

Houellebecq i kontekst

Læsninger i og omkring Michel Houellebecqs prosa

Lene Thorlund Nielsen og
Mads Anders Baggesgaard Madsen

Speciale ved Afdeling for Litteraturhistorie, Institut for Æstetiske fag, Aarhus
Universitet

5. juli 2005

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING.....	3
ER KÆRLIG ÆRLIGHED UTOPISK?	13
ELEMENTERNES PATHOS	23
ÆRLIG, SAND OG OBJEKTIV.....	34
SKANDALØSE REALITETER.	40
REALISTISK ALVOR	49
MOD EN NY REALISME	58
MANDEN OG MEDIERNE	65
<i>Maurice Nadeau</i>	66
<i>J'ai lu</i>	66
<i>Librio</i>	66
INSTITUTIONER I FORANDRING	71
MIDT BLANDT MICHEL'ER	83
KROPPEN I FOKUS.....	94
SYNET OG KROPPEN.....	97
GENSKABT USKYLD	103
ON THE ROCKS	108
DEN KYNISKE KROP	113
EN POSITIVISTISK VEKTOR IND OG UD AF KONTEKST	119
TIL KONKLUSION	127
LITTERATURLISTE	133
AF MICHEL HOUELLEBECQ:	133
SEKUNDÆRLITTERATUR:	135

Indledning

Il reste du temps libre. Que faire ? Comment l'employer ? Se consacrer au service d'autrui ? Mais, au fond, autrui ne vous intéresse guère. Écouter des disques ? C'était une solution, mais au fil des ans vous devez convenir que la musique vous émeut de moins et moins.

Le bricolage, pris dans son sens le plus étendu, peut offrir une voie. Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux et définitif se conjuguent pour vous plonger dans un état de réelle souffrance.

Et, cependant, vous n'avez toujours pas envie de mourir. (EDL 12-13)¹

Således slår den franske forfatter Michel Houellebecq tonen an på de første sider af sin romandebut *Extension du domaine de la lutte* (1994). En tone, der bliver karakteristisk for hele forfatterskabet hvor Houellebecq aldrig gør sig illusioner på menneskehedens vegne, men altid insisterer på den nøgne sandhed, også når den er rigtig grim. Det Houellebecq'ske liv er én lang lidelseshistorie hvor de forskellige personer forgæves forsøger at dulme sorgerne med meningsløse hobbyer og utilfredsstillende socialt samvær, men hvor man alligevel må beundre dem for deres vilje til at fortsætte.

Så man beundrer dem lidt, Houellebecqs karakterer, men har mest af alt ondt af dem, som man sidder og læser hjemme i sofaen, i bussen, på en bænk eller på stranden. For det er glimrende strandlitteratur det her. Ingen lange sætninger eller komplicerede personforhold, men klare korte fortællinger fra en hverdag i Frankrig med små morsomheder indbygget mindst et par gange i hvert kapitel. Let underholdning lige indtil smilet stivner, når Houellebecq pludselig rammer med sin skarpe satire eller provokerer med sine kontroversielle udtalelser.

For Houellebecqs beskrivelser har bid, derom kan der ikke herske tvivl. Måske lidt for meget bid til tider, når han skriver om muslimer eller thailandske prostituerede, og man som læser aldrig helt føler sig sikker på, hvor meget Houellebecq selv ville skrive under på, set i lyset af de meget vage udtalelser han ofte giver i interviews. Adam Gopnik har derfor ikke helt ret når han i forbindelse med udgivelsen af Houellebecqs anden roman *Les*

¹ For forkortelser af titler på Houellebecqs værker se første side i litteraturlisten.

Particules élémentaires (1998) i *The New Yorker* skriver: ”In Paris this autumn, you are not Dreyfusard or anti-Dreyfusard but pro- or anti-Houellebecq.”² For det er nok de færreste der ukritisk vil skrive under på de mange forskelligartede udsagn Houellebecq lancerer i sine romaner. At være for Houellebecq, at læse Houellebecq er oftest at være både for og imod, ved og fra Houellebecq, i tvivl om hvad han mener, og måske også hvad man egentlig selv skal mene. Houellebecq er polemisk, satirisk og provokerende, og havde det ikke været for hans evne til at sætte sindene i kog, havde vi nok ikke læst ham i dag. For der var næppe mange danskere der havde hørt om Michel Houellebecq før udgivelsen af *Les Particules élémentaires* og den store medieomtale som romanen medførte. *Extension du domaine de la lutte* blev således ikke oversat til dansk før efter udgivelsen af efterfølgeren *Les Particules élémentaires* der blev et fænomen i den franske litteraturverden, et fænomen som helt stjal billedet i *la rentrée* 1998. En massiv presseomtale blev sat i gang af en retssag angående Houellebecqs brug af navnet på en sydfransk campingplads og holdt i live af en række protester angående udtalelser om specielt Stalin og kloning i tidsskriftet *Les Inrockuptibles*.

Men det afgørende debatpunkt var selvfølgelig Houellebecqs roman, en polemisk hudfletning af det moderne samfund fortalt i et simpelt sprog, til tider sjofel og plat, til tider flabet, men aldrig højstemt litterær. En historie om to halvbrødre der hutler sig gennem livet, den ene gymnasielærer, fraskilt og ivrig gæst i sexklubber og til peepshows i Paris, den anden en fortrængt, ugift fysiker der aldrig formår at elske, selvom han har alle muligheder. Men romanen er som altid hos Houellebecq fortællingen om et samfund i krise, et opgør med 68 bevægelsens frihedsidealer til fordel for en mere nøgtern, videnskabeligt baseret sandhed. Ikke en dagsorden der falder i god jord i et fransk samfund der i måske højere grad end noget andet stadig er præget af idealerne fra maj 68. Houellebecqs kritik af den fri seksualitet og hans tro på videnskaben var blandt hovedankerne i den debat der fulgte efter romanens udgivelse, mange mente simpelt hen ikke at her var tale om egentlig litteratur, men om simpel opportunisme, der forsøgte at provokere ved at køre de nemmeste pointer hjem.

Og Michel Houellebecq er da også langt fra det klassiske billede af en venstreorienteret intellektuel. En undselig lille mand der ved *Les Particules élémentaires* udgivelse stadig var ansat som IT-konsulent ved L'Assemblée Nationale, hvor han af kollegerne blev beskrevet som

² Gopnik 1998, 64.

helt almindelig, måske lidt naiv og lidt af en taber.³ Ikke så forskellig fra sine hovedpersoner i virkeligheden, hvilket han understreger yderligere ved at navngive de fleste af dem Michel, ligesom sig selv, og ved at bruge en række begivenheder fra sit eget liv i sine værker. Allerede hans første udgivelse *H.P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie* (1991), en monografi om den klassiske science fiction forfatter, kan således siges at handle mere om Houellebecq selv end nogen anden. Lovecraft beskrives som en depressiv, indskrænket person der skaber sin fantasiverden på bekostning af sit virkelige liv, ikke ulig det billede Houellebecq tegner af Michel i romanen *Extension du domaine de la lutte*, et billede der i høj grad er inspireret af virkelighedens Michel Houellebecq. Romanen handler om en IT-medarbejder ved landbrugsministeriet som rejser rundt i Frankrig for at implementere et nyt program, og om de normer og den seksuelle konkurrence som også eksisterer i IT-verdenen. Houellebecq beskriver levende hovedpersonens placering i yderkanten af det seksuelle systemet og en række andre personer som febrilsk forsøger at passe ind, skildringer som hans kolleger ved L'Assemblée Nationale nemt kan sætte navn på.⁴

Extension du domaine de la lutte blev en pæn succes, udgivet hos den anerkendte Maurice Nadeau, og blev gennembruddet i en gryende litterær karriere. Houellebecq havde tidligere udgivet essaysamlingen *Rester Vivant* (1991), som er hans poetiske metode, digtene *La poursuite du bonheur* (1992) og fulgte senere op med digtsamlingen *Le sens du combat* (1996) der ligesom den tidligere krystalliserer en række af de temaer Houellebecq også berører i sine prosaværker: fremmedgørelse, seksuelt mindreværd og forholdet til egen krop, oftest skrevet i traditionelle aleksandrinere. Herefter fulgte *Interventions* (1998), en samling af forskellige tekster tidligere trykt i blade og aviser, udgivet samlet som optakt til romanen *Les Particules élémentaires* der som sagt udkom til stor opmærksomhed i august 1998. Også her bygger historien i høj grad på begivenheder hentet fra Houellebecqs eget liv. De to brødre Bruno og Michel forlades begge af deres forældre og vokser op hos deres bedsteforældre som de knytter et nært bånd til, i lighed med Houellebecq selv hvis forældre kort efter hans fødsel på Réunion i 1958 ifølge ham selv mistede enhver interesse og overlod ham til hans bedstemor. Her voksede han op i forskellige parisiske forstæder, var på kostskole i 6 år, fik

³ Bacque 1998.

⁴ Bacque 1998.

en grad som landbrugsingeniør, blev gift, skilt og indlagt med depression, alt sammen begivenheder som finder vej til de forskellige romaner.⁵

Netop de mange sammenfald mellem Houellebecqs egen person og hans karakterer har i høj grad medvirket til polemikken omkring hans udgivelser, senest romanen *Plateforme*, som efter digtsamlingen *Renaissance* (1999) og den kortere fortælling *Lanzarote* (2000) udkom i 2001 med næsten lige så stor gennemslagskraft som *Les Particules élémentaires*. Denne gang var det udtalelser om sexturisme og Islam som vakte vrede og som førte til en anklage for racisme året efter, hvor Houellebecq dog blev frifundet. *Plateforme* er fortællingen om endnu en Michel, denne gang ansat i kulturministeriet, som på sine ferier opsøger thailandske prostituerede og da han bliver forelsket i Valérie, der er ansat i rejsebranchen, skaber en stor succes ved at sætte sexturisme i system under sloganet "tourisme de charme." (Pl 257) Rejsemotivet binder romanen sammen med *Lanzarote* der beskriver en mands seksuelle oplevelser på en charterrejse til det populære turistmål, og de to udgivelser deler undertitlen *Au milieu du monde*.

Plateforme har ikke umiddelbart de samme selvbiografiske træk som de to tidligere romaner: Houellebecq har selv rejst i Thailand og skildringen af Valérie er måske inspireret af mødet mellem Houellebecq og hans anden hustru Marie-Pierre Gauthier som han blev gift med i 1998, men derudover er handlingen efter alt at dømme fri fantasi. Ikke desto mindre var det i forbindelse med denne roman at skillelinien mellem forfatteren Michel Houellebecq og den Michel han beskriver i sine bøger blev endeligt udvisket i den offentlige debat. Ikke mindst anklager fra muslimske organisationer i Frankrig satte direkte lighedstegn mellem de holdninger hovedpersonen giver udtryk for og forfatteren selv. Sådanne anklager er naturligvis nemme at afvise med henvisning til romanens fiktive status og brugen af materiale fra eget liv som et klassisk litterært træk. Der er også klare lighedspunkter mellem Houellebecqs *Michel* og Prousts *Marcel*, som Houellebecq også selv antyder da han kalder et af kapitlerne i *Extension du domaine de la lutte* "Au milieu des Marcells". (EDL 8) Men Houellebecqs strategi rækker videre. Han inddrager således ikke kun virkelige elementer i fiktionen, men trækker også temaer fra fiktionen ud i interviews hvor han kommer med udtalelser der minder meget om, men ikke er lig de synspunkter hans

⁵ Houellebecqs biografi er tilgængelig på hans officielle hjemmeside: <http://www.houellebecq.info/bio.php3>

fiktive personer fremfører. Derudover lader han sjældent en chance passere til at underminere en udtalelse han tidligere er kommet med, hvad enten han undskylder sig med at han var fuld, at han har skiftet mening, at han var deprimeret eller simpelt hen at det var løgn. Personen Houellebecq flyder ud og blander sig ikke bare med de litterære Michel'er, men også med tidligere versioner af Houellebecq selv, så det bliver umuligt at adskille hvad der er virkeligt og hvad der er fiktion, hvad der er ironi og hvad der er bekendelse. Michel Houellebecqs forfatterskab er på denne måde en evig proces hvor Houellebecq, konstant konstruerer og dekonstruerer Michel som forfatter, litterær figur og mediepersonlighed.



Houellebecqs evige maskespil er en faktor der må indregnes i den kritiske tilgang til hans værker. Hans holdninger lader sig ikke fastslå, men undslipper sig evigt. Men samtidig med at Houellebecq på denne måde komplicerer og relativiserer sine udsagn, stiller han et umiddelbart modstridende krav om sandhed og enkelhed i tilgangen til verden. Han skræller alle forbehold af og kræver den nøgne, ærlige sandhed og intet mindre, som i beskrivelsen af det moderne liv i *Extension du domaine de la lutte*.

Det Houellebecq'ske bid rettes også mod kunstinstitutionerne og dermed mod bestræbelserne i dette speciale, hvilket ikke mindst bliver tydeligt i *Plateform*, hvor hovedpersonen er ansat i kulturministeriet, uden at kunsten dog spiller en afgørende rolle i hans liv:

J'ai assisté à bien des expositions, des vernissages, des performances demeurées mémorables. Ma conclusion, dorénavant, est certaine : l'art ne peut pas changer la vie. En tout cas pas la mienne. (*Pl* 21)

Også Bruno, den ene af brødrene i *Les Particules élémentaires* sysler lidt på kunstens område, uden det helt store held. Han formår dog at få et par møder med selveste Philippe Sollers som er begejstret for hans tekster. Men heller ikke Bruno kan siges at være drevet af en søgen efter det kunstnerisk sublime, ønsket om at blive udgivet har en helt anderledes jordnær forklaring:

Philippe Sollers semblait être en écrivain connu ; pourtant, la lecture des *Femmes* le montrait avec évidence, il ne réussissait à tringler que vieilles putes appartenant aux milieux culturels ; les minettes, visiblement, préféraient les chanteurs. Dans ces conditions, à quoi bon publier des poèmes à la con dans une revue merdique ? (PE 184-84)

Kunsten er på ingen måde hævet over den skematisering af samfundsforholdene Houellebecq foretager i sine romaner. En kunstnerisk udøvelse som ikke er ærlig over for den grundliggende virkelighed hvorpå den er baseret, vil ifølge Houellebecq altid være en tom abstraktion, et postulat. En kritik det er nødvendigt at holde sig for øje i arbejdet med hans værker. Houellebecq er ikke i første række stilist, hans værker afsøger ikke blot kunstens muligheder, men er og bliver kommentarer og fortællinger der er indhold såvel som form. Et forhold han også selv peget på i et essay om digteren Jacques Prévert: "Prévert exprime en réalité parfaitement sa conception du monde. La forme est cohérente avec le fond, ce qui est bien le maximum qu'on puisse exiger d'une forme." (Int 12) Houellebecq er imidlertid ikke begejstret for Préverts lyrik, hvilket også er tydeligt i essayets på ingen måde diskrete titel "Jacques Prévert est un con", men hans kritik er resultatet af Préverts naive verdenssyn, ikke af hans valg af en romantisk, patetisk form. Indholdet giver formen, eller som Houellebecq udtrykker det med et citat fra Schopenhauer: "La première - et pratiquement la seule - condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire."⁶

Vi vil derfor i dette speciale bestræbe os på at holde jordforbindelsen, at tage Houellebecqs indhold og hans samfundskritik alvorligt og forsøge at se og forstå hans romaner i den samfundsmæssige kontekst de er sat og skrevet i. Men når det er sagt, er det værd at huske at Houellebecq skriver romaner og digte, ikke kun essays, og gjorde det også før det blev en økonomisk indbringende affære. Og at hans romaner ikke blot er ren realisme, men også forsøg på at finde en form der passer til den vision han har og ønsker at udtrykke. Houellebecqs bid er derfor også en invitation til modstand, til modspil fra en kritik der holder ham op på det han skriver og forsøger at markere nogle skillelinier i de maskerende manøvrer han så dygtigt foretager. I sin metode *Rester Vivant* antyder Houellebecq forholdet mellem kritik og litteratur: "Respectez les philosophes, ne les imitez pas ; votre voie, malheureusement est ailleurs." (RV 25) Kritikken skal ikke forsøge at være poesi, eller filosofi for den sags skyld, men med respekt for digterne følge sin egen vej.

Respekt betyder imidlertid også at kritikken lader litteraturen komme til orde og indgår en kontrakt om i det mindste at forsøge at se verden som den præsenteres her, ikke ud fra forudfattede teoretiske standpunkter. Den engelske kulturforsker Terry Eagleton plæderer i bogen *After Theory* for en tilbagevenden til målsætningen om objektivitet i humanvidenskaberne, en objektivitet der ikke er en absolut position, men en indstilling og en respekt for det materiale man står overfor:

Trying to be objective is an arduous, fatiguing business, which in the end only the virtuous can attain. Only those with patience, honesty, courage and persistence can delve through the dense layers of self-deception which prevents us from seeing the situation as it really is. (Eagleton 2003, 132)

Objektivitet kræver hårdt arbejde i forsøget på at tilsidesætte egne hensyn i håbet om at se tingene som de virkelig er. En ærlig kritik respekterer derfor materialet, men angriber det også kritisk. Houellebecqs fastholdelse af naturvidenskabelige, positivistiske idealer tvinger kritikeren til den største ydmyghed og grundighed, men kræver også teoretisk modstand. En positivistisk opremsning af fakta skaber ikke klarhed, men objektivitet må i dette tilfælde betyde en strabadstyldt rejse ud i forfatterskabets afkroge for at tegne et facetteret billede af værkerne i deres kompleksitet. Houellebecqs romaner lader sig ikke fuldt ud forstå, hvis man ikke tager den diskursive kontekst i betragtning, som romanerne skrives ind i, men denne kontekst kan ikke forstås rent abstrakt, men må undersøges i detaljer. Her er ikke plads til fine nykritiske fornemmelser, hvad angår biografi, reception, salgstal og markedsføring, men mest muligt må tages i betragtning i forsøget på at forstå den strategi som Houellebecqs litterære praksis er udtryk for.

Det nærværende speciale er derfor ved siden af læsningen af Houellebecqs værker resultatet af en længere rejse gennem arkiverne i Bibliothèque Nationale de France i jagten på interviews, omtaler, oplagstal, TV-udsendelser og andet som kunne være medvirkende til at tegne et billede af det som er blevet vores titel: *Houellebecq i kontekst*. Konteksten er her såvel litterær, økonomisk, historisk som filosofisk, hvilket giver anledning til at markere en teoretisk afstand til et snævert tekstuel paradigme. Kontekst er ikke tænkt rent som intertekstualitet, en metode der alt for ofte dækker over en rent abstrakt dekonstruktion af betydningsstrukturer, men henviser nærmere til ordets latinske rod *contexere* – at

⁶ Argand 1998.

sammenvæve. De forskellige vinkler på Houellebecqs forfatterskab danner således et væv, hvori vi vil forsøge at følge de enkelte tråde, forbindelser, tilknytninger og forviklinger i forsøget på at skabe en nuanceret betydning, et nuanceret syn på Houellebecqs litterære strategi. Konteksten er mindre en tekst end et rhizom, som det defineres af Gilles Deleuze og Félix Guattari i indledningen til *Mille Plateaux*. Rhizomet er kendetegnet ved at være en mangfoldighed med et utal af ind og udgange og lige så mange knuder, delinger, møder og strenge, men pointen er her ikke at konstatere dette, men at forfølge disse strenge, undersøge disse knuder i forsøget på at genskabe rhizomets kompleksitet:

En vérité, il ne suffit pas de dire Vive le multiple, bien que ce cri soit difficile à pousser. Aucune habilité typographique, lexicale ou même syntaxique ne suffira à le faire entendre. Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose. (Deleuze/Guattari 1980, 13)

Af samme årsag er dette heller ikke et speciale om Deleuzes filosofi, hans navn vil herefter kun optræde enkelte gange. At læse Deleuze er altid, bør altid være at forlade Deleuze, at genskabe Deleuze ligesom han genskaber andre tænkeres tænken i sine mange monografier. ”Taking Deleuze from behind,”⁷ har filosofen Slavoj Žižek for nyligt betegnet det i sin bog om og mod Deleuze. Derfor er det måske også på sin plads at markere en afstand til Deleuze og Guattari, når de mod slutningen af deres indledning radikaliserer deres budskab: ”Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais! [...] Faites la ligne et jamais le point.”⁸ En sådan radikalitet virker i dag en smule uovervejende, specielt i lyset af at det righoldige værk *Mille Plateaux* kan siges at markere utallige punkter såvel som linier uden at være mindre mangfoldig af den grund. Som Eagleton udtrykker det: ”Objectivity and partisanship are allies, not rivals.”⁹ Den uselviske afdækning af verdens forhold giver anledning til handling, ikke vished og undertrykkelse.¹⁰ I troen på mangfoldighedens

⁷ Žižek 2004, 45

⁸ Deleuze/Guattari 1980, 36.

⁹ Eagleton 2003, 136.

¹⁰ Denne modificering af Deleuzes tænkning, må ikke forveksles med den frihed Michael Hardt og Antonio Negri tager sig i manifestet *Empire*, når de anfægter Deleuzes radikale opfattelse af tiden som tilblivelse: ”We also need to insist on the reality of the being created, its ontological weight, and the institutions that structure the world, creating necessity out of contingency.”(Hardt/Negri 2000, 468, n. 8)

mangfold vil vi derfor forsøge at markere såvel linier, punkter som forviklinger og strukturer i det rhizom som er Houellebecqs forfatterskab.



Denne undersøgelse vil i praksis bestå af fire afsnit som forsøger at placere Houellebecqs forfatterskab i hver sin kontekstuelle ramme. Første afsnit tager sit udgangspunkt i Houellebecqs samfundskritik som den kommer til udtryk i særligt den litterære utopi *Les Particules élémentaires*. Gennem en beskrivelse af det intellektuelle klima Houellebecq skriver ind i, ønsker vi at klargøre de retoriske strategier Houellebecq anvender i forsøget på at gøre sig gældende i den franske debat. Netop den utopiske form giver ham en platform der tillader ham at se samfundets problemer fra en særlig vinkel, en vinkel der har vakt stor modstand i et Frankrig præget af 68 bevægelsens idealer om frihed. Houellebecqs roman er derimod inspireret af science fiction genren og deler dennes fascination af det kollektive og teknologien, en parallel der giver anledning til at undersøge de retoriske strategier i Houellebecqs værker der ligger til grund for hans samfundskritik.

Denne bestræbelse fortsættes i andet afsnit der forsøger at se Houellebecqs værker i en litteraturhistorisk kontekst, mere præcist i forhold til den franske attenhundredtalsrealisme hos specielt Gustave Flaubert og Émile Zola, to forfattere Houellebecq ofte og gerne sammenligner sig selv med: "Je me verrais plutôt comme réaliste..."¹¹ har han udtalt i et interview til Quebec dagbladet *La Presse*. Med udgangspunkt i en grundig analyse af de narrative strategier i *Extension du domaine de la lutte* undersøges Houellebecqs forfatterskab som et bud på en ny realisme ud fra de kriterier Erich Auerbach opstiller i sin *Mimesis*.

I tredje afsnit vender vi igen blikket mod det samtidige Frankrig, nærmere bestemt mod de markedsmæssige forhold Houellebecqs forfatterskab er underlagt. Med udgangspunkt i Houellebecqs salgstal og en analyse af den markedsføringsstrategi eller mangel på samme der ligger til grund for hans imponerende succes, søges det bestemt hvorledes markedsmæssige hensyn er med til at forme og iscenesætte Houellebecqs værker, og omvendt hvordan Houellebecqs værker former og iscenesætter deres egen reception. Specielt i *Plateforme* lader Houellebecq på fascinerende vis markedsføring og litterært udtryk

Hvor Hardt og Negri tænker sig til en konkret revolution på grundlag af et abstrakt begreb om det mangfoldige, taler Eagleton for visioner på grundlag af grundige analyser af det foreliggende.

¹¹ Robitaille 1998

smelte sammen i en kunstnerisk strategi, der udfordrer de eksisterende forståelser af forholdet mellem kunstværk og marked.

Fjerde afsnit vender figuren om og ser på forholdet mellem værk og virkelighed som det tager sig ud i den litterære kontekst, i form af den litterære beskrivelse af kroppen og den iscenesættelse af virkeligheden der kommer til udtryk her. Ud fra en analyse af de forskellige kropsbeskrivelser i fortællingen *Lanzarote* foretages en sammenligning med kropsskildringer af såvel litterær som visuel karakter, hentet fra så forskellige steder som det pornografiske fotografi, den franske realisme, det impressionistiske maleri og den poststrukturalistiske teori. Houellebecqs kropsbeskrivelser benytter elementer fra alle disse genrer, men giver dem sin egen drejning i en ganske særlig forståelse af forholdet mellem tekst, krop og verden.

På denne baggrund vil vi til slut forsøge at samle nogle af trådene i et billede af Houellebecqs forfatterskab og give et bud på, hvad netop denne litterære strategi har at tilbyde. Inden vi går i gang ønsker vi blot at knytte et par kommentarer til de sproglige og formelle valg vi har foretaget i denne gennemgang af Houellebecqs forfatterskab. Bestræbelsen på at være objektiv betyder også at lade materialet komme før egne teoretiske og faglige kæpheste. Vi har derfor i alle afsnit forsøgt at holde igen med de teoretiske og filosofiske perspektiver i en bestræbelse på at lade Houellebecqs forfatterskab og den konkrete kontekst vi undersøge komme til sin ret. De teoretiske referencer er derfor i vidt omfang blevet knyttet til mod afsnittenes slutning, en metode der rummer den fare at disse referencer kan komme til at stå som facit for analysen, men vi håber og tror at de vil fungere som interessante perspektiveringer der åbner for nye facetter af de pointer analysen fører frem til. Tilsvarende har vi i bestræbelsen på at inddrage en bred kontekst, samtidig med at vi fastholder fokus på Houellebecqs tekster gjort stor brug af noter. Såvel teoretiske perspektiver, reception, henvisninger til andre videnskabelige behandlinger af lignende problemstillinger, relevante paralleller i tekster af og interviews med Houellebecq og oplysende fakta er i vidt omfang forvist til noterne. Vi håber også i den forbindelse at disse mange aspekter kan virke perspektiverende og berigende for en tekst som i størst muligt omfang fungerer på egen præmisser. Med disse bemærkninger går vi videre til læsninger i og omkring Michel Houellebecqs prosa.

Er kærlig ærlighed utopisk?

Slutningen på Michel Houellebecqs roman *Les Particules élémentaires* rummer en gedigen overraskelse for læseren. Så selvom det ikke er god tone at røbe afslutningen på en bog, udrydder vi alligevel her enhver spænding næsten før vi overhovedet er kommet i gang. Hvor de første godt 300 sider af romanen ligner en traditionel fortælling om livet i Frankrig i slutningen af det tyvende århundrede, afsløres det i romanens epilog at den fortælles fra en position omkring år 2080, hvor mennesket er uddødt og en ny og bedre, udødelig race har overtaget planeten. Jordens nye indbyggere lever et lykkeligt liv uden egoisme, grusomhed, vrede og individualisme, primært fordi her kun er ét køn, det kvindelige, så man forplanter sig nu ved kloning, og den darwinistiske kamp om seksualpartnere er derfor overflødiggjort. Menneskets arvtagere bliver dog ikke snydt for den seksuelle nydelse, men har tværtimod hele kroppen dækket af erogene zoner så alle har umiddelbar adgang til orgasmens glæder. Resultatet er en harmonisk race uden seksuelle frustrationer, ethvert begær kan altid tilfredsstilles øjeblikkeligt.

Beskrivelsen af det utopiske samfund danner imidlertid kun ramme for resten af fortællingen. Tekstens hovedvægt er ikke på det utopiske samfunds indretning, men på de forudsætninger i dagens samfund der fører til udviklingen af den ny menneskerace. Det tekniske grundlag for udviklingen skabes af den ene af romanens to hovedpersoner, Michel, der i sin egenskab af fysiker og biolog forener gensplejsningsteknikken med kvantefysikken og derved baner vejen for den første kloning af mennesket og siden hen udviklingen af den nye race. Udviklingen af kloningsteknologien sker i en tilstand af dyb skuffelse over menneskelivets vilkår efter et langt livs trængsler. Michel og hans halvbror Bruno lider begge under at være blevet svigtet af deres fælles mor der satte sin egen selvudvikling over moderrollen. I stedet er de begge opvokset hos deres bedsteforældre og kæmper hele livet med et problemfyldt kærlighedsliv og en forkvaklet seksualitet. Men hvor Bruno i romanen igennem er en slave af sit begær, opgiver Michel mod romanens slutning helt seksualiteten til fordel for videnskabens verden og vælger, efter at have færdiggjort sin forskning, selvmordet som den mindst smertefulde udvej.

Det er imidlertid ikke kun de to brødre der i Houellebecqs optik har problemer med seksualiteten, men hele den vestlige verden. I romanen beskriver han således detaljeret

hvordan den seksuelle liberalisme i kølvandet på 1968 slog fejl og førte til en hidtil uset grad af individualisme i stedet for fællesskab og harmoni som proklameret. Hvor ægteskabet tidligere garanterede at næsten alle kunne finde en sengespartner, er det i verden efter 68 op til den enkelte at sikre sin plads i det seksuelle hierarki. Seksualiteten er ikke længere reguleret af samfundsmæssige konventioner, men alene et spørgsmål om faste bryster og penislængder. Problematikken er central allerede i Houellebecqs romandebut *Extension du domaine de la lutte*, hvor titlen netop henviser til udvidelsen af den mellem menneskelige konkurrence fra det økonomiske område til det seksuelle og romantiske:

Décidément me disais-je, dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*. (EDL 100)

Hvor den enkeltes status tidligere var determineret af hans eller hendes økonomiske formåen spiller seksuelle faktorer i dag en lige så stor rolle: man regnes ikke for succesfuld hvis man er grim og ucharmerende og dermed ude af stand til score, uagtet man i øvrigt klarer sig udmærket i det professionelle liv. Den utopiske udvikling i *Les Particules élémentaires* er derfor en naturlig følge af den seksuelle økonomi. Den forgæves jagt efter seksuel tilfredsstillelse fører til en sådan lede ved livet at den menneskelige race i romanens slutning frivilligt følger i Michels fodspor og lader sig udslette til fordel for et nyt og bedre samfund.



En så gennemgribende kritik af vores samfund som *Les Particules élémentaires* præsenterer får sjældent lov at passere ubemærket, og Houellebecqs politisk ukorrekte utopi har da også været blandt de største anstødssten i den polemik der fulgte efter romanens udgivelse. Således blev han ekskluderet fra det venstreorienterede tidsskrift *Perpétuaire*, som han tretten år tidligere selv havde været med til at stifte, netop med en henvisning til hans forsvar for kloning og naturvidenskab. Det fremgår af den begrundelse for eksklusionen, som kredsen bag tidsskriftet lod trykke i *Le Monde*, hvor de kritiserer andre venstreorienterede for ikke at tage afstand fra Houellebecqs synspunkter:

Ainsi paraît-il normal que des journaux de gauche défendent un écrivain persuadé que la science détient la vérité, que les valeurs de l'Occident catholique se perdent, que le racisme n'est pas un problème, qu'il faut organiser politiquement le désir et que l'avortement est un eugénisme négatif par opposition à l'eugénisme positif qu'il appelle de ses vœux. (Bourriaud m.fl. 1998)

Houellebecq dømmes uacceptabel fordi han overskrider en række tabuer idet han insisterer på en videnskabelig sandhed.¹²

Afvisningen af Houellebecqs ideer spiller paradoksalt en afgørende rolle i forståelsen af hans forfatterskab. Den omtale eksklusionen fra *Perpendiculaire* gav Houellebecq, blev således en medvirkende faktor til den enorme succes *Les Particules élémentaires* blev. Hvor *Extension du domaine de la lutte* solgte ca. 16.000 eksemplarer ved sin udgivelse, blev Houellebecqs anden roman en øjeblikkelig bestseller og havde i løbet af få måneder solgt mere end 100.000 eksemplarer.¹³ Forskellen lader sig næppe begrunde alene i bogens kvaliteter. De første anmeldelser var almindeligt positive, uden dog på nogen måde at være overstrømmende i en grad der kunne animere et så overvældende salg.¹⁴ Forklaringen skal derfor nærmere findes i den række af "affærer" der omgav bogens udgivelse, fra en retssag angående Houellebecqs brug af navnet på en campingplads i Sydfrankrig, over eksklusionen fra *Perpendiculaire* til den store debat da Houellebecq ved årets uddeling af Prix Goncourt blev forbigået, til trods for at netop hans roman i manges øjne var det stærkeste bud i konkurrencen.

¹² *Perpendiculaire* blev stiftet på opfordring af Houellebecqs forlægger Raphaël Sorin med det formål at formulere en ny realisme, en effektiv kritik af det kapitalistiske samfund. (Rüf 2000) Houellebecq mener selv at hans eksklusion nærmere var begrundet i hans kritik af de andre medlemmer: "Tous mes malheurs viennent de ce que, l'an dernier, j'avais trouvé très mauvais le roman de Christophe Duchatelet et que je le lui avais dit." (Gaudemar 1998b) Sorin, som endte med at nedlægge tidsskriftet, har et lignende syn på sagen: "c'était évident dès le debut que Houellebecq, par son talent, se détachait du groupe." (Renterghem 1998)

¹³ Renterghem 1998

¹⁴ Bogen beskrives som: "Un bon livre un peu forcé" (Lepape 1998). En dom der følges op andre steder: "Tandis qu'il a tous les traits – et le style – d'un moraliste, il dérouté par de brusques écarts en eaux troubles." Gaudemar 1998a; "Michel Houellebecq a du roman une conception très ambitieuse qu'il affronte avec talent mais qui sombre dans la mélasse du discours théorique." Rüf 1998. Romanen blev end ikke anmeldt i det konservative *Le Figaro* ved udgivelsen.

Det er derfor fristende at afvise Houellebecqs polemiske stil som blot og bar provokation i jagten på medicomtale, en løsning mange kritikere har valgt,¹⁵ men *Perpendiculaire* redaktionens begrundelser for eksklusionen lader ane at uenigheden stikker dybere end som så. Kritikken er på mange måder velbegrundet, men det synes at Houellebecqs forbrydelse i mindre grad er manglende forståelse for indvandrere og gravide kvinders forhold, end hans tro på den videnskabelige sandhed, som det fremgår andetsteds i teksten: "il se considère tour à tour comme social-démocrate ou stalinien, mais récuse tout ce qui pourrait s'appeler « politique » : selon lui, les opinions sont prédéterminées par le milieu social."¹⁶ De mener at Houellebecqs tro på den videnskabelige sandhed leder ham til en underkendelse af samfundets konfliktuelle natur og dermed til en afpolitisering af debatten. *Perpendiculaire*'s angreb på Houellebecq er således ideologikritik i den marxistiske tradition som den er formuleret fra *Det kommunistiske Manifest* til Althusser. Litteraturen skal ifølge *Perpendiculaire* søge at overbevise, aldrig forføre.¹⁷ Houellebecqs utopiske vision fortolkes som en bortledning af opmærksomheden fra de virkeligt foreliggende problemer, og hans tro på videnskaben som en ideologisk vildfarelse. Det interessante er at denne tilgangsvinkel helt frakender Houellebecqs roman samfundskritisk værdi. Hans bidende satire læses lige på som et ideologisk mål for vores samfund, ikke som en utopisk projektion af nutidens samfundsproblemer.¹⁸

Baggrunden for en så unuanceret læsning af forfatterskabet skal findes i en ligestilling af begreberne ideologi og utopi som kan spores til Marx og Engels ideologikritiske analyser.¹⁹ I

¹⁵ Se eksempelvis Ridet 1998, Clerc 1999, Besançon 2001 & Eakin 2001.

¹⁶ Bourriaud m.fl. 1998.

¹⁷ Kollektivt beskrevet af redaktionen i "L'aventure *Perpendiculaire*" (2000), 28.

¹⁸ En række kommentatorer kommer med tilsvarende angreb, her Pierre Jourde: "L'eugénisme associé au racisme semble faire des *Les Particules élémentaires* la bible romanesque du néonazisme" (Jourde/Bessard-Banquy 1998, 97) Philippe Ridet følger op: "Car Michel Houellebecq a un message. Autant dire des idées : eugénisme, détestation de la liberté (du moins de son modèle peaufiné dans les années 1970), condamnation de l'avortement et peut-être ici ou là une ponte de racisme. Sans oublier, une grande méfiance vis-à-vis des femmes." (Ridet 1998, 16) I begge tilfælde begrundes dommen i påstanden om at den teoretiske skelnen mellem forfatter og figurer blot er bortforklaringer, maskeringer af Houellebecqs position: "La bonne réponse est sans doute: l'auteur n'est aucun des trois personnages, mais tous les trois" (Jourde/Bessard-Banquy 1998, 98) Og hos Ridet: "Dès lors la distance auteur-personnages se réduit à néant. Et le roman devient un livre réactionnaire, vaguement stalinien." (Ridet 1998, 16)

¹⁹ Denne sammenblanding bliver eksempelvis tydelig hos Jean François Chassay: "Lorsque surgit une société qui se dit parfaite comme celle qu'on retrouve à la fin des *Particules élémentaires*, la logique consiste

Det kommunistiske Manifest afvises tidlige socialistiske tankeeksperimenter af Saint-Simon, Fourier, Owen og andre netop fordi de har: "einen rein utopischen Sinn."²⁰ Utopien opfattes her som ideologi drevet til sit yderste og afvises som rent tankespind, en forståelse som siden er blevet en del af vores dagligsprog, hvor den har levet et forholdsvist ureflekteret liv. Nogle få har dog forsøgt at tænke utopien som en selvstændig kategori, uafhængigt af sin ideologiske binding, eksempelvis sociologen Karl Mannheim der i værket *Ideology and Utopia* fremhæver utopiens historiske fleksibilitet. Hvor ideologien er uløseligt bundet til sit historiske udgangspunkt, er utopien altid på vej mod at blive indfriet og er således ikke utopisk i betydningen urealistisk, men tværtimod mulig. Mannheims tanker videreføres og problematiseres af Paul Ricœur der særligt fremhæver utopiens narrative struktur. Hvor den ideologiske fortælling forsøger at retfærdiggøre eksisterende magtforhold, skaber utopien en narrativ distance der tillader at skabe et alternativ og dermed kritisere de eksisterende strukturer:

Power repeats power. Utopia, on the other hand, attempts to replace power. Take, for example, the problem of sexuality. Here too the utopian concern is the problem of the relation of power. For utopias sexuality is not so much an issue about procreation, pleasure, or the stability of institutions as about hierarchy. (Ricœur 1986, 298-99)

Ricœurs analyse af utopien kaster nyt lys over konflikten mellem Houellebecq og den resterende *Perpendiculaire* redaktion, særligt de forskellige holdninger til seksualiteten. Hvor Houellebecqs utopiske strategi tillader ham at skematisere seksualitetens magtdifferentierende rolle i vores samfund, er modpartens opfattelse af seksualiteten, som det fremgår af deres tidligere citerede forsvar for abort og begærets apolitiske natur, ubetinget positiv. *Perpendiculaire* viderefører således 68'ernes ureflekterede kropsbegejstring, en holdning som Houellebecq afslører som naiv ideologisk sminke.



De divergerende opfattelser af begreberne ideologi, utopi og kritik virker ikke alarmerende set med danske øjne. Vel har vi også herhjemme haft debat om 68 bevægelsens tilknytning

à exclure ceux qui ne sont pas d'accord avec ce propos, ceux qui remettent en question cette idéalisation et qui ne peuvent qu'avoir tort."(Chassay 2002) Houellebecq understreger flere gange at overgangen sker frivilligt, hvortil man vel kun kan indvende at det er urealistisk, måske ligefrem utopisk.

²⁰ Marx/Engels 1946, 49.

til og begejstring for Sovjetkommunismen, men det rydder ikke forsider eller sælger bøger i tusindtal. For at forstå hvorfor Houellebecqs bøger har vakt så stor furore, er det derfor, inden vi går videre med en nærmere bestemmelse af Houellebecqs utopiske strategi, værd at kaste et blik på det intellektuelle og politiske klima i dagens Frankrig.

Houellebecqs romaner er ikke blot et udtryk for et pessimistisk verdenssyn, men i allerhøjeste grad en reaktion mod en kultur i krise. I en dobbeltartikel over to udgaver af *The London Review of Books* har historikeren Perry Anderson for nylig forsøgt at diagnosticere de problemer der præger det franske åndsliv i dag.²¹ Produktionen indenfor litteratur, film, filosofi og humanvidenskaberne generelt er på ingen måde at sammenligne med den gyldne periode Frankrig gennemlevede i 50'erne og 60'erne, og en hel generation af franske tænkere som Barthes (1980), Lacan (1981), Aron (1983), Foucault (1984), Braudel (1985), Debord (1994), Deleuze (1995), Lyotard (1998), Bourdieu (2002) og senest Derrida (2004) er afgået ved døden uden at efterlade sig oplagte arvtagere. Anderson sporer krisen tilbage til tiden efter studenteroprøret i 1968. I takt med at masserne forsvandt fra Paris gader fandt størstedelen af opstandens ledere vej til de eksisterende politiske partier, ikke mindst det kommunistiske som i løbet af 70'erne blev en reel magtfaktor i fransk politik. En alliance mellem kommunisterne og socialisterne gjorde dem til favoritter i parlamentsvalget i 1978 hvilket provokerede en modreaktion fra såvel højrefløj som de mere midtsøgende kræfter i fransk åndsliv. Kommunisternes forbindelser til Sovjetunionen gav, inspireret af Solsjenitsyns ophold i Paris, anledning til en debat om Stalintidens forbrydelser som indtil da havde været stort set fraværende i Frankrig. Socialisterne blev tvunget til at lægge afstand til Kommunistpartiet, alliancen smuldrede og Mitterrand kunne vinde præsidentvalget i 1981 på et program der ikke afveg meget fra det gaullistiske alternativ.

Mest bemærkelsesværdigt er det dog at kritikken af kommunismen gav anstødet til en bred intellektuel front der, hen over midten af det politiske spektrum, samledes om en antitotalitær tænkning der løsrev ideologikritikken fra sit marxistiske fundament. Med Raymond Aron i spidsen blev en demokratisk-liberal bevægelse skabt der gennem stiftelsen af en lang række institutioner satte sig tungt på det intellektuelle liv i Frankrig. Aron stod selv bag tidsskriftet *Commentaire* og kort efter fulgte vennen Pierre Nora med sit *Le Débat*, to tidsskrifter der sammen med *Esprit*, der efter et redaktørskifte i 1976 tilsluttede sig den

²¹ Anderson 2004a/b

antitotalitære front, spiller en afgørende rolle i den franske debat den dag i dag.²² Op gennem 80'erne var det ikke mindst Noras svoger, historikeren François Furet, der med sine mange bøger om den franske revolution og den kommunistiske ideologi tegnede og udviklede den antitotalitære bevægelse. Furet beskriver udviklingen i det franske åndsliv på samme måde som Anderson:

Autrement dit, 1968 y a nourri *aussi* l'anticommunisme. C'est avec Soljenitsyne que le concept de totalitarisme gagne son droit de cité à Paris. Le succès de mon livre peut être inscrit dans la continuation de ce qui a commencé là ; ce qui singularise les intellectuels français dans l'Ouest européen. (Furet/Nolte 1998, 135)

Bogen Furet her henviser til er storværket *Le passé d'une illusion* hvori han vender ideologikritikken mod kommunismen selv og analyserer den som en fejlslagen vision. Med kommunismens sammenbrud er de store ideologiers tid forbi, og realiteten har sejret: "Nous voici condamnés à vivre dans le monde où nous vivons."²³ Som gruppen bag *Perpendiculaire* helliger også Furet, men fra den modsatte side af det politiske spektrum, sig kritikken af

²² Således kritiserer Pierre Varrod i *Le Débat* netop Houellebecqs accept af videnskaben med en klassisk ideologikritisk vending: "les mythes scientifiques sont des mythes comme les autres." (Varrod 1998, 190) Og han uddyber senere i en artikel i *L'Esprit*: "Le scandale de Houellebecq ne devrait pas résider dans les scènes de sexe, mais dans les raisonnements, cachés sous des apparences moins choquantes. Les déductions sont bien plus dangereuses que les descriptions, parce qu'elles se masquent sous l'apparente rigueur de la pensée." (Varrod 2001, 113) Det farlige ved Houellebecq er netop hans blanding af fiktion og samfundskritik som ifølge Varrod baner vejen for en totalitær tænkning. Omvendt kan der i omtalerne af Houellebecqs værker i *Commentaire* spores en gryende selvkritik inden for den anti-totalitære blok. Allerede i 1998 skyder Marin de Viry diskussionen af Houellebecqs til side til gengæld for en diskussion af hans litterære kvaliteter: "Laissons le lecteur décider si Houellebecq a ou n'a pas su rendre compte à chacun de l'alliance secrète entre la promotion du désir sans fin et l'eugénisme, entre la compétition sexuelle et le contrôle scientifique de l'humanité. Nous voudrions simplement pointer deux raisons de nous faire penser qu'il s'agit vraiment d'un grand roman." (Viry 1998, 1153) Ved udgivelsen af *Plateforme* ser Alain Besançon Houellebecqs romaner som en anledning til selvansagelse: "Il y a probablement une autre raison à ce succès qui doit être examinée avec un soin prudent. C'est la rupture en un point du couvercle *politically correct*. Ce n'est pas que les Français pensent mal, mais ils ne supportent plus qu'on les force à penser bien." (Besançon 2001, 944) Og et år senere går Claude Imbert så langt som til at indrømme at Houellebecq måske kunne have ret i nogle af sine kritikpunkter i forhold til specielt Islam: "Il indigne les tièdes avec ses vaticinations, plutôt prophétiques, contre l'islam. Mais, entre nous, le choc du 11 septembre qui lui a nui aurait dû, au contraire, le propulser... Car, enfin, serait-il interdit de vouloir « écraser l'infâme »?" (Imbert 2002, 209) En udvikling der, som vi senere vil uddybe det, signalere en alvorlig krise for den antitotalitære tænkning.

²³ Furet 1995, 572.

ideologien, frem for kritikken af de herskende magtforhold. Furet har fundet stor lydhørhed for sine analyser som han har videreført gennem stiftelsen og ledelsen af centrale socialvidenskabelige forskningsinstitutioner som Fondation Saint-Simon, Centre Raymond-Aron og Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), den måske mest dynamiske institution i det franske uddannelsessystem overhovedet. Furet og hans ligesindede har således, selvom deres navne ikke har vakt stor opsigt i Danmark, gennem kontrollen med institutioner som disse siddet tungt på det intellektuelle liv i Frankrig gennem mere end 20 år:

The comprehensive rehabilitation of liberal themes and attitudes that set in from the mid-1970s onwards produced no political thinkers to compare even with Aron. But what it lacked in original ideas, it more than made up for in organisational reach. The phrase *la pensée unique*, coined twenty years later – though like all such terms, involving an element of exaggeration – was not inaccurate as a gauge of its general dominance. (Anderson 1998b)

I en tid hvor fransk tænkning herhjemme efter amerikansk forbillede har været synonym med navne som Lyotard, Derrida og Deleuze, har billedet i Frankrig således været et andet. Det intellektuelle liv har været domineret af en antitotalitær konsensus som i det politiske liv har medført en bred enighed om de overordnede politiske spørgsmål, en *pensée unique* ført ud i livet af skiftende regeringer fra begge de politiske fløje i form af en social-liberal politik med store privatiseringer kombineret med en fastholdelse af niveauet for de offentlige ydelser. Desværre har den franske befolkning som helhed ikke delt denne konsensus. Det er kommet til udtryk ved at ingen franske regeringer siden 1983 har formået at blive genvalgt, og gennem befolkningsprotester som generalstrejken i 1995, præsidentvalget i 2001 hvor en historisk lav valgdeltagelse førte højrepopulisten Le Pen videre til anden valgrunde til fordel for forhåndsfavoritten Jospin, og senest afvisningen af EU's forfatningstraktat der i store træk kan ses som en protest mod Chiracs upopulære ledelsesstil.

Den antitotalitære konsensus angribes således ikke kun af Michel Houellebecq, men er i krise på grund af sin manglende evne til at skematisere og kritisere de magtstrukturer den almindelige franskmand er underlagt i dag.²⁴ Det bliver tydeligt i idéhistorikeren Daniel

²⁴ Mark Lilla ser direkte Houellebecqs værker som symptom på en sådan krise: "The *Elementary Particles* is not a distinguished literary work; but it is a very knowing evocation of the night thoughts disturbing the slumber of the French centrist republic today." (Lilla 2001, 60)

Lindenbergs bog *Le rappel à l'ordre* fra 2002 der er et angreb på hvad forfatteren ser som en ny semi-fascistisk tendens i den franske debat, *le nouveaux réactionnaires*. Lindenberg opremser en lang række navne som alle tilhører denne gruppe, men kun to, Houellebecq og science fiction forfatteren Maurice Dantec, der åbent har samarbejdet med Front National, gør sig fortjent til en kort biografi bag i bogen. Den forbrydelse de nye reaktionære gør sig skyldig i, er at overskride et eller flere af en række tabuer som Lindenberg opstiller: de kritiserer massekulturen, sædernes frigørelse, de intellektuelle, maj 68, menneskerettighederne, det multikulturelle samfund, islam og lighedstænkningen generelt. Lindenberg, der indtil bogens udgivelse sad i redaktionen af tidsskriftet *Esprit*, er dybt forankret i den antitotalitære tænkning og bogen er udgivet af Pierre Rosanvallon, Furets kollega i Fondation Saint-Simon, præsident for Centre Raymond-Aron og nyvalgt medlem af Collège de France. Ifølge Lindenberg begrænser de nye reaktionære det liberale opsving der blev sat i gang med 68, de kalder til orden, til en tilbagevenden til de gode gamle dage. Her er ikke tale om en antitotalitær traktat rettet mod fløjene i fransk politik, men tværtimod i høj grad et opgør inden for den liberale gruppe selv. En række af de anklagede er, som Pierre Noras kollega på *Le Débat* Marcel Gauchet, blandt de ledende kræfter i Lindenbergs eget miljø, og bogen vakte stor uenighed i redaktionen bag *Esprit*.²⁵ Her er netop ikke tale om reaktionære i almindelig forstand men om *nye* reaktionære, der har svigtet den antitotalitære konsensus de tidligere tog del i.

Lindenbergs bog er derfor interessant, ikke på grund af hans analyser og anklager der er usammenhængende og tilfældige, men som et symptom på den krise det antitotalitære Frankrig befinder sig i. Politikerne er med tiden blevet opmærksomme på kløften mellem lovgivere og befolkning, og *pensée unique* er blevet højrefløjens foretrukne skældsord på linie med venstrefløjens traditionelle *reaktionær*. Dette betyder imidlertid ikke at der er sket et egentligt kursskifte i fransk politik. I modsætning til den værdikamp der foregår eksempelvis herhjemme og i USA, hvor højrefløjen går efter andre vælgersegmenter ved at flytte fokus fra fordelingspolitikken til mere værdibaserede spørgsmål, er der i Frankrig tale om en rent intra-elitær diskussion. Begge fløje har længe været impliceret i den antitotalitære konsensus, og ingen står med et egentligt alternativ med gensidig mudderkastning til resultat. Det bliver tydeligt i det svar som en række af de af Lindenberg anklagede kort efter bogens

²⁵ Mongin/Padis 2003

udgivelse indrykkede i *L'Express* under den sigende titel "Manifeste pour une pensée libre". De anklagede vender her bogens titel mod Lindenberg selv: "Mais, si nous sommes ainsi « rappelés à l'ordre », c'est parce que nous lie un autre complot, insupportable aux idéologues : contrairement à eux, nous voulons discuter à partir de la réalité."²⁶ Begge lejre forsøger således ideologikritisk at dekonstruere modstanderens diskurs i stedet for at forsøge sig med en kritisk analyse af situationen, endsigte at komme med et bud på en løsning, og ender derfor paradoksalt med at opstille en række forskrifter for det politiske som man kunne kalde ideologiske.

Frankrigs ufrugtbare debatklimate er netop baggrunden for det opgør med 68 generationen som Michel Houellebecq lancerer i sine romaner. Men Houellebecq lader sig ikke umiddelbart indskrive i den politisk ukorrekte lejr der ureflektet henviser til sig selv som realitetens talsmænd. Han var således ikke at finde mellem de mange underskrivere på "Manifeste pour une pensée libre", men gav godt en måned senere sit eget svar under den noget mere pessimistiske titel "L'homme de gauche est mal parti". Essayet er ikke et angreb på venstrefløjen, Houellebecq har flere gange åbent erklæret sin støtte til den venstrepopulistiske præsidentkandidat Jean-Pierre Chevènement,²⁷ men er tværtimod skrevet i desperation over det bedrøvelige niveau i den politiske debat. Houellebecq lægger klart afstand til sine medanklagede og deres reaktion på Lindbergs bog: "Qu'un homme de gauche écrive un livre insipide, rien d'anormal, c'est même plutôt dans l'ordre ; mais ce qui s'avéra plus grave, nettement plus grave, fut la réaction des accusés."²⁸ "Manifeste pour une pensée libre" viser mere lyst til kamp end egentlig omtanke, hvilket understreger manglen på et alternativ til den antitotalitære front. Houellebecq kritiserer ikke blot sine modstandere som ideologer, men søger efter et bæredygtigt alternativ der ikke er at finde gennem den politiske debat, men måske i utopiens udkast.²⁹

²⁶ Gauchet m.fl. 2002

²⁷ Se Houellebecq (2002) "Description d'une lassitude" og Stolz 2002. Han har andre steder erklæret sig helt i overensstemmelse med Marx kritik af kapitalismen: "À cette nuance près, que j'accorde plus d'importance que Marx à la chute des religions." (Rioux 1998) I modsætning til Marx tager Houellebecq behovet for ideologi og vision alvorligt og forsøger at levere alternativer.

²⁸ Houellebecq (2003) "L'homme de gauche est mal parti"

²⁹ Benoit Duteurtre understreger denne vilje til at være kritisk som årsagen til protesterne: "La gauche aime bien critiquer l'ordre du monde, mais pas trop – car c'est en *critiquant trop* que Houellebecq glisse brusquement de la gauche vers le Front national." (Duteurtre 1998, 89)

Elementernes pathos

Les Particules élémentaires utopiske karakter understreger at her ikke er tale om en almindelig samfundskritisk roman. Houellebecq skriver ikke modernistisk socialrealisme, men fokuserer i stedet på samfundets opbygning, på de tekniske forudsætninger for menneskers sameksistens. Han henter således sin inspiration fra andre sider af det litterære spektrum, ikke mindst fra science fiction litteraturen

Houellebecqs første udgivelse er som tidligere beskrevet en monografi om science fiction forfatteren H.P. Lovecraft, og han har mange gange siden understreget sin tilknytning til genren:

Compte tenu de l'extraordinaire, de la honteuse médiocrité des « sciences humaines » au XX^e siècle, compte tenu aussi des progrès accomplis pendant la même période par les sciences exactes et la technologie, on peut s'attendre à ce que la littérature la plus brillante, la plus inventive de la période soit la littérature de science-fiction. (*LAT* 73)

Den drivende kraft for historien er i *Les Particules élémentaires* den teknologiske udvikling. Det utopiske samfund er ikke udtryk for en ideologisk omvæltning af samfundsforholdene, menneskets rolle er i bedste fald at tilpasse sig den omvæltning af leveforholdene som teknologien medfører, og i den sidste ende at opgive sin egen eksistens til fordel for fremskridtet. I den forstand lever Houellebecqs roman op til de kriterier for science fiction som en af genrens *grand old men*, Isaac Asimov, i begyndelsen af 50'erne opstillede i artiklen "Social Science Fiction". Asimov beskriver her science fiction genrens primære mål som en fremskrivning af sociale forhold ud fra de forandringer den teknologiske udvikling kan tænkes at medføre, og sammenligner romanen med en skakgåde hvor forfatteren ud fra de naturvidenskabelige love og regler skal forsøge at udregne de tænkeligt mulige udfald. Science fiction genren kan således på mange måder sammenlignes med utopien som Ricœur beskriver den: Den skal vise alternativer til og mulige resultater af de samfundsstrukturer vi har i dag.³⁰

³⁰ Houellebecq gør selv opmærksom på det paradoksale i at utopiske visioner er helt acceptable i Science Fiction litteraturen, mens de i *Les Particules élémentaires* vækker skandale: "En SF, il est classique d'imaginer pour l'homme un devenir bizarre, et personne ne s'en offusque. Les auteurs de SF n'ont jamais le moindre ennui de ce côté. Moi, si, car c'est l'épilogue qui a suscité le plus de critiques, au détriment de tous le reste." (Gaudemar 1998b)

Asimov kontrasterer den socialt engagerede, eksperimenterende science fiction til dystopier som Samjatin's *My*, Orwells *1984* og Huxleys *Brave New World* der blot vender utopien på hovedet og bruger den som skræmmebillede. Disse ærkemodernistiske værker gør op med forestillingen om det perfekte samfund og henleder opmærksomheden på utopiens mørkere sider. Det perfekte samfund bliver til det teknologisk og sociologisk perfektionerede samfund hvor individets frihed er uden betydning, eller som det hedder i sociologen Krishan Kumars formulering:

Like utopia, anti-utopia invented whole social orders, in all their particularity. But while the utopian order was perfect, in the moral sense, the anti-utopian order was merely perfected, in the social sense. It was the dreadful perfection of some modern system or idea. And while utopian societies were ideal, in the sense of the best possible, anti-utopian society represented merely the victory or tyranny of the idea. (Kumar 1987, 125)

Den litteratur Kumar her beskriver, er gennemsyret af den ideologikritisk inspirerede, antitotalitaristiske holdning der præger det intellektuelle liv i Frankrig i dag. Dystopien er det ekstreme eksempel på en moderne kultur der sætter ideen under angreb, men som derved paradoksalt ophæver den antitotalitære idé til eneste målestok. Asimov kritiserer således dystopisterne for deres manglende tro på fremtidens muligheder: "We cannot forever face the future only as the present's object lesson."³¹ Den antitotalitaristiske tilgang er ufrugtbar, og Houellebecq antyder i *Les Particules élémentaires* at vi paradoksalt kun læser disse forfattere på grund af deres fantasifulde fremtidsbeskrivelser, ikke deres politiske pointer. Bogens Michel mener således at vide at *Brave New World* oprindeligt var ment som en utopi, inspireret af værket *What Dare I Think* udgivet af Aldous Huxleys bror Julian et år tidligere:

On y trouve suggérées toutes les idées sur le contrôle génétique et l'amélioration des espèces, y compris de l'espèce humaine, qui sont mises en pratique par son frère dans le roman. Tout cela y est présenté, sans ambiguïté, comme un but souhaitable, vers lequel il faut tendre. (PE 158-59)

Først efter anden verdenskrig, hvor Julian bliver generalsekretær for Unesco, markerer Aldous tydeligt at her ikke er tale om en utopi, der viser vejen til det perfekte samfund, men om en dystopi. Houellebecq bruger denne omvending til at tydeliggøre 1945 som et skel der

³¹ Asimov 1971, 269.

markerer sig på to forskellige måder i litteraturhistorien. De humanistiske videnskaber og den modernistiske litteratur præges af nazisternes forbrydelser og tager Auschwitz til sig som symbol, hvorimod science fiction litteraturen tager sit udgangspunkt i bombningen af Hiroshima og den ændring i forholdet mellem menneskehed og teknologi som det medfører.³² Den etablerede litteraturs udgangspunkt bliver i store træk konflikten mellem dominerende samfundsgrupper og individet, herunder spørgsmålet om individets eksistens, hvorimod science fiction genren fokuserer på forholdet mellem menneskeracen kollektivt og teknologien eller udefrakommende farer.

Science fiction genren griber i denne forstand tilbage til utopiens rødder. Begrebet utopi konstrueres af Thomas More som en sammenstilling af *outopos*, der betyder intetsteds, og *eutopos*, der betyder det gode sted.³³ Utopien er, som også Kumar gør opmærksom på, et fiktivt udkast til det moralsk perfekte samfund. Hvor dystopisterne fokuserer på individets frihedsrettigheder, fokuserer utopisterne på individets moralske forpligtelse i forhold til kollektivet og spørgsmålet om hvordan samfundet bør indrettes så det enkelte individ anspores til at handle i overensstemmelse med kollektivets behov. Den seksuelle økonomi, Houellebecq afdækker i sine romaner er i tråd hermed ikke en knægtelse af den enkeltes frihed, men tværtimod en eskalering af individualiteten der gør det vanskeligt at handle moralsk. Samfundskritikken i *Les Particules élémentaires* afslører ikke frihedsberøvelse, men derimod et system der påfører sine subjekter lidelse, og er i den forstand en udløber af Thomas Mores humanisme. Med sin fascination af teknologien viser science fiction litteraturen og Houellebecqs romaner imidlertid tilbage til et senere stadie af utopiens udvikling, nemlig det nittende århundredes tidlige socialistiske utopier som Marx og Engels afviser som drømmerier i *Det kommunistiske Manifest*. Både Saint-Simon og Fourier baserede deres idealsamfund på den spirende industrialisering og den forbedring af leveforholdene som den kunne tænkes at medføre. Omdrejningspunktet er i begge tilfælde forholdet mellem den teknologiske beherskelse af naturen og den moralsk rigtige opbygning af

³² LAT 73-74. Også Asimov gør opmærksom på Hiroshima bombningens indflydelse på science-fiction genren, se Asimov 1971, 276.

³³ Olsen 1994.

samfundet, og forholdet mellem de producerende og de vidende samfundsgrupper bliver derfor et afgørende spørgsmål.³⁴

De utopiske visioner er hos Houellebecq filtreret gennem Auguste Comtes tænkning. Comte, der er den måske vigtigste og oftest citerede reference hos Michel Houellebecq, var i sin ungdom sekretær for Saint-Simon og Comtes tænkning viderefører en række af de utopiske impulser i en mere pragmatisk kontekst. Saint-Simons industribegejstring bliver til en udfoldet positivistisk filosofi baseret på den videnskabelige udforskning af naturens love. Comte gør op med den idealistiske filosofis besættelse af erkendelsesspørgsmålet og indskrænker filosofiens område til det hvorom vi umiddelbart kan gøre erfaringer. Den videnskabelige forståelse af vores omverden skal danne grundstenen for udforskningen af det gode samfunds opbygning i sociologien, en term opfundet af Comte. Hierarkiet opløses dog i de senere værker, og Comte understreger at udforskningen af naturen altid må tage sit udgangspunkt i menneskets behov og ønsker, videnskaben er uløseligt knyttet til moralspørgsmålet, og de to aspekter forenes i *Le Culte de l'Humanité*, Comtes erstatningsreligion der ophæver menneskeheden til formål i sig selv. Menneskets moral opbygges af videnskabens blottægning af de menneskelige eksistensvilkår og giver til gengæld styrke til metodisk strength og retfærd: "Ainsi, le culte théorique de l'Humanité suscite un pouvoir intellectuel et moral qui suffirait pour nous gouverner si notre existence se trouvait affranchie de toute grave nécessité matérielle."³⁵ Konfrontationen med grænserne for menneskets virkeevne lærer os at handle moralsk også ud over den givne kontekst.

Den positivistiske filosofi er grundlaget for science fiction genrens udforskning af fremtiden. Den styrende kraft er altid teknologiens udvikling der tvinger menneskeheden til at træde i karakter ved at handle moralsk. Også i *Les Particules élémentaires* eksisterer dette forhold. De teknologiske og biologiske forvandlinger tvinger menneskeheden til at træffe det moralske valg at undlade at formere sig for derved at mindske lidelsen i verden. Houellebecq accepterer den positivistiske verdensopfattelse hvilket understreges når han fremhæver H.P. Lovecraft for hans nådesløse accept af tilværelsens vilkår: "son matérialisme absolu"(HPL ii).

³⁴ Wilfried Grauert sammenligner således Djerzinski og hans arvtager Hubczejak med den Saint-Simonistiske elite af digtere, lærde og entreprenører. (Grauert 2002, 67)



Men, hvorfor skriver Houellebecq ikke selv science fiction? Det er ellers en mulighed der ligger lige for. En forfatter som Maurice Dantec skriver filosofiske science fiction romaner der afsøger moralske dilemmaer affødt af teknologisk udvikling, som eksempelvis spørgsmålet om hvorvidt adgangen til en tidsmaskine ville gøre det til en moralsk pligt at myrde Hitler.³⁶ I stedet for at skrive rendyrket positivistisk science fiction i denne stil vælger Houellebecq tværtimod på mange måder at modificere materialismen i *Les Particules élémentaires*. Til trods for Michels tirader mod Huxley for at maskere sin utopi som dystopi, er den utopiske slutning i Houellebecqs roman ikke så entydig som *Perpendiculaire* og andre gerne så det. Utopien kommer ikke i stand som en direkte følge af Michels videnskabelige opdagelser, men iværksættes af de New Age bevægelser der romanen igennem latterliggøres for deres forlorne optimisme. Hermed trækkes en linie tilbage til Huxley der ifølge Michel med sine reviderede romaner blev ophavsmanden til netop disse bevægelser. Houellebecqs utopi bliver ironisk til i kraft af Huxleys dystopiske bestræbelser, en ironi der bliver endnu tydeligere da det slogan der markedsfører det nye samfund – ”DEMAIN SERA FEMININ”(PE 311) – viser sig at stamme fra en undertøjsreklame for firmaet 3 Suisses (PE 123).³⁷

Ironien understreges af at den videnskabelige udvikling Michel sætter i værk, ikke virker sandsynlig eftersom naturvidenskabens begrænsninger romanen igennem er i centrum. *Les Particules élémentaires* er ikke kun en fortælling om videnskabernes sejrsgang, men i lige så høj grad en fortælling om deres nederlag og begrænsninger, ikke mindst i forhold til biologien der flere gange diskrediteres som værende ude af trit med virkeligheden.³⁸ Michel er således langt fra en ubekymret, kloningsbegejstret biolog, og det der adskiller ham fra sine kolleger, er netop hans kendskab til de begrænsninger kvantefysikken sætter: ”dès qu’on aborderait réellement les bases atomiques de la vie, les fondements de la biologie actuelle voleraient en

³⁵ Comte 1998, 384.

³⁶ Dantec 2003.

³⁷ Robert Dion og Élisabeth Haghebaert understreger at utopien ligger på grænsen til en ren parodi: ”L’utilisation de la science dans *Les Particules élémentaires* procède simultanément de la croyance et du doute : l’utopie scientifique risque toujours de tourner à la contre-utopie, les éléments parodiés n’échappent pas forcément à une valorisation en quelque sorte parasitaire.” (Dion/Haghebaert 2001, 518)

³⁸ Fint beskrevet i Doré 2002.

éclats.”(PE 20) Som romanens titel også antyder, er en af de store helte i denne fortælling Niels Bohr hvis nådesløse krav om sandhed tvinger ham til at opgive håbet om en sammenhængende beskrivelse af virkeligheden. Vi har efter Bohr valget mellem en sand, men fragmenteret beskrivelse eller en sammenhængende fortælling i form af det fysikeren Michel betegner *konsistente Griffithhistorier*. Her sammenkædes diskrete måleresultater til sandsynlige historier der ikke gør krav på en egentlig sandhedsværdi idet man ud fra de samme målinger kan fremstille flere historier der alle er mulige og i større eller mindre grad sandsynlige.(PE 65-66) Romanens utopiske slutning er på mange måder at sammenligne med en sådan Griffithhistorie. Michels opdagelser er ikke det nødvendige resultat af den videnskabelige udvikling, men en fri variation over biologiens muligheder. Det beskrives således detaljeret, hvorledes opdagelserne bliver til i en intuitiv proces, ikke som et resultat af systematisk, metodisk arbejde. Det nye samfund skal sikres den lykke Michel selv har savnet hele livet både professionelt og privat:

Le plus grand mérite de Djerzinski n'est pas d'avoir su dépasser le concept de liberté individuelle [...], mais d'avoir su, par le biais d'interprétations il est vrai un peu hasardeuses des postulats de la mécanique quantique, restaurer les conditions de possibilité de l'amour. Il faut à ce propos évoquer encore une fois l'image d'Annabelle : sans avoir lui-même connu l'amour, Djerzinski avait pu, par l'intermédiaire d'Annabelle, s'en faire une image. (PE 302)

Inspirationen til skabelsen af det nye samfund kommer fra Michels ungdoms kærlighed Annabelle. Opdagelserne er ikke baseret på videnskabelig nøjagtighed, men på medmenneskelig forståelse, troen på kærlighedens eksistensvilkår og mindskelsen af den menneskelige lidelse. Houellebecqs roman er i denne forstand et korrektiv til den positivistiske samfundsforståelse der ureflekteret optræder i diverse science fiction universer. Den teknologiske udvikling determinerer ikke ubetinget samfundsudviklingen, men indgår i et kompliceret samspil med en række andre faktorer som religion, marked og kærlighed. Tilsvarende underminerer kvantefysikkens opdagelser den kausale sammenhæng mellem sandhedssøgen og moral som Comte opstiller. Vi er tvunget til at træffe et valg mellem sandheden og narrativiteten, mellem akkuratessen og forståelse. Michel stiller derfor sig selv spørgsmålet om Comte ville have foretrukket den strenge københavnerfortolkning, eller om han måske ville have overvejet en løsere forståelse som følge af ”son sentimentalisme exacerbé”(PE 298). Utopien er netop denne sentimentale løsning der sammenfatter de løse

spor vores viden i dag præsenterer os for, til et sammenhængende alternativ der kontrasterer den lidelse og elendighed vores nuværende samfund udsætter os for.

Også Bohrs mindre optimistiske københavnerfortolkning finder sin plads i *Les Particules élémentaires*. Michels halvbror Bruno har, som tidligere beskrevet, livet igennem seksuelle problemer der på ingen måde står tilbage for broderens. Men hvor Michel fortrænger sin seksualitet, lever Bruno den i allerhøjeste grad ud, og hans liv bliver en evig jagt på fysisk tilfredsstillelse, som oftest uopfyldt. Men også Bruno finder en vej ud af lidelsen da han møder sit livs kærlighed Christiane der er kendetegnet ved sin seksuelle uegennyttighed. Hun nyder ganske simpelt at give mænd nydelse, og det er den seksuelle kontakt der leder vejen for følelserne mellem de to. I kærligheden finder Bruno sin vej ud af lidelsen, sit eget private modsvar til broderens utopiske visioner.

Desværre er Brunos lykke ikke hensat til en utopisk fremtid, men opstår midt i romanens meget virkelige virkelighed, så den lidelsesfrie tilstand kan naturligvis ikke bestå. Bruno og Christianes jagt på fysisk nydelse fører dem ud i stadig mere voldsomme seksuelle aktiviteter med det resultat at Christianes svagelige ryg brækker, og hun bliver lam fra livet og ned. Ude af stand til at videreføre deres seksuelle liv skilles de to elskende, og Christiane begår selvmord hvorefter Bruno lader sig indlægge på et psykiatrisk hospital hvor han ender sine dage, medicineret til apatisk asexualitet. Beskrivelsen af Bruno og Christianes kærlighed følger nøje den forskrift for litteraturen som Houellebecq giver i essayet *Rester Vivant*. Verden beskrives heri som lidelse og intet andet. Forfatterens opgave er ikke at benægte denne lidelse, men tværtimod at bruge den positivt, gå ind i lidelsen og måske endda derigennem mindske den en smule. Ikke mindst beskrivelsen af kærligheden medvirker til at danne en zone hvor lidelsen bliver på samme tid uendelig stor og en smule nemmere at bære:

En définitive, l'amour résout tous les problèmes. De même toute grande passion finit par conduire à une zone de vérité. À un espace différent, extrêmement douloureux, mais où la vue porte loin, et clair. Où les objets nettoyés apparaissent dans leur netteté, leur vérité limpide.

Croyez à l'identité entre le Vrai, le Beau et le Bien. (RV 26)

Passionen renser luften, skaber klarhed netop som Brunos kærlighed i *Les Particules élémentaires*. Inden for kærlighedsforholdets afgrænsede tid og rum åbnes for en sand beskrivelse og oplevelse af verden som modsvarer københavnerfortolkningens lokalt sande

beskrivelse af elementarpartiklerne. En sandhed som kun eksisterer i det rum som åbnes mellem to elskende som er villige til at glemme resten af verden og åbne sig for det andet menneske og her opleve den Comte'ske overensstemmelse mellem det gode, det smukke og det sande som ellers er uden for rækkevidde i den moderne verden.

Denne treenighed spiller en afgørende rolle i Houellebecqs forfatterskab. Overalt forsøger han i fraværet af en global at indfange livets lokale sandheder og deres skønhed i sine beskrivelser. Sproget er skåret ned til et absolut minimum, barberet for alle udtryk for følelser eller forskønnende adjektiver, men formår alligevel at formidle en vis ømhed – som i denne passage hvor Bruno vågner morgenen efter at have mødt sin Christiane:

Il repensa ensuite à sa conversation de la veille avec Christiane, et se dit qu'il parviendrait peut-être à aimer ses lèvres un peu pendantes, mais douces. Comme chaque matin au réveil et comme la plupart des hommes, il bandait. Dans le demi-jour de l'aube, au milieu de la masse épaisse et ébouriffée de ses cheveux noirs, le visage de Christiane paraissait très pâle. Elle ouvrit légèrement les yeux au moment où il la pénétrait. (PE 143)

Brunos kærlighed fremstår i sin sentimentale skønhed netop på grund af den lidet flatterende beskrivelse af hans udkårne. Kærligheden eksisterer på trods af den kødelige virkeligheds forfald og mangelfuldhed, og den sproglige skønhed opstår på trods af beskrivelsens vulgaritet. Virkelighedens lidelse fremstår i litteraturen i følelsesfuld *pathos*.³⁹

³⁹ Begrebet *pathos* lader sig ikke nemt definere. I de tidlige græske værker frem til Aristoteles betegner *pathos* en fortrædelighed der overgår mennesket som følge af udefrakommende omstændigheder. I Aristoteles' *Poetik* defineres *pathos* således som: "en fordærvelig eller smertevirkende handling som fx drab for åben scene, pinsler, tilføjelse af sår og lignende." (Aristoteles 1992, 30) Allerede i denne ukomplicerede forståelse af *pathos* rummes imidlertid kimen til de problemer begrebets videre udvikling byder. Thomas Gould citerer i titlen til værket *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy* fra 10. bog af *Staten* hvor Platon fremhæver *pathos* som stridens æble. Platon betoner gudernes velvillighed og lægger dermed ansvaret for folks ulykke over på dem selv, hvorimod poesien betoner gudernes ugunst i form af *pathos* og svælger i den tragiske magtesløshed, hvorfor digterne må forvises fra staten. Aristoteles' *katharsis* må ses som et forsøg på at forene Platons filosofiske livsindstilling med den poetiske sensibilitet. Den farlige *pathos* er acceptabel så længe den indgår passende i et harmonisk hele og dermed bliver gunstig for sjælens renselse. Hermed er grunden lagt for den dobbelte forståelse af *pathos* som både højstemt passion og patetisk sentimentalitet, som i dag er gået ind i hverdagssproget hvor det danske patetisk gennem de sidste halvtreds år har taget en drejning fra en betydning nær det franske *pathétique*, følelsesfuld, til en betydning der ligger sig op af det engelske *pathetic*, ynkværdig. (Hansen 1993, 86) *Pathos* er, hvad enten den betegner fysiske hændelser eller højstemt sprog, et angreb på den rationelle, instrumentelle tilgang til verden og som sådan altid i fare for at kamme over i ren meningsløshed. Denne forståelse er ikke mindst filtreret gennem værket *Peri Hypsous* hvor *pathos* beskrives som en vigtig

Men da den højtidelighed hvormed kærligheden omtales, ikke altid synes at stå mål med de virkelige følelser, er kærlighedsbeskrivelserne, ligesom Houellebecqs teoretiske overvejelser om sandheden og skønheden, altid i fare for at kamme over i ren sentimentalisme. Forfatterskabet igennem spiller disse registerskift, fra den rå materialisme over den højtidelige, alvorlige pathos til den naive sentimentalitet, en afgørende rolle. Houellebecq fører en række forskellige diskurser til deres yderste grænse og viser dermed den sentimentale bagside.

Ikke mindst den sociologiske beskrivelse af verden får denne behandling. Romanen igennem kontrasteres handlingen af sociologiske fakta der tilsyneladende giver forklaringen på de skildrede forhold. Således forklares Brunos mislykkede forhold til den unge pige Caroline Yessayan med den demografiske udvikling i samtiden:

C'est donc avec une impatience unanime que les jeunes gens des années cinquante attendaient de *tomber amoureux*, d'autant que la désertification rurale, la disparition concomitante des communautés villageoises permettaient au choix du futur conjoint de s'effectuer dans un rayon presque illimité, en même temps qu'elles lui donnaient une importance extrême.(PE 54)

Alvoren i det sociologiske sprog kollapse idet det kontrasteres med den virkelighed det foregiver at tale om, i dette tilfælde Brunos kejtede tilnærmelser til en genert pige. Den konkrete virkelighed afslører den sentimentale bagside af videnskabens sandhedspostulat og afslører dermed pathos'en i det der per definition er pathosfri tale; ligesom den generelle beskrivelse af kærlighedens vilkår lukker luften ud af den pathos der måtte være i Brunos kærlighedshistorie. Tilsvarende relativiseres naturvidenskaben når beskrivelsen af Michels sommerflirt med kusinen Brigitte på en nyslået græsmark slår om i en sidelang beskrivelse af edderkoppelarven *thrombidium holoserisum*'s livscyklus;(PE 33) eller når beskrivelsen af Brunos

ingrediens i det sublime stil: "nothing makes for grandeur as genuine emotion [pathos] in the right place." (Longinus 1982, 143) Også her er fokus altså på den rette, passende brug af pathos, denne gang som led i beskrivelsen af den sproglige stil. Værkets optagethed af det passende førte i 1727 Alexander Pope til at skrive parodien *Peri Bathos* hvor han præsenterede *bathos*, dybde, som modbegrebet til den høje stil, et begreb der stadig er i brug den dag i dag i den angelsaksiske litteraturkritik. I en dansk sammenhæng er sentimentalitet en mere passende betegnelse for den upassende, overgjorte brug af pathos. Disse overgange, fra verdens lidelse til den høje dramatiske stil med faren for et registerskifte til den lave, dramatiserende sentimentalisme, synes således at være pathos' eneste konsistente træk gennem historien og måske endda det definerende træk der gør begrebet så centralt i kunst og litteraturhistorien.

afdøde bedstefar glider over i en detaljeret opremsning af de dyr der deltager i den naturlige nedbrydningsproces af det afdøde legeme.(PE 39) De forskellige diskurser destabiliserer hinanden, og enhver pathos eller højtidelighed punkteres, hvilket Houellebecq selv understreger i et interview udgivet under eget navn i essaysamlingen *Interventions*: "Je ressens vivement la nécessité de deux approches complémentaires : le pathétique et le clinique. D'un côté la dissection, l'analyse à froid, l'humour ; de l'autre la participation émotive et lyrique, d'un lyrisme immédiat." (Int 45) Houellebecq modstiller her den pathosfyldte følelse og den kliniske analyse, men det er værd at bemærke at også humoren er på analysens side. I den videnskabelige diskurs er allerede indbygget en modsætning, en dialektik mellem alvor og meningsløshed som bliver tydelig i sammenstødet med pathos'ens alvor.⁴⁰

I samme øjeblik beskrivelsernes pathos demonteres, rejser skildringerne sig imidlertid igen og får som Brunos kærlighed en ny sentimental skønhed på trods af og på grund af deres manglende højtidelighed. Beskrivelsen af edderkoppelarvens liv får en egen skønhed i kraft af uskylden i denne sandhedssøgende tilgang til verden og klarheden i det verdensbillede der tegnes; ja, selv sociologiens generaliserende betragtninger over menneskelivets tilstand får et skær af klarhed og skønhed. Vi er her tilbage ved Houellebecqs insisteren på enheden mellem det gode, det sande og det skønne. De forskellige beskrivelser får deres skønhed netop i kraft af den ærlighed hvormed de går til verden, og giver derved nyt liv til den Comte'ske enhed mellem sandhedssøgen og moral. Comtes positivisme er i sig selv baseret på at konfrontationen med de grundlæggende eksistensvilkår ophæves i pathos i *Le Culte de l'Humanité*, og Houellebecqs redning af positivismen i en postmoderne kontekst består i at tage denne pathos skyggeside, sentimentaliteten, på sig som et adels tegn.

Houellebecqs brug af de forskellige sproglige registre kaster også nyt lys over hans brug af den utopiske form. Utopien er ikke en argumenteret, rationel samfundskritik, men en appel til læserens følelser i form af håbet om et bedre samfund. Her fortæller virkelighedens

⁴⁰ Liesbeth Korthals Altes gør opmærksom på at disse registerskift i vidt omfang kan tolkes som Michels rationaliseringer i forsøget på at holde de følelser han har så svært ved at håndtere fra livet.(Korthals Altes 2004, 38) Vi undersøger forholdet mellem refleksion og følelse nærmere i næste afsnit, men kan for nu bemærke at denne narrative fortolkning ikke er i modstrid med effekt af registerskiftene som vi her registrerer på et formelt niveau, en vinkel Korthals Altes selv anlægger senere i sin udmærkede artikel: "La science fonctionne au moins autant par son potentiel poétique, son étrangeté, que par sa prétention à l'explication." (Korthals Altes 2004, 43)

lidelse sig til fordel for en pathosfyldt forestilling om det perfekte samfund, og utopien er som flugt udtryk for utilfredsheden med de eksisterende forhold, nøjagtig som religionen er det i Marx's ideologikritik: "Das *religiöse* Elend ist in einem der *Ausdruck* des wirklichen Elendes und in einem die *Protestation* gegen das wirkliche Elend."⁴¹ Men hvor religionen opretholder sin pathos gennem henvisninger til efterlivet og den transcendent gud, er utopiens løsningsmodel altid allerede i sit udgangspunkt utilstrækkelig. Det utopiske samfund er aldrig sandsynligt og kun i bedste fald muligt, og det er netop denne utilstrækkelighed der giver utopien sin kritiske brod. Den utopiske pathos er sin egen negation bevidst, men fordi den tillader sig at være sentimental, formår den at skitsere en kritik som ellers ikke er tilgængelig: "Because the concept of utopia is a polemical tool, it belongs to the field of rhetoric. Rhetoric has a continuing role because not everything can be scientific."⁴² I vore dage, hvor selv videnskaben har svært ved at være videnskabelig, er der brug for nuancerede retoriske strategier der ikke udgiver sig for at være mere end de er, nemlig engagerede, fiktive bud på en bedre verdensorden. Ideologikritikken går således fejl af sit mål fordi den ikke tager højde for ideens kritiske potentiale, men kun fokuserer på dens forførende kraft.

Forholdet mellem pathos og sentimentalitet kommer i *Les Particules élémentaires* til udtryk i form af et stilbrud i romanens pro og epilog, de dele der omhandler livet i det nye utopiske samfund. I begge disse passager afbrydes fortællingen af lyriske passager, der beskriver det nye forbedrede liv, som dette brudstykke fra prologen:

*Maintenant que nous vivons à proximité immédiate de la lumière
Et que la lumière baigne nos corps,
Enveloppe nos corps,
Dans un halo de joie.*
(PE 9-10)

Det utopiske liv kan kun beskrives i pathosfyldt lyrik hvor glæden er så intens at den spreder sig som lys over kroppene. Kontrasten mellem denne rene lykketilstand og de trøstesløse beskrivelser af verden i dag hvor enhver pathos straks elimineres, kunne ikke være større. Houellebecq understreger således utopiens karakter af retorisk fantasi og henleder

⁴¹ Marx 1966, 17.

⁴² Ricœur 1986, 310.

opmærksomheden på den ydmyge skildring af verden som de forskellige sentimentalt ærlige beskrivelser tilsammen giver. Den utopiske dimension har aldrig karakter af politisk manifest, men danner klangbunden for Houellebecqs egentlige ærinde: afsøgningen af ærlige beskrivelser af verden, der netop i kraft af deres sentimentalitet virker som en sønderlemmende kritik af vore dages samfundsopbygning.

Ærlig, sand og objektiv

Houellebecqs simple, stemningsforladte beskrivelser er således ikke udtryk for at han ikke kan skrive, som mange kritikere mener at vide det,⁴³ og heller ikke blot et forsøg på at beskrive en illusionsløs, afstumpet samtid,⁴⁴ men derimod et aktivt forsøg på at skabe skønhed gennem ærligheden: "Une vision honnête et naïve du monde est déjà un chef-d'œuvre."(*RV* 27)⁴⁵ Ærlighed er også en sentimental følsomhed over for verden, en følsomhed som lader lidelsen komme til udtryk i sin klare pathos. Ikke mindst i sin poesi sætter Houellebecq denne følsomhed i forgrunden, som eksempelvis i et kort digt fra samlingen *La poursuite du bonheur* (1997):

UNE SENSATION DE FROID

Le matin était clair et absolument beau ;
Tu voulais préserver ton indépendance.
Je t'attendais en regardant les oiseaux :
Quoi que je fasse, il y aurait la souffrance.
(*Po* 140)

Morgenens klarhed og skønhed i første vers træder frem på baggrund af jeg'ets lidelse i sidste vers og markerer kiastisk forholdet mellem følelse og klarhed som går igen i titlens *sensation de froid*. Henvisningen til morgenens absolutte skønhed tematiserer selve poesiens evne til at skildre verden. Morgenens klarhed spejler den klare skematik hvormed digtet er

⁴³ Ikke mindst Crépu 2001 og Ridet 1998. Heller ikke Perry Anderson er begejstret for Houellebecqs sproglige formåen, se Anderson 2004b.

⁴⁴ Som hos eksempelvis Fassin 2000, 605-6, Garcin 2001 og Olivier Bessard-Banquy i Jourde/Bessard-Banquy 1998, 92-94.

⁴⁵ Houellebecq understreger den naïve visions fortrin: "Je considère la naïveté comme indispensable ; elle s'oppose au cynisme bien plus qu'à l'intelligence." (Martel 1999, 207-8)

skrevet, og afmægtigheden i sidste vers bliver et udtryk for digterens magtesløshed over for den virkelige verdens lidelse. Det lyriske jeg's lidelse i magtesløsheden overfor sin elskedes luner, som det beskrives i andet og tredje vers, bliver en parallel til digterens magtesløshed og passivitet i forholdet til sin egen, jeg'ets og verdens lidelse i fjerde vers. Poesien kan ikke afhjælpe lidelsen, men blot passivt beskrive den i smertefuld pathos, ligesom den elskende er henvist til at betragte fuglene. Aleksandrinernes stramme struktur tvinger hos Houellebecq ikke sproget ud over sig selv, men markerer tværtimod ved rytmens meningsløse gentagelse sprogets impotens. Her er et absolut skel mellem digt og verden, tydeliggjort ved den markante tegnsætning der bryder linierne og lukker digtet mod højre. "Il y a la poésie, il y a la vie ; entre les deux il y a des ressemblances, sans plus."(*Int 8*) Houellebecqs poesi fremstår derfor som en lang række krystalliseringer af lidelsens omvending til klarhed i det lyriske sprogs pathos, en omvending der forbliver passiv og i sidste ende sentimental. Det absolutte skel mellem digt og verden begrænser poesien til at observere omvendingen, en figur der i sin gentagelse nærmer sig en tom kliché.

Tilstedeværelsen af et tilsvarende forhold mellem pathos og sentimentalitet i lyrikken kaster nyt lys over forholdet mellem den lokale, ærlige beskrivelse og den globale, fabulerende utopi i *Les Particules élémentaires*. Hvor klarheden i digtet slår over i en abstrakt distance til livet, er de ærlige, klare beskrivelser i romanerne altid konkret funderet i en levende virkelighed. Beskrivelsens fragmenter får ikke lov at stå demonstrativt som sådanne, men relativiseres i det narrative forløbs konkrete levelige situationer og rives i sidste ende med i utopiens fabuleringen. Omvendt holdes utopiens flugttendenser nede af konkrete detaljer som et 3 Suisses katalog og forpligtes dermed på kritikken af de magtstrukturer utopien er et alternativ til. Prosaen spiller en lang række pathosfyldte diskurser ud imod hinanden og lader af disse sammenstød en række sentimentale sandheder træde frem, hvorimod Houellebecqs poesi er forvist til den passive konstatering af det lyriske sprogs impotens.⁴⁶

⁴⁶ Martin Crowley anklager i en artikel Houellebecq for misogyni netop med henvisning til at den modificerende ramme for fortællingen ikke er troværdig: "The texts in a sense collapse themselves leaving two residues: misogyny (still there, framed and unframed by these narrative slippages, perhaps exceeding the virtual qualifications which dangle around it); and this patchy framing material." (Crowley 2002, 26) Crowley mener således at fraværet af en egentlig modificering af Houellebecqs udtalelser kun efterlader en mulighed: at læse teksten lige på, som om Houellebecq mener alt. Hermed overser han fuldstændig de langt mere nuancerede forskydninger som kontrasteringen af forskellige diskurser, personernes narrative position og brugen af ironi skaber i teksten. På den anden fløj argumenterer

Houellebecqs tro på prosaens umiddelbare virkelighedsindhold er måske ikke sprogfilosofisk velunderbygget, men til gengæld er der næppe tvivl om at det er ærlig snak når Houellebecq fremhæver romanen som isomorf med den menneskelige eksistens: "Isomorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir." (*Int* 7) Houellebecq forsøger med sine romaner virkeligt at skildre et menneskeligt liv som det leves, uanset de sprogteoretiske indvendinger man kunne have mod en sådan strategi. Dette forhold er afgørende i forståelsen af forskellene mellem Houellebecqs utopiske strategi og ideologikritikken i alle dens mange afskygninger. Det bliver tydeligt hos filosofen Jacques Rancière, der i værket *Courts voyages au pays du peuple* filosoferer over utopibegrebet. Rancière kritiserer utopien for at igangsætte en flugtlinie uden at bekymre sig om den konkrete fundering, i modsætning til poesien hos eksempelvis Rilke:

Disant le grand mythe, il l'arrête au bord de chaque ligne et au point final du poème. Il le cerne du blanc de son impossible. [...] La prose, à l'inverse, enjambe la ligne, chasse le blanc, fait oublier le mythe dans son effectuation. Elle donne au non-lieu son lieu, le plus naturel de tous. (Rancière 1990, 128)

Rancières opfattelse er i direkte modstrid med Houellebecqs udlægning af forholdet mellem poesi og prosa. Hvor Houellebecqs digt lukker sig passivt mod omverdenen, ser Rancière i denne lukkethed en aktiv pegning på digtets egen umulighed. Omvendt anklager han prosaen for at give drømmen et skær af virkelighed, uden at overveje om virkeligheden også derved får et skær af drøm. Han foretrækker med andre ord poesiens rent abstrakte gestus for prosaens urene sammenblandinger. Det bliver tydeligt da han mod bogens slutning lancerer sit eget modbegreb til den forhadte utopi – *atopien* – en strengt individuel træden ved siden af det etablerede rum, ud af rum. Kunsten kan således kun antyde det atopiske som en ikke defineret mulighed:

Laurence Dahan-Gaida for at nedbrydningen af den narrative struktur fører til etableringen af et holistisk helhedssyn: "Houellebecq déconstruit la représentation classique d'un monde analysable en parties autonomes pour lui substituer une conception holistique du déploiement narratif." (Dahan-Gaida 2003, 110) Vi argumenterer her for en læsning der ligger sig mellem disse to yderpoler, mellem den rene bogstavelighed og den rene abstraktion, i undersøgelsen af de komplekse samspil mellem forskellige udsigelsesniveauer.

Le marcheur a toujours raison de marcher, qu'on a toujours raison de sortir, d'aller voir à côté, de continuer à marcher là où vos pas – et non ceux des autres – vous portent. Toutes les téléologies et toutes les imageries de la prise en conscience se fondent sur la certitude d'un partage : certains ont mission de parler pour les autres qui ne savent pas ce qu'ils font. (Rancière 1990, 157)

Kunst og litteratur har i denne forståelse mistet enhver dialogisk kvalitet og er blevet en enetale der blot fortæller folk hvordan de skal agere, og Rancière ser det derfor som sin opgave at sørge for at kunsten kun fortæller at man skal gøre som man selv lyster. Herved overser han imidlertid den kritiske dimension ved litteraturen og retorikken som Ricœur fremhæver. Rancière ser med udgangspunkt i Saint-Simonisternes mislykkede forsøg på at føre deres utopier ud i livet utopien som en forskrift, ikke et forslag eller en vision, og må derfor som de mange andre ideologikritikere advare.

Rancières overvejelser om utopiens karakter giver anledning til at trække nogle skillelinier indenfor det store felt vi indtil videre blot har betegnet som ideologikritik. Der er således stor forskel på Rancières forsvar for atopien, Furets desillusionerede liberalisme og *Perpendiculaire* redaktionens krav om politisk stillingtagen, til trods for at de alle afviser den utopiske vision. Hvor redaktionen bag *Perpendiculaire* i deres eksklusion af Houellebecq fastholder en traditionel marxistisk ideologikritik, er såvel Rancières poststrukturalistiske og Furets antitotalitaristiske position resultatet af et opgør med denne tradition. Rancière reflekterer således i *Courts voyages au pays du peuple* forskellen mellem sin tilgang til billeder da han var Althusser'sk ideologikritiker i 70'erne, og den position han forsøger at definere i dag: "Parmi nous commençait alors à développer fébrilement une activité convaincue de l'urgence qu'il y avait d'apprendre à lire, à voir, à écouter, à arrêter les images, à les retourner, à creuser sous les mots et dans les interlignes."⁴⁷ Den marxistiske og strukturalistiske søgen efter klarhedsskabende dybdestrukturer er siden blevet afvist som både ideologisk og totalitær, ja, allerede Mannheim gør opmærksom på det paradoksale i at ideologikritikken kan applikeres på alt, undtagen sig selv.⁴⁸ Rancière og mange andre tyer derfor til en ren overfladelæsning, der ved at fastholde alting som sprog formår at fremlæse en abstrakt løsning på ideologikritikkens dilemma i form af et atopia eller lignende konstruktioner. Rancières bog inkarnerer således både det bedste og det værste ved den

⁴⁷ Rancière 1990, 166-67.

⁴⁸ Mannheim 1997, 68-74.

poststrukturalistiske tænkning: Han kommenterer lærd og levende en række forskellige utopiske udkast fra Wordsworth og frem, men hans angst for ideologiske fejlslutninger leder ham til begrebet atopia, der er lige så vagt som det er abstrakt. Ligesom Furet og hans ligesindede konfronteret med ideologikritikkens paradoks søger tilflugt i den apolitiske konsensus, søger Rancière og andre tilflugt i en rent abstrakt, logisk løsning på dette paradoks.

Houellebecqs brug af utopien er utvivlsomt en retorisk strategi, men hans metode er ikke af den grund at sammenligne med den postmoderne, dekonstruktive betoning af retorikken frem for referentialiteten. Utopien er i *Les Particules élémentaires* ikke en metode til at dekonstruere et repræsentativt paradigme, men den retoriske henvendelse skaber et alternativ der lader verden fremstå i et nyt lys. Houellebecq spiller ligesom postmodernisterne en lang række diskurser ud mod hinanden, men han gør det for at finde sandheden i hver enkelt diskurs, ikke for at lade diskurserne negere hinanden. Fokus er firkantet sagt på budskabet, ikke på sproglige finesser. Dermed ikke sagt at Houellebecq bevidstløst sætter lighedstegn mellem den sproglige beskrivelse og verden i sig selv, han ønsker blot med sine beskrivelser at tegne et ærligt billede af verden i dag. Her handler det mere om den ærlige holdning hos den beskrivende end om henvisningens status.

Denne ærlighedens poetik er et regulært alternativ til de skitserede ideologikritiske holdninger, et alternativ baseret på Houellebecqs genoplivning af Comtes tillid til moralen som ledetråd. Comte argumenterer som beskrevet for en objektiv tilgang til verden baseret på menneskets sociale natur. Objektivitet er i den klassiske positivisme grundlæggende et spørgsmål om næstekærlighed, om at ville gavne fællesskabet, ikke en filosofisk begrundet sandhed: "Le positivisme érige donc désormais en dogme fondamental, à la fois philosophique et politique, la prépondérance continue du cœur sur l'esprit."⁴⁹ Comte er på dette punkt helt i overensstemmelse med Terry Eagleton, der i en nutidig kontekst formulerer en tilsvarende sammenhæng:

Objectivity can mean a selfless openness to the needs of others, one which lies very close to love. It is the opposite not of personal interests and convictions, but of egoism. To try to see the other's situation as it really is is an essential condition of caring for them. (Eagleton 2003, 131)

⁴⁹ Comte 1998, 58.

Disse formuleringer kaster nyt lys over Houellebecqs formuleringer om sammenhængen mellem kærligheden og sandheden. Kærligheden lader os se det andet menneske som han er, ikke som vi ønsker at se ham, og åbner således for en zone af uselvvisk klarhed. Denne figur kan i større målestok overføres til utopien der er social i sit udgangspunkt. En utopi skrives ikke for at konsolidere magtforhold, men i ønsket om at mindske verdens lidelse, at skabe bedre forhold for alle, og er således ultimativt en kærlighedshandling. Dette forudsætter dog at forfatteren forsøger at se verden klart, fordomsfrit, ærligt, for kun på den måde kan næstens lidelse anskueliggøres. Utopiens samfundskritiske kraft udspringer netop af denne vilje til at se næstens vilkår som de er, og skabe visionære forslag til løsninger. Også den slovenske filosof Slavoj Žižek betoner i et korrektiv til Marx' ideologikritik kærlighedens samfundsomvæltende kraft i form af det paulinske barmhjertighedsbegreb *agape*:

Det er kærligheden selv, der påbyder os "at rive stikket ud" i forhold til det organiske samfund, vi er født ind i – eller som Paulus udtrykker det, er der for den kristne ingen forskel mellem mand og kvinde eller jøde og græker...(Žižek 2001, 189)

Houellebecq har ofte har udtalt sig begejstret om den katolske kirke på grund af dens polyteistiske rigdom og henviser i sit essay om Lovecraft selv til Paulus, med en vending der lige så vel kunne applikeres på *Extension du domaine de la lutte* : "Ce texte n'est rien d'autre qu'une effrayante paraphrase de saint Paul."(*HPL* 122) I det nye samfund forenes barmhjertigheden *agape* i form af mindskelsen af den menneskelige lidelse, med *eros* i begærets tilfredsstillelse i en i sandhed paulinsk utopi.⁵⁰

⁵⁰ Også Jack Abecassis knytter denne forbindelse, blot tolker han romanens slutning som en kapitulation over for *agape* og *eros*' uforenelighed: "If there is to be a breakthrough, it will be apocalyptic or not at all." (Abecassis 2000, 824-25) I et interview understreger Houellebecq at han interesserer sig for religionen som socialt samlingspunkt, ikke metafysisk sandhed – *agape* ikke tro.(Rioux 1998)

Skandaløse realiteter.

Vendredi soir, j'étais invité à une soirée chez un collègue de travail. On était une bonne trentaine, rien que des cadres moyens âgés de vingt-cinq à quarante ans. À un moment donné il y a une connasse qui a commencé à se déshabiller. Elle a ôté son T-shirt, puis son soutien-gorge, puis sa jupe, tout ça en faisant des mines incroyables. Elle a encore tournoyé en petite culotte pendant quelques secondes, et puis elle a commencé à se resaper, ne voyant plus quoi faire d'autre. D'ailleurs c'est une fille quine couche avec personne Ce qui souligne bien l'absurdité de son comportement. (EDL 5)

I begyndelsen af *Extension du domaine de la lutte* er vi til fest med hovedpersonen Michel og hans kolleger fra landbrugsdepartementet. Festen er en halvkedelig affære, og det eneste der vækker lidt opsigt, er en kvinde der hen ad aftenen vælger at smide tøjet i en improviseret striptease. Efter en tid at have danset rundt i trusser uden den forventede reaktion, begynder hun imidlertid at fornemme det upassende i situationen og tager resignerende sit tøj på igen. Det interessante er at det ikke er stripteasen i sig selv, der er upassende, men blot kvindens manglende fornemmelse for situationen – havde hun valgt at udføre sit show en time senere, havde det måske været en succes. Houellebecqs roman beskriver således et samfund uden moralske regler til at afgøre hvad der er passende, det passende er altid afhængigt af den givne situation. Personernes handlinger er aldrig frie, men altid et forsøg på at aflæse og reagere på en social situation.

Spændingen mellem individet og de sociale forventninger, mellem kampen for succes og de etablerede normer står helt centralt i *Extension du domaine de la lutte*, der først og fremmest er fortællingen om Michels kamp for at være passende, at indordne sig under de sociale spil. Et par dage efter festen tager han tilbage for at hente sin bil, men kan ikke længere huske hvor han har parkeret den. Da han ikke finder bilen beslutter han sig derfor for at melde den stjålet, blot for at undgå at skulle fortælle kollegerne den pinlige historie: "Avouer qu'on a perdu sa voiture, c'est pratiquement se rayer du corps social ; décidément, arguons du vol." (EDL 9) Det sker trods alt oftere at biler bliver stjålet end de bliver væk, så ved at holde sig til den almindelige udgave af historien møder Michel forståelse fra sine kolleger, der alle kender til lignende hændelser. Michels handlinger er underlagt hvad han selv beskriver som "le domaine de la règle" (EDL 13), og med sin lille nødløgn formår han lige at holde sig på den rette side af normalitetsgrænsen. Men vil man have succes, venner

og elskere er det ikke nok at være normal, man må træde ind i den kampzone, som også romanens titel henviser til. Kampen mellem mennesker der tidligere begrænsede sig til det rent økonomiske område, har i dag bredt sig alle aspekter af livet, ikke mindst det seksuelle der er blevet en nådesløs dyst på tiltrækningskraft og status.

Allerede fra romanens begyndelse er Michel uden lyst og evne til at gøre sig gældende i denne kamp, og som bogen skrider frem bliver det stadig sværere for ham blot at holde sig inden for normalitetsgrænsen. Han holder efterhånden helt op med at forsøge og forholder sig nu rent observerende til sine omgivelser, hvilket bliver tydeligt da han sammen med kollegaen Raphaël Tisserand rejser rundt i Frankrig for at implementere den programpakke deres firma har udviklet. Tisserand beskrives som en mand uden skarpsindighed, fantasi og humor, med ansigtstræk som en skrubtudses, hinkestensbriller og dårlig hud.(EDL 54) Ikke desto mindre går de fleste af hans dage med at forsøge at skabe kontakt til det modsatte køn, desværre helt uden succes, hvilket gør ham til et nemt offer for Michels planer. Efter endnu en nat på diskotek hvor den pige han forsøgte at komme i kontakt med, forlader stedet med en anden, bliver han forsøgsperson i Michels undersøgelse af hvor langt desperation kan drive en almindelig IT-medarbejder udstationeret i provinsen. Michel kører Tisserand ud til den strand hvor pigen befinder sig med sin elsker, og giver ham en kniv i hånden, men Tisserand er alligevel ikke i stand til at gennemføre mordet på sin overmand. Det egentlige offer for eksperimentet bliver derfor Michel der med sit distancerede forhold til verden efterhånden har sat sig selv helt uden for de sociale spil. Da han vender tilbage til kontoret efter episoden er han ikke længere i stand til at begå sig, ekskluderet fra såvel normzone som kampzone, og ender desillusioneret med at give en kvindelig kollega en lussing da hun beder ham slukke sin cigaret.

Herfra er der kun en vej. Michel indlægges med depression og underkastes en række samtaler med en psykiater hvor han fortæller sin egen version af sin ulykkelige historie:

Certains êtres éprouvent très tôt une effrayante impossibilité à vivre par eux-mêmes ; au fond ils ne supportent pas de voir leur propre vie en face, et de la voir en entier, sans zones d'ombre, sans arrière-plans. (EDL 146)

Michel ser sig selv som belastet af et særligt klarsyn der gør det smerteligt klart for ham at det er umuligt at leve lykkeligt under kampens og normernes dobbelte herredømme. Hans refleksioner viser ham en verden hvor vi alle drømmer om en mere egentlig, mere

umiddelbar virkelighed som vi er afskåret fra på grund af de sociale og økonomiske spil vi er fanget i. Michel sammenligner menneskeheden i dag med Maupassant, der selv blev drevet ud i sindssygen af en lignende bevidsthed:

Semblable en cela à nos contemporains, il établissait une séparation absolue entre son existence individuelle et le reste du monde. C'est la seule manière dont nous puissions penser le monde aujourd'hui. (EDL 147)

Det reflektive klarsyn viser verden som et grundlæggende uleveligt sted, hvilket driver Michel ud i en stadig mere desillusioneret jagt på en umulig oprindeligthed – en jagt der selv ved romanens slutning forbliver uforløst: "Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué." (EDL 155)⁵¹



Fremmedgjortheden er Michels egen forklaring på problemerne, men samtalen med psykiateren antyder også en helt anderledes håndgribelig årsag da hun afbryder hans vidtløftige refleksioner med et konkret spørgsmål: "À quand remontent vos derniers rapport sexuels ?" (EDL 148). Og med sit svar: "Un peu plus de deux ans," (EDL 148) leder Michel opmærksomheden hen på den tabte kærlighed til den Veronique der dukker op i glimt romanen igennem. Herved antydes muligheden for at Michels udvikling lige så vel kan forstås rent psykologisk som den forsmåede elskers depression i kølvandet på bruddet.⁵² Set i dette lys fremstår Michels refleksioner over menneskelivets vilkår som bortforklaringer der skal dække over det traumatiske brud. Den bevidste refleksion står i modsætning til en mere jordnær forklaring, hvilket understreges af at bruddet i høj grad var resultatet af en overdreven refleksion fra Veroniques side i forbindelse med et psykoanalytisk forløb:

⁵¹ Philippe Harels filmatisering, som Houellebecq selv skrev manuskriptet til, har en mere positiv slutning. Michel begynder at gå til dans og man aner en begyndende åbning overfor den omgivende verden. Houellebecq siger selv: "Je trouvais la troisième partie du livre ratée par rapport aux deux premières. Je l'ai remaniée." (Frois 1999)

⁵² Psykologen Ulrike Prokop leverer netop en sådan læsning, der argumenterer for at hovedpersonen søger tilflugt i offerrollen: "in der Christusphantasie, die sich hinter dem Zynismus des Ich-Erzählers offenbart." (Prokop 2001, 1139) Prokops læsning tager naturligvis ikke højde for den kritik af såvel psykoanalysens og Michels egne refleksioner som romanen etablerer.

Véronique était « en analyse », comme on dit ; aujourd'hui, je regrette de l'avoir rencontrée. Plus généralement, il n'y a rien à tirer des femmes en analyse. Une femme tombée entre les mains des psychanalystes devient définitivement impropre à tout usage, je l'ai maintes fois constaté. Ce phénomène ne doit pas être considéré comme un effet secondaire de la psychanalyse, mais bel et bien comme son but principal. Sous couvert de reconstruction du moi, les psychanalystes procèdent en réalité à une scandaleuse destruction de l'être humain. Innocence, générosité, pureté... tout cela est rapidement broyé entre leurs mains grossières. (EDL 103)

Psykoanalysens refleksioner er ifølge Michel direkte skadelige for alt godt og uskyldigt i mennesket fordi betoningen af det individuelle behov for indsigt overskygger alle medmenneskelige følelser, en kritik der i allerhøjeste grad kan vendes mod Michel selv. Hans refleksioner fører ham stadig længere bort fra sine medmennesker og mindsker på ingen måde den adskillelse fra verden han føler.⁵³ I en verden hvor individualismen har taget over, leverer refleksionen ingen løsninger, men er tværtimod et symptom på selve problemet.

Kritikken af refleksionen sætter romanens fortæller i et tvivlsomt lys. Romanens handling består i høj grad af netop de refleksioner der som beskrevet snarere fungerer som en bortledningsmanøvre fra, end en løsning på Michels mere grundlæggende problemer. Problematikken bliver ikke mindst tydelig i en lang passage i bogens begyndelse hvor fortælleren Michel adresserer læseren direkte. Han distancerer sig her fra den realistiske traditions psykologiske dybde og detaljeophobning og understreger at formålet med *Extension du domaine de la lutte* er et andet: "Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails." (EDL 16) Romanens handling skal altså blot illustrere den filosofiske pointe om en udvidelse af kampzonen som Michel har reflekteret sig frem til. Men den kritik af hans refleksioner romanen lancerer, sætter et alvorligt spørgsmålstegn ved denne poetik, hvilket igen underbygges af det faktum at poetikken ikke leverer en troværdig beskrivelse af romanens faktiske opbygning.

Houellebecqs roman udgør således langt fra en konsistent filosofisk argumentation, men består derimod af en række kun løseligt sammenhængende scener fra en dagligdag i Paris. De enkelte kapitler står som korte tableauer der udspiller en enkel handlingstråd eller

refleksion, langt de fleste indledt af en sætning der angiver tid eller sted for handlingen, som for eksempel: "Le 20 juin de la même année"(EDL 152), "Le lundi suivant"(EDL 127), "On s'habitue vite à l'hôpital"(EDL 77) eller "Ensuite, je retourne au siège de ma société"(EDL 39). Åbningslinierne sætter rammerne for kapitlet, og romanens handling udspiller sig inden for disse rammer som optegnelser i en dagbog. Der er ingen eller næsten ingen henvisninger til tidligere hændelser, og det eneste der binder de løsrevne blokke sammen er hovedpersonen Michel. Også inden for de enkelte i forvejen korte kapitler er handlingen ofte opdelt i løsrevne tableauer, som i kapitlet "Catherine, petite Catherine" hvis fem sider er opdelt i fire kortere afsnit. Kapitlet indledes med en indirekte stedsangivelse: "La réceptionniste du ministère de l'Agriculture a toujours une minijupe en cuir."(EDL 26) Her sættes rammerne for en af Michels første dage hos Landbrugsministeriet hvor han skal til møde angående et IT system, og kapitlet følger hans dag frem til han ved kapitlets slutning tager metroen hjem. Handlingen er imidlertid ikke kontinuert, men består af fire enkeltstående situationer. Første scene beskriver mødet med overskriftens Catherine og Michels refleksioner over hendes natur; anden scene begynder "vers onze heures"(EDL 28) og omhandler mødet med den ucharmerende Patrick Leroy; i tredje scene der begynder med et "Dans l'après-midi"(EDL 29), sidder Michel og venter på afdelingslederens kontor; og endelig er den fjerde scene en kort refleksion over en graffiti som han ser "au métro Sèvres-Babylone"(EDL 30). I alle tilfælde er der tale om en ganske enkel, dagligdags situation som igangsætter refleksioner hos Michel, uden egentlig sammenhæng de enkelte situationer imellem.

Denne mangel på sammenhæng går igen på mikroniveau i en række af Michels observationer og samtaler, som denne med kollegaen Bernard: "Il me fatigue un peu. Sa moustache bouge."(EDL 18) Michels mangel på koncentration får hans bevidsthed til at springe fra emne til emne så den ene øjeblik er optaget af samtalen og det næste af en ligegyldig detalje som Bernards overskæg. Lignende glidninger finder sin vej ind i hans beskrivelser, som her hvor han med Catherine tager sig en kaffepause: "Je n'ai pas de monnaie, elle me donne deux francs. Le café est immonde, mais ça ne l'arrête pas son élan."(EDL 27) Catherine's *élan* har næppe nogen forbindelse med kaffens kvalitet, men i

⁵³ Lakis Proguidis beskriver Michel som: "dégouté de la vie marquée par l'absence de tout rapport interhumain." (Proguidis 2002, 77)

fortælleren Michels beretning bliver de to knyttet sammen fordi de finder vej til hans bevidsthed næsten samtidigt. Romanen følger således nærmere Michels rastløse bevidsthed end hans filosofiske intentioner som de kommer til udtryk i den passage hvor han fremlægger sin poetik for romanen. Det bliver ikke mindst tydeligt set i kontrast til de dyrefabler han skriver romanen igennem. I fablerne fremlægger Michel stringent og sammenhængende sine filosofiske teser i et sprog der adskiller sig markant fra romanen i øvrigt:

Après avoir parcouru d'un regard lent et froid l'échelonnement des divers appendices de la fonction sexuelle, le moment me semble donc venu d'exposer le théorème central de mon apocritique. J'utiliserai pour cela le levier d'une formulation condensée, mais suffisante, que voici :

"La sexualité est un système de hiérarchie sociale."

À ce stade, il me faudra plus que jamais envelopper ma formulation des austères dépouilles de la rigueur. L'ennemi idéologique se tapit souvent près du but, et avec un long cri de haine il se jette à l'entrée du dernier virage sur le penseur imprudent que, ivre de sentir déjà les premiers rayons de la vérité se poser sur son front exsangue, avait sottement négligé d'assurer ses arrières. Je n'imiterai pas cette erreur, et, laissant s'allumer d'eux-mêmes dans vos cerveaux les candélabres de la stupéfaction, je continuerai à dérouler les anneaux de mon raisonnement avec la silencieuse modération du crotale.
(EDL 92-93)

Dyrefablerne er med deres alvorlige tone og voldsomme metaforik veloplagte parodier på filosofiske ræsonnementer.⁵⁴ Hver eneste sætning er mættet med betydning og selve udviklingen af den filosofiske tanke iscenesættes som et ideologisk slag i oplysningens hellige navn, og fablerne udstiller således svaghederne ved den filosofisk metodiske sandhedssøgen. Illusionen om muligheden af en allegorisk illustration af en filosofisk eller moralsk pointe, som i den traditionelle dyrefabel, afsløres som filosofisk hovmod. Tekstens metaforer illustrerer ikke den filosofiske tese, men overtager diskursen, der mindre bliver en udvikling af tanken end en række svulstige billeder der afløser hinanden som perler på en snor. Dyrefablerne illustrerer således umuligheden af egentlig filosofisk litteratur og spejler således

⁵⁴ Adrian Tahourdin sammenligner med Sartre: "clever parodies of Sartre at his most philosophically opaque." (Tahourdin 1999)

romanen som hele.⁵⁵ *Extension du domaine de la lutte* er til trods for hvad Michel giver udtryk for, ikke en filosofisk roman, ikke en *roman à thèse* som mange kritikere mener,⁵⁶ men en samling hverdagsbeskrivelser som tilsammen giver et billede af livet i Frankrig anno 1994.

Dermed ikke forstået at de filosofiske overvejelser kun er parodisk til stede i romanen. Heller ikke hverdagens realisme danner et privilegeret niveau hvorudfra de luftige teoretiseringer kan dømmes, teorierne finder deres egen plads i beretningen om Michels liv, et forhold Houellebecq reflekterer i indledningen til essaysamlingen *Interventions*: "Les « réflexions théoriques », par conséquent, m'apparaissent comme un matériau romanesque aussi bon qu'un autre, et meilleur que beaucoup d'autres." (*Int* 7) Det verdenssyn der fremstilles i *Extension du domaine de la lutte* er filtreret gennem fortælleren Michel, og de tanker og teorier han danner sig om sin verden spiller derfor en stor rolle i fortællingen. Samtidig relativeres disse teorier dog af de glimt af hans færden i verden som rækken af tableauer forsyner os med. De teoretiske refleksioner fungerer ikke alene som almindelige begivenheder i Michels liv, men danner en ramme der spejler og spejles i romanens øvrige begivenheder, et forhold der igen spejles i dyrefabernes forhold mellem metaforisering og rationalitet.



Kompleksiteten i forholdet mellem beskrivelsen og fortællerens refleksioner over det beskrevne bliver tydelig allerede i den passage der følger efter scenen med den unge strippende kollega i romanens første kapitel:

Après mon quatrième verre de vodka j'ai commencé à me sentir assez mal, et j'ai dû aller m'étendre sur un tas de coussins derrière le canapé. Peu après, deux filles sont venues s'asseoir sur ce même canapé. Ce sont deux filles pas belles du tout, les deux boudins du service en fait. Elles vont manger ensemble et elles lisent des bouquins sur le développement du langage chez l'enfant, tout ce genre de trucs.

⁵⁵ Robert Dion når i et studie af dyrefablerne frem til netop denne konklusion. Fablerne skal illustrere at en egentlig filosofisk diskurs ikke er noget alternativ til det sprogpil som romanen i øvrigt er, og underminerer derved fortællerens poetik. (Dion 2004, 65-66)

⁵⁶ Eksempelvis Clerc 1999 Dion/Haghebaert 2001, 510 og Nettelbeck 2002, 93. Til gengæld gendriver Liesbeth Korthals Altes grundigt denne forståelse med henvisning til de mange forskellige ambiguiteter Houellebecq indhyller romanernes refleksioner i. (Korthals Altes 2004)

Aussitôt elles se sont mises à commenter les nouvelles du jour, à savoir qu'une fille du service était venue au boulot avec une minijupe vachement mini, au ras des fesses.

Et qu'est-ce qu'elles en pensaient ? Elles trouvaient ça très bien. Leurs silhouettes se détachaient en ombres chinoises, bizarrement agrandies, sur le mur au-dessus de moi. Leurs voix me paraissaient venir de très haut, un peu comme le Saint-Esprit. En fait je n'allais pas bien du tout, c'est clair.

Pendant quinze minutes elles ont continué à aligner les platitudes. Et qu'elle avait bien le droit de s'habiller comme elle voulait, et que ça n'avait rien à voir avec le désir de séduire les mecs, et que c'était juste pour se sentir bien dans sa peau, pur se plaire à elle-même, etc. Les ultimes résidus consternants, de la chute du féminisme. À un moment donné j'ai même prononcé ces mots à voix haute : « les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme ». Mais elles ne m'ont pas entendu.

Moi aussi j'avais bien remarqué cette fille. Difficile de ne pas la voir. D'ailleurs, même le chef de service était en érection. (EDL 5-6)

Passagen er hovedsageligt fortalt i *passé composé* hvor handlingen skitseres fra en position efter begivenhederne fandt sted. De første linier beskriver således hvordan Michel lægger sig bag sofaen mens de to kvinder sætter sig på sofaen, og sætter dermed scenen for resten af passagen. Herefter skifter fortællingen imidlertid med vendingen *Ce sont* til nutid, og vi får over to linier fortællerens karakteristik af de to kvinder i sofaen hvorved illusionen om en nutidsfortæller der beretter tidligere begivenheder etableres. Konstruktionen fortsætter imidlertid ikke med at være lige simpel. Tredje afsnit indledes således med spørgsmålet: *Et qu'est-ce qu'elles en pensaient ?* Men hvem stiller dette spørgsmål, som stilles i *imparfait* til forskel fra den hidtidige beretning i *passé composé*? *Imparfait* fortællingen fortsættes imidlertid i beskrivelsen af skyggerne på væggen set fra Michels synsvinkel på gulvet hvilket indikerer at spørgsmålet er stillet af Michel, ikke nutids-fortælleren. Komplikationerne bliver endnu større med sætningen *Elles trouvaient ça très bien*, der i datid beskriver Michels udlægning af de to kvinders samtale. Hvis vi accepterer at hele passagen fortælles af en fortæller i en senere position, bliver denne passage således fortællerens gengivelse af Michels udlægning af de to kvinders samtale i hvad man kunne betegne dækket indirekte tale. Michels udlægning fortsætter senere i passagen der begynder med *Et qu'elle avait...*, hvor kvindernes samtale kommenteres fra begge fortæller positioner: *platitudes* er fortællerens udlægning af deres samtale, mens det *Les ultimes résidus consternants, de la chute du féminisme* der følger efter passagen, gentages af Michel som direkte tale og må derfor være hans refleksion over de to kvinders samtale.

Alene denne første passage præsenterer et kompliceret væv af udsigelsesniveauer som gensidigt destabiliserer hinanden. Michel parodierer de to kvinders samtale, og hans refleksioner relativiseres af fortællerpositionens distance. Passagen udstiller ikke alene de to kvinders klichéfyldte samtale, men også Michels fordomsfuldhed i sin karikatur af de to. Denne evige relativering af det udsagte er et af de mest karakteristiske stiltræk hos Michel Houellebecq. Teksten indeholder en række niveauforskydninger der skaber distance til det udsagte, eksempelvis i form af kursiveringer: "Véronique appartenait comme nous tous, à une *génération sacrifiée*."(EDL 114) Kursiveringen fremhæver her udtrykkets generelle karakter, *génération sacrifiée* bliver en tom kliche, et prædikat der siger mere om den der udsiger det, end den det er møntet på, ligesom udtrykket *coucher* i denne passage siger mere om Michel end om de to piger han omtaler: "Les filles aiment bien *coucher* le 31"(EDL 110). Houellebecq bruger også i vid udstrækning parenteser der kommenterer en person eller situation med slet skjult ironi: "Ceci me fut annoncé par Henry La Brette (il tient beaucoup au y, ainsi qu'à la séparation en deux mots)."(EDL 17) Eller som i dette tilfælde, hvor parentesen uddyber kursiveringens fremhævelse af et begreb: "Ma société a développé une authentique *culture d'entreprise* (création d'un logo, distribution de sweat-shirts aux salariés, séminaires des motivation en Turquie)."(EDL 17) Det abstrakte begreb *culture d'entreprise* nedbrydes til sine simple bestanddele, og parentesen fungerer som en fortolkning af og kommentar til karakterernes udtalelser. De mange lagdelinger og niveauer løsriver udtalelserne fra deres oprindelige sammenhæng og gør dem til citerbare klicheer. Denne virkning understøttes af at romanen er fyldt med løsrevne mærkenavne som "la carte Michelin numéro 80 (*Rodez-Albi-Nîmes*)."(EDL 129), reklameslogans, "Un spectacle gai et changeant sur les murs"(EDL 83) utallige stednavne og intetsigende tidsangivelser, stillingsbetegnelser og forskelligt fagsprog, grænsende til det uforståelige: "*Il apparaît urgent de valider un modèle relationnel canonique dans une dynamique organisationnelle [...]*"(EDL 30) Romanens sprog fremstår mindre som et redskab til beskrivelse af verden end som en samling af klicheer og simulakre som personerne forsøger at tilpasse den situation de er sat i. Houellebecqs personer er fanget i en sproglig labyrint og forsøger efter bedste evne at begå sig i en verden af fritflydende betydninger. Sproget er således ikke underlagt en ordnende

struktur, men står som sidestillede blokke, klicheer, oftest kun adskilt af en række semikoloner:⁵⁷

Il s'agissait de notes relatives à une fiction animalière ; la fiction animalière est un genre littéraire comme un autre, peut-être supérieur à d'autres ; quoi qu'il en soit, j'écris des fictions animalières. (EDL 9)

De enkelte sætningsdele følger ikke logisk på hinanden, men er løsrevne udsagn med begrebet dyrefabel som eneste fællesnævner. Gentagelsen af ordene *fiction animalière* understreger den manglende udvikling i teksten på samme måde som gentagelsen af ordene *Les ultimes résidus consternants, de la chute du féminisme* i romanens første kapitel. Sproget er i *Extension du domaine de la lutte* ikke mediet for en sammenhængende, fremadskridende handling, men et kompleks af klichéer som kun modvilligt giver mening fra sig, og det er paradoksalt netop denne meningsknaphed som gør Houellebecq i stand til at tegne et så præcist billede af en fransk hverdag..

Realistisk alvor

Houellebecq stiller sig imidlertid ikke tilfreds med at tegne et billede af verden som klichéfyldt og usammenhængende. Bogen igennem anes udkast som skærer igennem sprogets klichéer i forsøget på at sige noget egentligt. I den indledende passage bryder fortælleren således ind ikke mindre end fire gange med konstateringer i nutid, første gang som en kommentar til den strippende kollega: *D'ailleurs c'est une fille qui ne couche avec personne*. Fortællerens *d'ailleurs* markerer overgangen fra den socialt positionerede beskrivelse til et kropsligt funderet faktum som danner baggrund for kvindens handlinger, ligesom det afsluttende *d'ailleurs* der påkalder sig chefens erektion som baggrund for de to kvinders samtale. I to andre tilfælde er det udtrykket *en fait* der bryder fortællingen med en henvisning til simple, fysiske facts, dels i form af Michels tilstand: *En fait je n'allais pas bien du tout, c'est clair*, dels i form af de to kvinders udseende: *Ce sont deux filles pas belles du tout, les deux boudins du service en fait*. Denne sætning viser tydeligt forskellen mellem det i romanen dominerende sprog og fortællerens konkrete indskud. Første del beskriver kvinderne litotisk,

⁵⁷ Dominique Noguez opgiver Houellebecqs brug af semikoloner til 1 for hver 604 tegn. Til sammenligning anvender Proust i *À la recherche du temps perdu* et semikolon pr. 1075 tegn, forholdet hos

indirekte, mens fortællerens *en fait* markerer overgangen til det meget konkrete *boudins*. Hvor litoten, ligesom resten af romanen, opererer med en distance til det fortalte, forsøger fortælleren med sine konstateringer at vise de simple sandheder der ligger til grund for karakterernes handlinger. Hvis *Extension du domaine de la lutte* er en skildring af karakterernes kamp for at være passende, viser disse korte passager fortællerens vilje til at være upassende, og han insisterer med sine *d'ailleurs* og *en fait* på at skære igennem med de upassende konstateringer som dagligdagens diskurs lader uberørt.

Houellebecqs litterære praksis bliver således en kæde af opbygninger og nedbrydninger som ikke desto mindre fastholder et alvorligt, realistisk sigte. Romanen opstiller en reflekteret filosofi om normaliteten, men nedbryder den i samme bevægelse i formens uendelige forskydninger og sammenblandinger. Men brugen af *en fait* og *d'ailleurs* antyder at denne nedbrydning ikke er endemålet, Houellebecq bedriver ikke negativ dialektik eller lader stå til i en ironisk omvending, han insisterer på den tragiske realitet der ligger til grund for romanens diskurs, på de menneskelige skæbner der er fanget i de tekstuelle spil. Houellebecq står naturligvis ikke alene med en sådan bestræbelse, den kan alt efter teoretisk overbevisning bruges som fællesnævner for den litterære tradition i sin helhed. Erich Auerbach argumenterer således i værket *Mimesis* for bestræbelsen på at skildre verden virkelighedsnært som en drivende impuls i litteraturhistorien, en bestræbelse der perfektioneres i den franske realisme. Auerbachs fokus på repræsentationens indhold, hans anerkendelse af en historisk udvikling og hans docerende tone har meget naturligt gjort ham til et yndet mål for den filosofiske litteraturteori, men hans umiddelbart enkle definition af realismen har perspektiver der i forhold til Houellebecq rækker langt videre end diskussionen om repræsentationens mulighed.⁵⁸ Auerbachs beskrivelse af nittenhundredetallets franske realisme kunne således med lige ret appliceres på *Extension du domaine de la lutte* :

Sartre er 1:3.000, hos Beigbeder 1:8.888 og hos Prévert 1:20.000.(Noguez 2003, 152-53)

⁵⁸ Dekonstruktionens kritik af Auerbach er primært udløst af hans manglende refleksion af kategorierne repræsentation og historie. Disse indvendinger overser imidlertid, som Frits Andersen viser det i sin *Realismens Metode*, den kompleksitet, som Auerbachs åbne læsninger og fleksible begreber indstifter.(Andersen 1994, 134-50) Vi vil her forsøge at følge Auerbachs eksempel og forskyde fokus fra spørgsmålet om realismens mulighed og rimelighed, til dens kvaliteter som bestræbelse og til dens virkelighed som fænomen.

Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltägliche und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seiner Platz in der Literatur haben dürfe. (Auerbach 1971, 515)

De realistiske træk hos Stendhal og Balzac beskrives som et brud mellem stil og indhold i kraft af en insisteren på den tragiske dybde i dagligdags begivenheder, i alle samfundslag, en karakteristik der passer fint på Houellebecqs optagethed af tragikken i dagliglivet i dagens Frankrig. Stilen er tilsyneladende overfladisk, fuld af gentagelser og uden egentligt fokus, men netop denne form tjener bedst til at beskrive det meningsstab der ligger til grund for det moderne menneskes lidelse.⁵⁹



Auerbachs realismeforståelse definerer litteraturen simultant ud fra en samfundsmæssig og en stilistisk målestok. Realismen er sidste led i en lang udvikling der forener den hellenistiske retorik med bibelens sociale bevidsthed i en ophævelse af livet selv i poetisk sublimitet, men denne ophævelse finder kun sted som følge af realisternes vilje til, med Dante som eksempel, at bryde med de klassiske regler og kaste sig ud i en konstruktiv dialog med samtiden selv. Det realistiske værk bliver til i en dialektik mellem en nedarvet form som inkarnerer de eksisterende sociale strukturer, og et progressivt indhold der, som hos Balzac og Stendhal, beskriver den gryende modernitet med romantisk temperament og pathos.

Konstruktionen bliver imidlertid mere kompleks hos Gustave Flaubert som ikke accepterer den romantiske følsomhed, men insisterer på at lade historien og beskrivelsen af de faktiske forhold tale for sig selv i hvad Auerbach kalder ”sachlicher Ernst.”⁶⁰ Hos Flaubert dramatiseres situationen ikke, tværtimod, den foldes ud i al sin normalitet. Et eksempel er den berømte passage fra *Madame Bovary* hvor Emma på vej til storbyen Rouen, hvor hun skal møde sin elsker, ser byen brede sig ud for sit blik:

⁵⁹ En række litterater behandler Houellebecqs slægtskab med realismen, eksempelvis Asholt 2002, Voswinkel 2001, Metzidakis 2003, Meizoz 2003 og Schober 2001.

⁶⁰ Auerbach 1971, 457.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture ; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin ; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. (Flaubert 2001, 347)

Passagen fortsætter, men alene denne første del er nok til at illustrere den dobbelthed, den konflikt der udspiller sig i beskrivelsen. Byen byder sig til for beskueren som et amfiteater, som et maleri, men beskrivelsen fortaber sig samtidig i en række detaljer der undslipper sig læserens forsøg på at samle billedet for sit indre blik. Resultatet bliver ikke et ubevægeligt billede, men en fortløbende række af indtryk der står løsrevet som en kæde af røgens fjerbuske. Nøglen til forståelsen af denne dobbelttydighed ligger i den efterfølgende passage, hvor Emma reflekterer sit syn:

Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son coeur s'en gonflait abondamment, comme si les cent vingt mille âmes qui palpaient là lui eussent envoyé toutes à la fois la vapeur des passions qu'elle leur supposait. Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient. Elle le reversait au dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité normande s'étalait à ses yeux comme une capitale démesurée, comme une Babylone où elle entraînait. (Flaubert 2001, 347-48)

Ønsket om at se Rouen som et samlet billede er Emmas og er et resultat af hendes syn på byen som symboliserer alt det hendes mand ikke er: muligheder, indkøb, elskere. Hendes hjerte flyder over af drømme som overføres på byens intetanende indbyggere, byen står for hende som Babylon selv, og splittelsen i den første del af passagen afsløres således som splittelsen mellem fortællerens minutøse gengivelse af landskabet og den dækkede beretning om Emmas syn herpå. Splittelsen viser passagens dobbelte natur som akkurat gengivelse og som skue for et blik der tillægger landskabet en romantisk dramatik der kunne være en Balzac værdig. Denne dobbelthed er ikke kun tilstede i den ovenstående passage, men er kendetegnende for Flauberts forfatterskab som helhed. Igen og igen kontrasteres nøgterne beskrivelser med dramatiske begivenheder eller omvendt, så forholdet mellem prosaisk virkelighed og romantisk forestilling udstilles, eller som Harry Levin bemærker det i sit

realismestudie *The Gates of Horn*: "What is literally boring he renders metaphorically interesting."⁶¹

På samme måde som hans heltinde Emma, formår også Flauberts prosa at gøre hvad som helst interessant, vel at mærke ikke på grund af dets dramatiske potentiale, men blot fordi det er og lader sig beskrive. Beskrivelsen af Rouen er således set gennem Emmas øjne, men fortalt i et sprog som tilhører fortælleren – beskrivelsen lægges til rette som amfiteater og som billede for Emmas blik, og de to iscenesættelser, fortællerens og Emmas, ligger uadskilleligt oven på hinanden, indfældet i hinanden. Fortællerens beretning er i endnu højere grad end Emmas fantasier en iscenesættelse af verden, en montage af udvalgte elementer som stilles op for læseren med en omhu så selv de mindst dramatiske begivenheder træder frem. Tilsvarende opstår tragedien først i Emmas ellers ordinære tilværelse idet Flaubert skildrer hendes liv minutøst og realistisk. For først her når Flaubert ud over den adskillelse af traditionel form og samtidigt indhold som Auerbach beskriver, en overskridelse der imidlertid betales med en høj pris. Beskrivelsens almægtighed sikres kun ved at kappe strengen til klassikken og den høje stil så enhver beskrivelse, hvad enten den er signeret Flaubert eller Bovary, principielt er lige. Stilen bliver dominerende, og skildringen af Rouen bliver en kamp mellem to diskurser: Flauberts stil der tålmodigt følger detaljen, og Emmas drømmende blik der længes efter at indtage byen og alt den står for. Hermed opnår beskrivelsen den seriøsitet Auerbach efterlyser. En seriøsitet der mindst af alt knytter sig til indholdet, men til stilen og den alvor hvormed kampen om beskrivelsen udkæmpes. En vendings præcision bliver et spørgsmål om liv og død, en linedans der hvert øjeblik truer med at kaste forfatteren ned i *la bêtise*.

Men med stilen er det imidlertid ikke gjort. Flauberts seriøsitet står ikke i sig selv, men er rettet mod et bestemt indhold med en speciel social konfiguration, et forhold som også Auerbach peger på:

Allerdings wird dadurch auch letzten Endes eine zeitkritisch-pädagogische Absicht erreicht; man darf sich nicht scheuen, dies auszusprechen, so sehr Flaubert auch darauf besteht, Künstler und nichts als Künstler zu sein. Je mehr man sich mit Flaubert beschäftigt, desto deutlicher wird es, wieviel Einsicht in die Problematik und Unterhölhtheit der bürgerlichen Kultur des 19.Jahrhunderts ins seinen realistischen Werken enthalten ist. (Auerbach 1971, 458)

⁶¹ Levin 1963, 253.

Realismens samfundskritiske potentiale er naturligvis en afgørende pointe hos Auerbach hvorfor det er naturligt at han fokuserer herpå, selv hos Flaubert. Men selv om det virker en smule hastigt som Auerbach at tale om pædagogik og en decideret indsigt hos Flaubert, er romanernes satiriske bid ikke til at tage fejl af. Ikke alene er portrættet af borgerskabet nådesløst, men Flauberts valg af temaer viser også en vilje til ikke at gå på kompromis, en vilje der gav anledning til stor modstand i forbindelse med udgivelsen af *Madame Bovary*. Den 31. januar 1857 blev Flaubert ført frem for *la sixième chambre correctionnelle* anklaget for forhånelse den offentlige og religiøse moral i en række skildringer af seksuel natur i den udgave af *Madame Bovary* som var udkommet i bladet *Revue de Paris*. Flauberts skildring af Emmas utroskab var ifølge anklagerne ganske uforenelig med selve litteraturens natur:

La mission de la littérature [devait] être d'orner et de récréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs plus encore que imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société.⁶²

Alene anklagen mod Flaubert understreger at kritikken af borgerskabet ikke alene er indhold, men direkte knyttet til den realistiske litteraturforståelse han advokerer for. Flaubert er ikke under anklage fordi man tvivler på hans moralske hensigter, men fordi han insisterer på et brud med den klassiske litteraturs opløftende funktion til fordel for en kompromisløs litteratur der beskriver selv de moralske forstyrrelser som anklagerne knap kan bringes til at indrømme eksisterer. Var Flauberts stilling skandaløs, lod den sig imidlertid ikke betegne som moralsk angribelig, og han blev frikendt med henvisning til de seksuelle passagers begrænsede omfang, set i lyset af værkets samlede kunstneriske natur.

Skandaløsiteten i *Madame Bovary* var altså selv ikke i de strenge censorers øjne knyttet til intentionen og indholdet i romanen, men tværtimod et udtryk for selve værkets form, selve den tilgang til materialet som Flauberts udgave af realismen præsenterede sine omgivelser for. Realismen er skandaløs ikke alene fordi den vil vise verden som den er, men fordi den fastholder at dette er kunstens pligt og natur og dermed underminerer den traditionelle forestilling om det klassisk ophøjede. Stilens seriøsitet medfører forestillingen om at alt kan gøres interessant og ophøjet, selv Emma Bovarys drømmerier besidder en kvalitet som gør hende til en værdig hovedperson. Til trods for Flauberts skarpe fordømmelse af Emma Bovarys valg bliver hun i denne forstand virkelig historiens heltinde fordi hendes opgør

med landsbyens småskårethed er skandaløs, kompromisløs og seriøs i sin bearbejdning af det foreliggende. Flauberts samfundskritik og hans opgør med borgerskabet eksisterer ikke på trods af hans optagethed af stilen, som Auerbach præsenterer det, men netop i kraft af det opgør med traditionen som stilen er. Når stilen bliver seriøs, bliver den samtidig skandaløs og nådesløs i sit opgør med alle ureflekterede forestillinger.



Parallellerne mellem Flaubert og Houellebecq er store og iøjnefaldende. Ikke alene anklagerne i forbindelse med romanernes udgivelse, men også forfatterens insisteren på realisme og en vis arrogance i omgangen med materialet har fået en række kritikere til at sammenligne Houellebecq med det store forbillede. Men tydeligst bliver forbindelsen mellem de to, i brugen af kursiv til at markere stilistisk tvivlsomme fraser, klichéer der udstilles som sådan. Houellebecqs udstilling af klichéer med kursiv ligger direkte i forlængelse af Flaubert der kursiverer vendinger som ”*pour se tenir au courant*”⁶³ eller ”*remonter le moral*”⁶⁴ for at angive direkte tale, vel at mærke i korte vendinger der fastholdes og udstilles som tomme fraser. Houellebecqs demonstration af sproget som en række tomme fraser er således helt på linie med Flauberts demonstration af beskrivelsens kontingens, men går et skridt videre. Når Houellebecq citerer klicheer, citerer han ikke blot borgerskabets fraser eller generation X's *catchphrases*, men han citerer i lige så høj grad Flaubert. Houellebecqs romaner bærer ikke kun mindelser om Flauberts arrogance, men kritikere finder reminiscenser af såvel Balzacs pessimisme,⁶⁵ Baudelaires billedsprog,⁶⁶ Zolas åbenmundethed,⁶⁷ Celines kynisme,⁶⁸ Sartres kvalme,⁶⁹ Camus' kompromisløshed⁷⁰ og den

⁶² Citeret fra Casselle 1985, 55. Casselles indskud.

⁶³ Flaubert 2001, 115.

⁶⁴ Flaubert 2001, 178.

⁶⁵ Berman 2000, 26, Monnin 2001.

⁶⁶ Smith 2000, Metzidakis 2003, 134

⁶⁷ Holzer 2003, 10, Badré 1998, Dion/Haghebaert 2001, 105, Schober 2001, 184

⁶⁸ Clerc 1999, Winter 2002, 27. I værket *La littérature à vif (le cas Houellebecq)* går Olivier Bardolle så langt som til at betegne Houellebecqs forfatterskab som den tredje store katedral i det tyvende århundrede, efter Proust og Céline, en distinkt stil, der baner vejen for et nyt syn på den verden vi lever i, lige som sine to store forgængere.

⁶⁹ Amette 2001, Isenschmid 2001, 57

⁷⁰ Karwowski 2003, 41, Greif 2003, 102, Boisen 2001, 45

tidlige Perecs kulturforståelse.⁷¹ Selv set i lyset af de franske kritikeres evige lyst til at mindes tidligere tiders storhed, understreger mængden af disse referencer Houellebecqs brug af den franske litteraturhistorie. Som det ses i forhold til Flaubert, bruger og benytter Houellebecq efter forgodtbefindende af de stilmæssige værktøjer den franske litteratur forsyner ham med. Kongerækken af franske forfattere bliver en guldgrube af virkelighedsfortolkninger som Houellebecq kan træde ind og ud af som det passer ham.⁷²

Ikke mindst Albert Camus' *L'étranger* citeres ofte gennem Houellebecqs forfatterskab. Camus berømte indledningsord "Aujourd'hui, maman est morte."⁷³ kopieres som begyndelseslinie i *Plateforme*: "Mon père est mort il y a un an." (Pl 9), og også de næste kapitlers skildring af faderens begravelse bærer stærke allusioner til Camus. I *Extension du domaine de la lutte* er det først og fremmest scenen på stranden hvor Michel forsøger at få sin kollega Raphaël Tisserand til at dræbe sin unge, farvede konkurrent til en ung piges gunst, der leder tankerne hen på *L'étranger*. Michel forsøger så at sige at genskabe den eksistentielle situation der hos Camus får Meursault til at dræbe, men planen mislykkes, Tisserand besidder ikke det samme potentiale for eksistential dramatik som Camus' helt og vælger at fortrække i stilhed. Også stilistisk er der en markant forskel på de to scener. Hvor stranden hos Camus er et flimrende inferno af varme: "Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pur laisser pleuvoir du feu."⁷⁴ foregår strandscenen hos Houellebecq på en mild, rolig forårsnat: "La température de l'air était de plus en plus douce, anormalement douce." (EDL 120) Camus sol inkarnerer metaforisk det eksistentielle pres hans helt er sat under. Fraværet af mening i universet lyser ned på Meursault som et imperativ: handl, trød i karakter; og dette lys strømmer ham i møde fra araberens kniv som et angreb: "La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front."⁷⁵

⁷¹ Noguez 1994, Lilla 2001, 57

⁷² Stamos Metzidakis beskriver hvorledes Houellebecq benytter nittenhundredetals figurer til at tolke verden af i dag: "Houellebecq thus effectively re-writes a significant portion of late twentieth-century social and intellectual history by filtering it *indifferently*, for the most part, through more conventional nineteenth-century imagery." (Metzidakis 2003, 140) Disse figurer inkluderer manden som helt, den gode kvinde, utopien og brugen af sociologisk beskrivelse, herunder brugen af kursiv til at udmærke sociale grupper. Hans udmærkede pointe er at gentagelsen frarøver disse figurer deres tragiske pathos og giver et billede af en verden berøvet virkelige følelser.

⁷³ Camus 1942, 9.

⁷⁴ Camus 1942, 95.

⁷⁵ Camus 1942, 94.

Også hos Houellebecq optræder en kniv, her dog i hånden på Tisserand, men lysets spil i stålet har langt fra samme intensitet: "Il tenait le long couteau dans sa main ; la lame luisait doucement."(EDL 120) Igen beskrives lyset, vejret som blødt og indtagende. Den lidelse Tisserand føler har således en ganske anden karakter end den har hos Camus. Meningsløsheden lader sig ikke konfrontere i en heroisk gestus, men er en snigende blødhed der undslipper sig personerne.

Sammenligningen med Camus kaster lys over hvordan Houellebecqs romaner stiller sig i forhold til klassiske realistiske romaner som *Madame Bovary*. Hvor seriøsiteten i Camus' roman er et intenst møde med den meningsløshed som Flaubert og hans samtidige var med til at indstifte, giver denne meningsløshed ikke i sig selv anledning til seriøsitet hos Houellebecq. Camus eksistentialisme kan beskrives som en radikaliserings af stilens seriøsitet som den indstiftes af Flaubert. Hos Camus er stilen og det valg den er et udtryk for, alt. Indholdet er barberet til et minimum, det afgørende er ikke hvad Meursault gør, men at han handler, og tilsvarende er det vigtigste ikke værkets indhold, men at stilen er kompromisløs, kontant og uden omsvøb. Også hos Houellebecq er stilen kontant, men kompromisløsheden er ikke en handling, men tværtimod et vilkår personerne lever under. Stilen er ikke i sig selv seriøs, men en mulighed, og historien præsenterer os for en række forskellige stilarter som vi kan bruge og kommentere efter forgodtbefindende. Hvor modernismens meningstab hos Camus krystalliseres i et imperativ, opløses den hos Houellebecq i en række mulige attituder.

Hermed er krisen imidlertid ikke aflyst. Houellebecqs kritik af 68 bevægelsen og hans konstante fokus på den lidelse den moderne samfundsstruktur betyder for mennesket i det vestlige samfund, viser tydeligt at han ikke abonnerer på en postmoderne tro på mangfoldighed, intertekstualitet eller ambiguitet som kvaliteter i sig selv. Historien har bragt os i en klemme: lidelsen er større end nogen sinde før, men vi kan ikke adressere den fordi de litterære beskrivelser vi hidtil har betjent os af, har vist sig utilstrækkelige. Dramatiseringen af den sociale nød, som hos Balzac er afsløret som en borgerlig løgn, og den modernistiske nedbrydning af den borgerlige løgn ved hjælp af stilens arrogance har vist sig at ende i den rene abstraktion. Houellebecq kalder derfor på en ny seriøsitet der kan adressere problemerne på nye vilkår, med andre ord en ny realisme.

Mod en ny realisme

I romanens sprækker antydes midlerne til en ny realisme, i de *en fait* og *d'ailleurs* som bryder fortællingen. En ny seriøsitet kræver en ærlighed og kompromisløshed som Houellebecq ikke mindst finder i de videnskabelige passager der kendetegner alle hans romaner. Frem for alt må stilen vige, stilen fører kun til abstraktionen, væk fra lidelsen. Med dette program ligger Houellebecq sig endnu en gang tæt op af litteraturhistorien i form af Emile Zolas naturalisme.⁷⁶ Zola var utvivlsomt både seriøs og skandaløs, men på ganske andre vilkår end Flaubert. Hvor Flaubert offentligt nægtede enhver amoralitet, skandaløsiteten var et resultat af stilen, ikke et mål i sig selv, var Zola åbenlyst og åbenmundet skandaløs. Han frasagde sig ikke en lejlighed til at markere sin modstand mod borgerskabet, romantisme og æsteticisme. Hans naturalistiske manifeste lagde ingen fingre imellem, og Zola var ikke i tvivl om hvilke forskrifter der viste vejen frem:

La méthode expérimentale, aussi bien dans la lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles. (Zola 1928, 50)

Naturalisme er den eneste mulighed, selve moderniteten sat på formel som et ufravigeligt princip. Zola, der var uddannet inden for forlagsbranchen,⁷⁷ brugte således naturalisme som et slagord der skulle markere ham selv i forholdet til andre samtidige forfattere. Et regulært slogan hvis begrænsede litterære betydning han selv i en samtale med Flaubert indrømmer: "Oui, c'est vrai que je me moque comme vous de ce mot *naturalisme* ; et cependant, je le répéterai sans cesse, parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croies neuves..."⁷⁸ Zola var således, om ikke den første, så dog en af de dygtigste forfattere til at iscenesætte sig selv og sin litteratur på markedsvilkår, et forhold han på ingen

⁷⁶ Angela Holzer knytter Zola til nittenhundredetallets utopier, ikke mindst Fourier. Houellebecq og Zola kan med deres tro på videnskaben og sociologisk determinisme ses som en forlængelse af disse. (Holzer 2003, 10) I samme ånd betegner Frédéric Badré Houellebecq og en række ligesindede *postnaturalister*. (Badré 1998)

⁷⁷ Bourdieu 1998, 214.

⁷⁸ Samtale gengivet af Edmond de Goncourt i Goncourt/Goncourt 1989, 1172 (19/2 1877). Harry Levin bemærker at disse gengivelser skal tages med forbehold da Goncourt brødrene journalerne igennem forsøger at iscenesætte sig selv som naturalismens pionerer og Zola som en overivrig efterfølger. (Levin 1963, 305)

måde skammede sig over: "Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage, il faut reconnaître la puissance, la justice et la dignité de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau."⁷⁹

Naturalismen var imidlertid ikke alene et slagord, men også en poetik, inspireret af naturvidenskaben ikke mindst fysiologen Claude Bernard hvis positivisme blev modellen for Zolas eksperimentelle litteratur. Påkaldelsen af naturvidenskabens akkuratesse kan ifølge sociologen Pierre Bourdieu ansues som en måde at skabe sig en troværdig position i forholdet til publikum, eller som han skriver i *Les règles de l'art*:

En se réclamant du modèle de médecins éminents, il identifiait le regard du « romancier expérimental » au *regard clinique*, instituant entre l'écrivain et son objet la distance objectivante qui sépare les grandes sommités médicales de leurs patients. (Bourdieu 1998, 198)

Den eksperimentelle nærhed til materialet indskyder reelt en distance, nemlig distancen mellem den observerende videnskabsmand og hans objekt. Zolas insisteren på naturalismen medvirker på denne måde til at forøge og fasttømre den æstetiske distance der ifølge Bourdieu indstiftes med Flaubert: "L'écriture abolit les déterminations, les contraintes et les limites qui sont constitutives de l'existence sociale."⁸⁰ I en opbrudstid hvor kunstens tilknytning til adelen smuldrer, skaber Flaubert sig en social position ved at ophæve stilen til kvalitet i sig selv. Kunstværket er hos Flaubert ikke afhængig af en udefrakommende bekræftelse, men er løsrevet fra sociale bånd i æstetisk ophøjethed. Zolas naturalisme er i første led et opgør med denne distance, men i andet en forøgelse heraf, kulminerende i påstanden om en egentlig intellektuel position der sætter Zola i stand til at træde upartisk ind i Dreyfus debatten med sit *J'accuse*.

Omvendingen er heller ikke fremmed i Zolas litterære praksis, et forhold også vores egen Herman Bang har gjort opmærksom på i sine glimrende realismebetragtninger:

Zola gjør Menneskene til Dele af den Natur, der omgiver dem, personificerede Udtryk for deres Omgivelsers Stemning. Ligesom de græske Myther gjør han Naturens Stemninger til Væsener, ikke til Guder – thi Gudernes tid er forbi – men til mennesker. (Bang 1879, 186)

⁷⁹ Zola 1928, 157.

⁸⁰ Bourdieu 1998, 60.

Den eksperimentelle litteratur der sætter sig for at undersøge konsekvenserne af et bestemt set-up, menneskets udvikling i et bestemt *milieu*, ender nødvendigvis med at fremhæve de opstillede forudsætningers indflydelse ud over det rimelige. Personerne bliver blot projektioner af Zolas intentioner, tomme abstraktioner der iagttages med den observerende distance Bourdieu beskriver.

Processen kan eksempelvis iagttages i Zolas måske mest skandaløse roman *Nana* der indgår som en del af Zolas store eksperimentelle romanprojekt, *Les Rougon-Macquart*. Handlingen centrerer her om den prostituerede Nana hvis krop sikrer hende en social opstigen, og Zola benytter denne proces til at beskrive hykleriet i det franske borgerskab detaljeret. Mod romanens slutning opsummeres den udvikling Nana har gennemgået:

Son œuvre de ruine et mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés. Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. (Zola 1998, 370)

Nanas udvikling er ikke blot et resultat af de samfundsmæssige forhold og af hendes køns tiltrækningskraft, den er selve symbolet på materialitetens herredømme. Kønnen er ikke blot den drivende kraft i fortællingen og i hendes sociale opstigning, men en sol, en materialitetens sol, som stråler sin almagt ud over romanens landskab. Når Nana er dyr, er det således ikke blot fordi hun som alle andre er fanget i og afhængig af sociale og materielle vilkår, hun er *bête superbe*, ophøjet i sin uvidenhed. Zolas naturalisme går her fra at være optaget af verdens indretning til at være den rene fejring af hans diagnostiske evner, en markering af kunstens ophøjethed. Sociologien, medicinen og fysikken kan opstille love for verdens gang, men kun kunsten kan ophæve disse love til evigtgyldige eksempler, skæbner der hæver sig ud over den blotte og bare virkelighed.

Den realistiske seriøsitet går her ud over sig selv og kammer over i skabelsen af en ny høj stil. Men ikke så snart har Zola bombastisk manifesteret Nana som semi-gudinde før fortællingen skifter kadence i romanens sidste kapitel, som begynder med et fragmenteret:

”Nana, brusquement, disparut ;”⁸¹ Nana er forsvundet, ingen ved hvor hun er, indtil veninden Lucy stakåndet fortæller historien:

– Tu ne peux pas t’imaginer... Nana débarque de Russie, je ne sais plus pourquoi, un attrapage avec son prince... Elle laisse ses bagages à la gare, elle descend chez sa tante, tu te rappelles, cette vieille... Bon ! elle tombe sur son bébé qui avait la petite vérole ; le bébé meurt le lendemain, et elle s’empoigne avec la tante à propos de l’argent qu’elle devait envoyer, et dont l’autre n’a jamais vu un sou... Paraît que l’enfant est mort de ça ; enfin un enfant lâché et pas soigné... Très bien ! Nana file, va dans un hôtel, puis rencontre Mignon, juste comme elle songeait à ses bagages... Elle devient toute chose, elle a des frissons, des envies de vomir, et Mignon la reconduit chez elle, en lui promettant de veiller sur ses affaires... Hein ? est-ce drôle, est-ce machiné ! (Zola 1994, 372)

Nanas barn er blevet smittet med børnekopper og dør, og også hun selv bliver smittet og dør kort efter. Denne afgørende vending i historien fortælles altså ikke med alvorlig pathos, men i rent talesprog, næsten henkastet. Det er stilskeft som dette der gør Zola så svær at sætte i bås, måske grunden til den megen kritik af hans skrivestil, noget der her synes uretfærdigt, for lige så forceret som den højtidelige beskrivelse af Nanas tidløse kvaliteter var, lige så levende er denne beretning fra Lucy. Man må beundre hvordan Zola formår at gengive den mundtlige beretnings spring og digressioner, hvordan han inkorporerer Lucys små teorier og løse sladder i fortællingen om Nanas sørgelige skæbne, i en realisme der for alvor tager livtag med materialet. Passagen indfanger perfekt den talte rytme og historien fortælles ud fra en række konkrete fakta, bagagen, stedet hvor Nana bor, pengene der aldrig nåede frem, kuldegysninger og opkast tager alle del i fortællingen om den materielle skæbne Nana troede hun havde lagt bag sig, men som alligevel indhenter hende til slut. Ikke desto mindre kan Zola ikke nære sig for at afslutte romanen med en moraliserende pointe der opsummerer denne historie:

Venus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l’avait pourri. (Zola 1994, 385)

Kontrasterne mellem disse passager er fantastisk stor, men i stedet for straks at forkaste den ene til fordel for den anden er det vigtigt at indse at netop disse skift er en afgørende

⁸¹ Zola 1994, 371.

bestanddel af Zolas værker. Zola er frem for alt ikke stilist, og det til en grad hvor selve stilløsheden kan siges at blive en stil: "Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer."⁸² Passager som Lucys monolog er klare gengivelser af Zolas samtid, men hvis de skal medvirke til Zolas selviscenesættelse som intellektuel er det nødvendigt at slå pointen fast så den kan høres selv på bagerste række i salen. Kravet om stilmæssig kontinuitet og beherskelse er i sig selv en æsteticisme som står i modsætning til kravet om en politisk engageret naturalisme.

Herman Bang har derfor kun delvist ret når han afviser de teoretiske sider af Zolas forfatterskab: "Efterslægten vil glemme naturalismen og dens Modsigelser, men fordi den glemmer Zolas Theorier, vil den ikke glemme ham selv."⁸³ Vel læses Zolas romaner i dag ikke alene ud fra hans poetologiske skrifter, men han huskes dog i lige så høj grad for sit *J'accuse* som han huskes som forfatter. Zolas litterære værk er og forbliver uadskilleligt fra sin samtid og fra Zolas selviscenesættelse som intellektuel. Set i dette lys leverer han et i ordets bedste betydning ujævnt romanværk hvor naturalistiske beskrivelser veksler med semi-mytologiske teoretiseringer og politiske kommentarer i et righoldigt væv der bringer en række kontekster i spil, en realisme der tager sig selv alvorligt som sådan, ikke som æstetisk fænomen. Harry Levin citerer digteren Edwin Arlington Robinson for at Zola som ingen anden har vist: "the ragged and shrieking hideousness of truth,"⁸⁴ og tilføjer selv at dette er "the kind that must be dragged resisting through the gates of horn." Zolas realisme er ikke en pæn abstraktion, men en beskidt kamp med materialet der kun modstræbende lader sig trække gennem realismens porte der, som Levin skriver med Homer, er skabt af "honest horn".⁸⁵

Michel Serres sammenligner i værket *Feux et signaux de brume* fra 1975 Zolas litteratur med en forbrændingsmotor, *machine à feu*, der udnytter termodynamikkens love til skabelse af fremdrift, af energi: "Peu à peu, enfin, le langage, écrit ou parlé, devient une énergie comme une autre, et le récit moteur trivial."⁸⁶ Det litterære værk bliver en sprække, en åbning der som Maxwells dæmon igangsætter bevægelse gennem kanaliseringen af energi,

⁸² Zola 1928, 186.

⁸³ Bang 1879, 194.

⁸⁴ Edwin Arlington Robinson: "Zola". Citeret fra Levin 1963, 369.

⁸⁵ *Odysseen* xix, 563. Citeret fra Levin 1963, iii.

⁸⁶ Serres 1975, 65.

modarbejdelsen af entropien. Værket pumper, trækker og driver verden gennem *the gates of horn* som led i verdens termodynamiske energikredsløb ”Tout est moteur et tout a une moteur, vous comme moi. Dès lors, être sain, c’est produire une œuvre, écrire, avoir des enfants, changer le visage des choses.”⁸⁷ At skrive er at gøre en forskel, indskrive en forskel i verdens kredsløb hvilket forklarer diskrepanserne i Zolas stil. Det vigtigste er her ikke ophævelsen i stilen, som hos Flaubert, men intensiteten i transformationen, hvad enten der er i opsummeringen i et princip som i beskrivelsen af Nana eller i detaljens ekspressivitet som i gengivelsen af Lucys talestrøm.



Zolas stilblandinger kan på forskellige niveauer sammenlignes med Houellebecqs prosa: Også Houellebecq er direkte inspireret af positivismen og naturvidenskaben og afviser den filosofiske refleksion som vejen til forståelse; også Houellebecq afviser enhver æsteticisme: ”J’essaie de ne pas avoir de style,”⁸⁸ siger han i et interview; også Houellebecqs litteratur kan beskrives som eksperimenterende og ujævn i omgangen med den foreliggende virkelighed. Men den virkelighed der beskrives, har unægtelig ændret sig meget siden Zolas dage. Den positivistiske videnskab gør sig ikke længere håb om at kunne beskrive verden uproblematisk og restløst, men enhver beskrivelse må i dag altid indebære sin egen refleksion samt refleksionen af utallige andre beskrivelser. Enkle, klare skæbner, som Nanas, er derfor ikke troværdige i dag, og kan ikke benyttes i skabelsen af en troværdig og dermed effektiv intellektuel og markedsfølsom platform. Houellebecqs betoning af grundlæggende vilkår som det eksempelvis kommer til udtryk i hans brug af *en fait* og *d’ailleurs* kan forstås som et forsøg på at markere en klar stemme der har samme funktion som Zolas skæbner. Houellebecq leverer en klar stemme, men i den moderne verden kan denne stemme ikke stå alene, ikke levere klare sandheder uden samtidig at antyde andre stemmer, andre sandheder.

Herpå bygger Houellebecq sin nye realisme. Romanen er ikke en motor, men et prisme der reflekterer verden i utallige såvel parallelle som modsatrettede beskrivelser. Denne opsplitning fører imidlertid ikke til en mindskelse af alvoren i beskrivelsen, de enkelte

⁸⁷ Serres 1975, 64.

⁸⁸ Martel 1999, 199.

beskrivelser negerer ikke hinanden, men står i egen ret i lysende intensitet. For prismet spreder ikke kun, men er også en linse der ligesom motoren koncentrerer og formidler energi. Hermed klargøres forholdet mellem stil og beskrivelse hos Houellebecq. De mange forskellige stiltyper skaber forskellige brydninger i prismet som på forskellig måde aktualiserer materialet. Hvor alt hos Flaubert er et spørgsmål om god og dårlig stil, og hvor det hos Zola alene er et spørgsmål om virksomt eller ikke virksomt sprog, handler det hos Houellebecq om virksom eller ikke virksom stil. Stilen skaber en differentiering som specielt i kontrasten til andre stiltyper skaber sin egen realisme, sin egen seriøse forarbejdning af verden. Stilen har således betydning som forarbejdning af et indhold og er sublim når den i overensstemmelse hermed skaber størst mulig intensitet.

En ny seriøsitet må bygges på et realistisk billede af den verden vi lever i, et fragmenteret, reflekteret billede der fastholder viljen til at gå imod, at skære igennem som Houellebecq gør det. Realismens *gates of horn* er ikke så slørede som de har været, men skaber en givende interferens der lader verden fremstå i kontrastfyldt mangfoldighed.

Manden og medierne

Vi møder Raphaël Sorin, Houellebecqs forlægger, på en lille café overfor St. Sulpice midt i bogbranchens mekka St. Germain des Près. Men den mand der venter på cafeen, svarer ikke til det billede vi for inden havde dannet os af manden der med så stor succes havde orkestreret udgivelsen af *Les Particules élémentaires*, med over hundredetusinde solgte eksemplarer indenfor kun få måneder.⁸⁹ Sorin er ikke en strømnetet forretningsmand med time-manager, palm-pilot og evigt ringende mobiltelefon, men en rolig, afslappet herre i lettere krøllet lyseblå skjorte og udtrådte sko, der lader til at kende alle på det lille brasserie og have god tid til at veksle et ord med dem. Vi mødte frem i jagten på den marketingsstrategi der havde sikret en sådan kommerciel succes, gerne teoretiske overvejelser med perspektiv i forhold til kapitalens globalisering og markedets indskrænkning af forfatterens kunstneriske spillerum. Men ligesom Sorin ikke giver sig af med selviscenesættelse og image, mener han heller ikke at sidde inde med deciderede strategier for markedsføring. Romanens succes tilskrives alene dens kvaliteter, og har Sorin haft en finger med i spillet har det højst drejet sig om et par opringninger til gamle venner der skaffede Houellebecq et interview – og herefter er tingene blot gået deres gang.



Søger man således en mere konkret beskrivelse af baggrunden for Houellebecqs succes, er der ingen færdige forklaringer til rådighed. Markedets bevægelser har altid været et mysterium og Sorins udlægning kan meget vel vise sig at være den mest sigende beskrivelse af processen. Ikke desto mindre synes det afgørende for en forståelse af fænomenet Houellebecq at kaste et blik på den måde hvorpå han blev en del af den litteraturhistoriske bevidsthed. Efter udgivelsen af *Extension du domaine de la lutte* i 1994 var det, til trods for romanens litterære kvaliteter, nok alligevel de færreste der havde hørt om Houellebecq. Først med udgivelsen af *Les Particules élémentaires* og salgstal langt over de hundredetusinde, blev Houellebecq genstand for en seriøs litterær kritik og samtaleemne ved de franske middagsborde.

⁸⁹ Rentherghem 1998 angiver salgstallet til 130.000 ca. to måneder efter bogens udgivelse.

En undersøgelse af forholdet mellem Houellebecqs litterære bestræbelser og den virkelighed de udfolder sig i, kan derfor med fordel tage sit udgangspunkt i de tørre tal, i de imponerende salgstal for Houellebecqs forskellige udgivelser:

Titel	Oplag	Salg
Flammarion		
<i>Les Particules élémentaires</i>		350.000 ⁹⁰
<i>Plateforme</i>		400.000 ⁹¹
Maurice Nadeau		
<i>Extension du domaine de la lutte</i>		22.004
J'ai lu		
<i>Poésies</i>	52.792	34.694
<i>H.P. Lovecraft</i>	28.709	22.310
<i>Les Particules élémentaires</i>	466.087	383.695
<i>Plateforme</i>	220.889	165.223
<i>Extension du domaine de la lutte</i>	412.232	332.030
Librio		
<i>La Poursuite du bonheur</i>	100.200	66.390
<i>Lanzarote et autres textes</i>	66.300	40.816
<i>Rester Vivant</i>	168.120	119.160

Tabel 1 – Oplag og salg af Michel Houellebecqs værker pr. 1/1/2005⁹²

Udgivelsen af *Les Particules élémentaires* i 1998 medførte således en voldsom stigning i salget af billigbogsudgaven af *Extension du domaine de la lutte* som var 15 gange større end da romanen fire år tidligere var blevet udgivet første gang. At dette publikumsgennembrud skete med Houellebecqs skifte til Flammarion og Raphaël Sorin er næppe en tilfældighed.

⁹⁰ Guiou 2001, tallet må i dag antages at være endnu højere.

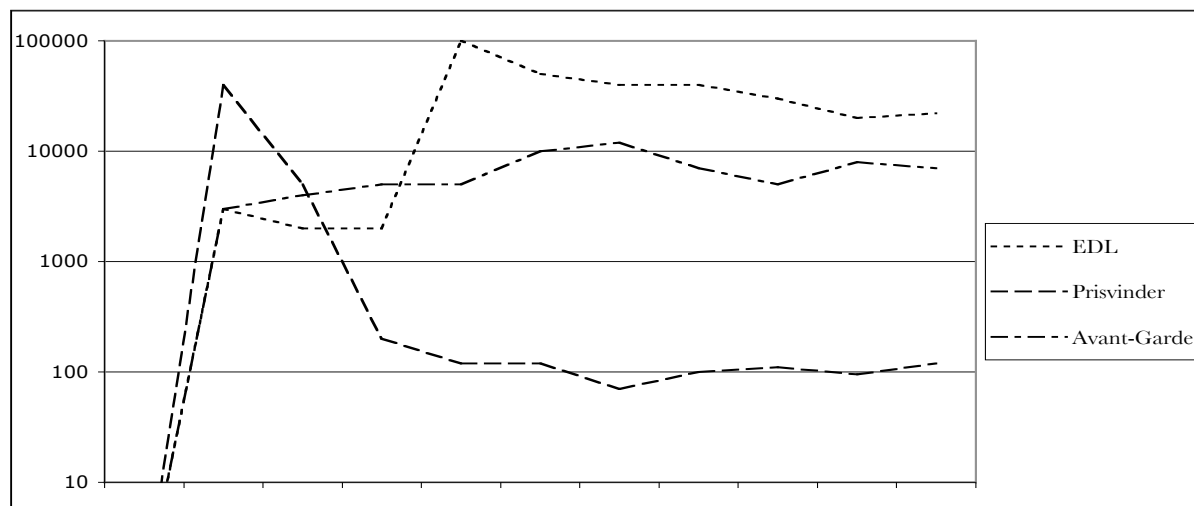
⁹¹ Anslået af Alain Flammarion. (Aissaoui 2001) Det kan ikke afvises at M. Flammarion har overdrevet en smule af markedsføringshensyn.

⁹² Oplags og salgstal er venligst opgivet af Houellebecqs forlag Éditions J'ai lu & Maurice Nadeau Éditions. Flammarion, Éditions de Rocher, og Le Dilletante ønskede desværre ikke at deltage. Salgstal for *Plateforme* og *Les Particules élémentaires* er derfor anslået på grundlag af opgivelser i artikler.

Houellebecqs debutroman blev udgivet på Maurice Nadeaus enmandsforlag, en forlægger af den gamle skole der ikke mindst er kendt for at have opdaget og promoveret Georges Perec, hvilket ifølge Nadeau selv var grunden til at Houellebecq valgte netop hans forlag: ”Sa petite amie et lui [Houellebecq] ont fait le siège : puisque j’avais publié Perec, je devais aussi le publier. J’ai résisté un an et puis...”⁹³ Houellebecq valgte Nadeau med ønsket om at gå i fodsporene på hvad han har beskrevet som sin favoritforfatter i det tyvende århundrede.⁹⁴ Og Nadeau leverede den forventede vare. *Extension du domaine de la lutte* fik ved udgivelsen rosende anