Paris, Grasset, 2000.

BEIGBEDER, Frédéric, *Dernier inventaire avant liquidation*, Paris, Grasset, 2001.

BEIGBEDER, Frédéric et Philippe BERTRAND, *Rester Normal*, bande dessinée, Paris, Dargaud, 2002.

BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the world*, Paris, Grasset, 2003.

BEIGBEDER, Frédéric et Philippe BERTRAND, *Rester Normal à Saint-Tropez*, bande dessinée, Paris, Dargaud, 2004.

BEIGBEDER, Frédéric et Jean-Michel di FALCO, *Je crois moi non plus. Dialogue entre un évêque et un mécréant*, Paris, Calmann-Levy, 2004.

BEIGBEDER, Frédéric, *L'égoïste romantique*, Paris, Grasset, 2005.

BEIGBEDER, Frédéric, *Au secours pardon*, Paris, Grasset, 2007.

BEIGBEDER, Frédéric [et al.], *99F. Le manuel d'utilisation de la société d'hyperconsommation*, Paris, Télémaque, 2007.

BEIGBEDER, Frédéric, *Un roman français*, Paris, Grasset, 2009.

BEIGBEDER, Frédéric, *Premier bilan après l'apocalypse*, Paris, Grasset, 2011.

BEIGBEDER, Frédéric, *Oona & Salinger*, Paris, Grasset, 2014.

Sur Frédéric Beigbeder

ARAÚJO, Susana, « Images of Terror, Narratives of Captivity : The Visual Spectacle of 9/11 and Its Transatlantics Projections », *Symbiosis*, vol. 11, n° 2, Octobre 2007, p. 27-46.

ASHOLT, Wolfgang, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemains*, vol. 27, n° 107-108, 2002, p. 42-55.

BARIBEAU, Jean-Serge, « "Bonheur insoutenable" et "merveilleux malheur" », *Horizons philosophiques*, vol. 14, n° 1 (2003) p. 93-107.

BAUER-FUNKE, Cerstin, « Pas d'alternative au monde actuel : Poétique de la transgression dans *99 francs* de Frédéric Beigbeder », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 275-292.

BEIGBEDER, Frédéric, « Autocritique en guise d'avant-propos », dans Frédéric Beigbeder, *Vacances dans le coma*, Paris, Le livre de poche, 1996 [1994], p. 9-10.

CLEMENTE, Marie-Christine, « Beigbeder's Evil Personae in *Windows on the World* : Authorial Ethics and 9/11 », dans Scott M. Powers (dir.), *Evil in Contemporary French and Francophone Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, p. 109-135.

CRÉPU, Michel, « Journal littéraire. Beigbeder, Guibourgé, Mérot, Jourde... », *La Revue des deux mondes*, n° 9, 2003, p. 169-174.

CRÉPU, Michel, « Journal littéraire. Pamuk, Thibaudet, Beigbeder, Cheever, Rollin, Mak...», *La Revue des deux mondes*, n° 7-8, 2007, p. 9-18.

DAVID, Angie (dir.), *Frédéric Beigbeder*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Écrivains d'aujourd'hui », 2007.

DÄWES, Birgit, « On Contested Ground (Zero) : Literature and the Transnational Challenge of Remembering 9/11 », *Amerikastudien/American Studies*, vol. 52, n° 4, 2007, p. 517-543.

DELVAUX, Martine, « Windows on the World », *L'Esprit créateur*, vol. XLV, n° 3, automne 2005, p. 103-112.

DREYFUS, Alain, « Une page de publicité », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 6 septembre 2000, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.liberation.fr/portrait/2000/09/06/une-page-de-publicite_336291.

DUMAS, Nathalie, « Lutte à *99F*. La vie sexuelle selon Michel H. et son extension à Frédéric B. », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 215-225.

DUPUIS, Jérôme et Baptiste LIGER, « Beigbeder, pitre ou écrivain ? », *L'express* [en ligne], mis en ligne le 1er juin 2007, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/beigbeder-pitre-ou-ecrivain_812389.html.

DURAND, Alain-Philippe, *Un monde techno : Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990*, Berlin, Weidler, 2004.

DURAND, Alain-Philippe, « Beyond the Extreme : Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London, Continuum, 2006, p. 109-120.

DURAND, Alain-Philippe (dir.), *Beibeder et ses doubles*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

DURAND, Alain-Philippe, « Exhiber la violence de l'événement : l'exemple du onze septembre », dans Sandrine Bazile et Gérard Peylet (dir.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 365-376.

DURAND, Alain-Philippe, « Des romanciers en faveur du non-lieu », dans Béatrice Nickel (dir.), *Die Poesie und die Künste als inszenierte Kommunikation*, Tübingen, Stauffenburg, 2011, p. 73-83.

DURHAM, Carolyn A., « Daring to Imagine : Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* and Slimane Benaïssa's *La Dernière Nuit d'un damné* », dans Cara Cilano (dir.), *From Solidarity to Schisms : 9-11 and After in Fiction and Film from Outside the US*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 165-182.

GAUTHIER, Mélissa-Jane, « L'ambivalence identitaire et discursive chez le narrateur de Frédéric Beigbeder dans *99F* et *Au secours pardon* », mémoire de maîtrise, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2012.

GUELLEC, Laurence et Françoise HACHE-BISSETTE (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.

GUIOU, Dominique, « Frédéric Beigbeder. Un enfant fin de siècle », *Le Figaro littéraire*, n° 16382, 17 avril 1997, p. 4.

HARPER, Mihaela P., « Turning to Debris : Ethics of Violence in Wilkomirski's *Fragments* and Beigbeder's *Windows on the World* », *Symploke*, vol. 20, n° 1-2, 2012, p. 227-240.

HERNÁNDEZ, Ramiro Martín, « Frédéric Beigbeder, ¿un nuevo tipo de novelista para un nuevo tipo de lector? Lectura de la novela: *Mémoires d'un jeune homme dérangé* », *Cuadernos de Filologia Francesa*, vol. 19, 2008, p. 165-183.

HÖRNER, Fernand, « Dandyism's Not Dead : Auf-und Abtauchen des Dandys am Beispiel Frédéric Beigbeders », dans Alexandra Tacke et Björn Weyand (dir.), *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Cologne, Böhlau, 2009, p. 142-159.

HOUELLEBECQ, Michel, « La privatisation du monde. Sur *99 francs* de Beigbeder », *L'atelier du roman*, n° 23, 2000, p. 129-134.

HSIEH, Yvonne, « Décrire l'indescriptible : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder », *Voix plurielles*, vol. 2, n° 2, décembre 2005, p. 1-9.

JACCARD, Roland, « Frédéric Beigbeder, ricaneur patenté », *Le Monde*, 7 septembre 1990, p. 19.

JOURDE, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, Pocket, 2003 [2002].

KARIMI, Kian-Harald, « L'Histoire, le chaos humain et le chaos métaphysique : Eine Geschichte jenseits der Geschichte in Texten von Maurice Dantec, Michel Houellebecq und Frédéric Beigbeder », *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, vol. 33, n° 3-4 2009, p. 415-434.

KLOHS, Kathrin, « Frédéric Beigbeder », dans Fernand Hörner, Harald Neumeyer et Bernd Stiegler (dir.), *Praktizierte Intermedialität: Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Goscinny/Uderzo, Bielefeld*, Transcript, 2010, p. 303-318.

KUHNLE, Till R., « Et le millénaire n'arrivera point... 911 ou l'espoir apocalyptique consommé par sa médiatisation », *Ekphrasis*, n° 2, 2012, p. 131-144.

LAMBRON, Marc, « Le premier divorce... », *Le Point* [en ligne], mis en ligne le 7 juin 1997, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-26/le-premier-divorce/1038/0/98491.

LANÇON, Philippe, « Fin de party », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 22 avril 2005, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.liberation.fr/portrait/2005/04/22/fin-de-party_517406.

LARANGÉ, Daniel S., « Pour une écriture sous ecstasy : Beigbeder coke en stock », *Salon double : observatoire de la littérature contemporaine* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2012, consulté le 15 avril 2013, URL : http://salondouble.contemporain.info/article/pour-une-criture-sous-ecstasy-beigbeder-coke-en-stock.

MARTINET, Laurent, « Frédéric Beigbeder face à François Bon. Le livre numérique est-il une apocalypse ? », *L'express* [en ligne], mis en ligne le 15 novembre 2011, consulté le 2 août 2015, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/frederic-beigbeder-face-a-francois-bon-le-livre-numerique-est-il-une-apocalypse_1051089.html.

OBATJEK-KIRKWOOD, Anne-Marie, « Amour toujours, amour trois ans, amour trois jours. Version beigbederienne », dans Annye Castonguay, Jean-François Kosta-Théfaine et Marianna Legault (dir.), *Amour-passion-volupté-tragédie. Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XXe siècle*, Biarritz, Séguier, 2007, p. 237-248.

PERAS, Delphine, « Interview : Frédéric Beigbeder », *L'express* [en ligne], mis en ligne le 14 juin 2007, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/frederic-beigbeder_822195.html.

PETRESCU, Maria, « L'image de la prison et la fragmentation du récit dans le roman du XXe siècle : Gérard Étienne et Frédéric Beigbeder », *Voix plurielles*, vol. 8, n° 2, 2011, p. 94-108.

POWERS, Scott M., « On Love, Marriage, and Swinging : The Postmodern Narratives of Frédéric Beigbeder », *South Carolina Modern Language Review*, vol. 6, n° 1, 2007, p. 76-102.

POWERS, Scott M., « Post-Modern Narratives of Evil and 9-11 : The Case of Frédéric Beigbeder », dans Nancy Billias (dir.), *Territories of Evil*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 133-150.

PRATT, Murray, «Un jeu avec le *je* : Frédéric Beigbeder and the Value of the Authorial Paratext », dans Alistair Rolls, Marie-Laure Vuaille-Barcan et Murray Pratt (dir.), *Masking Strategies : Unwrapping the French Paratext*, New York, Peter Lang, 2011, p. 85-98.

RAMOS GAY, Ignacio, « L'exotisme de la modernité. *Nouvelles sous ecstasy* de Beigbeder », *Anales de filologia francesa*, n° 13, 2005, p. 339-353.

REYNS-CHIKUMA, Chris, « La fiction d'affaires, une autre exception française ? *99 francs* de Beigbeder », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XII, n° 4, 2008, p. 455-462.

[s.a.], « 14.99 », *Éditions Grasset* [en ligne], consulté le 23 avril 2015, URL : http://grasset.fr/1499-9782246567622.

[s.a.], « Programmes et Réseaux », *Le Monde*, 9 avril 1994, p. 4.

[s.a.], « Cyrano de Beigbeder », *Le Point* [en ligne], mis en ligne le 31 mars 2005, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-17/cyrano-de-beigbeder/1038/0/36897.

SCHEHR, Lawrence R., « Effondrements : Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* », *French Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, mai 2010, p. 131-141.

SCHOOLCRAFT, Ralph, « "L'amour est un drôle de drame" : Romans familiaux du libéralisme. Maupassant et Beigbeder », dans Richard J. Golsan et Marc Dambre (dir.), *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 97-107.

SCHUEREWEGEN, Franc, « Tours et détours (vu de France) », *Contemporary French Civilization*, vol. 29, n° 2, été-automne 2005, p. 137-153.

SMEETS, Marc, « Frédéric Beigbeder et l'identité de la langue française », *Neophilologus*, vol. 93, n° 1, 2009, p. 11-17.

TENESCU, Alina, « L'influence des médias sur la littérature francophone contemporaine », *Cuadernos de filologia francesa*, vol. XVIII, 2007, p. 209-220.

VERSLUYS, Kristiaan, *Out of the Blue : September 11 and the Novel*, New York, Columbia UP, 2009.

VIRY, Marin de, « Les confessions d'un lama et le silence des imbéciles », *La Revue des deux mondes*, n° 5, 2005, p. 161-168.

WESEMAEL, Sabine van, « L'esprit fin-de-siècle dans l'œuvre de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », dans Sjef Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoire : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 13-38.

WESEMAEL, Sabine van, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2011.

WIEDNER, Saskia S., « Beigbeder – ou la morale d'un amour qui ne dure que trois ans », *Lendemains*, vol. XXXII, n° 126-127, 2007, p. 109-117.

Rapport-Gratuit.com

WOMACK, Kenneth, « Tales of the Forgotten : Reclaiming the Restaurant at the End of the World », dans Robert Fanuzzi et Michael Wolfe (dir.), *Recovering 9/11 in New York*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2014, p. 90-102.

Autres ouvrages

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/662.

AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/678.

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

ANGENOT, Marc (dir.), *Que pense la littérature ? La littérature entre les savoirs : actes du colloque organisé en février 1991 par le centre d'études québécoises de l'Université de Montréal*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes : vol. 8 », 1992.

ARON, Paul et Alain VIALA, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.

BARONI, Raphaël, « Le tournant de l'analyse du discours dans les études littéraires. Entretien avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau », *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines* [en ligne], consulté le 20 mai 2013, URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMainAmossy.html.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

BLANCKEMAN, Bruno [et al.] (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation & analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR* [en ligne], mis en ligne en 2009, consulté le 15 avril 2013, URL : http://aad.revues.org/671.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BRISSETTE, Pascal [et al.], « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet » [en ligne], *Discours social*, vol. XXXIV, consulté le 5 mai 2013, URL : http://legremlin.org/index.php/ouvrages/14-categorie-publications-fictionsduchamplitteraire/27-articlepublicationfictionsintroduction.

CRIST, « Manifeste », *Site du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes* [en ligne], consulté le 15 avril 2013, URL : http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html.

DAMBRE, Marc (dir.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : essai*, Brussels, Nathan, coll. « Espace nord », 2005 [1978].

DUCAS, Sylvie, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/669.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004.

GIRAUD, Frédérique et Émilie SAUNIER, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *COnTEXTES* [en ligne], mis en ligne en 2012, consulté le 20 novembre 2013, URL : http://contextes.revues.org/4892.

GONTARD, Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente* [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, mis en ligne en 2003, consulté le 29 août 2015, URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/document.

GUICHARD, Thierry [et al.], *Le roman français contemporain*, Paris, Cultures France Éditions, coll. « Panorama », 2007.

HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010.

HORVATH, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

LACROIX, Michel, « Introduction. "Un texte comme les autres" : auteurs, figurations, configurations », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix (dir.),

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 7-22.

LAHIRE, Bernard, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2006.

LAMONTAGNE, André, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, été 1998, p. 61-76.

LASCH, Christopher, *Le complexe de Narcisse : la nouvelle sensibilité américaine*, traduction de Michel L. Landa, Paris, Laffont, 1981 [1979].

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1983].

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2012 [2004].

MAINGUENEAU, Dominique, « Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 1, 2008, mis en ligne le 1er octobre 2008, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/351.

MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/660.

MAINGUENEAU, Dominique, « Que cherchent les analystes du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 9, 2012, mis en ligne le 26 septembre 2012, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/1354.

MAUSS, « Bibliothèque », *Revue du Mouvement anti-utilitariste en sciences sociales*, 2003, n° 2, p. 427.

MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Librairie Droz, 2001.

MEIZOZ, Jérôme, *Le gueux philosophe : Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes, 2003.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

MEIZOZ, Jérôme, « Entre "jeu" et "métier" : la condition des écrivains aujourd'hui », *COnTEXTES* [en ligne], mis en ligne en 2006, consulté le 20 novembre 2013, URL : http://contextes.revues.org/142.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 14 mai 2013, URL : http://aad.revues.org/667.

MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

MEIZOZ, Jérôme, « *Postures* d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines* [en ligne], consulté le 5 mai 2013, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html.

NOGUEZ, Dominique, *Le Grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard, 2000.

SAINT-GELAIS, Richard (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaires », 1998.

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

SCHUBE COQUEREAU, Phillip, « Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire (se) joue des frontières », *Protée*, vol. 38, n° 3, 2010, p. 53-63.

STIÉNON, Valérie, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* », *COnTEXTES* [en ligne], mis en ligne en 2008, consulté le 20 novembre 2013, URL : http://contextes.revues.org/833.

VERCIER, Bruno et Dominique VIART (dir.), *La littérature française au présent. Héritage, Modernité, Mutation*, Paris, Bordas, 2005.

VIALA, Alain, « Posture », *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne], consulté le 15 août 2015, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture.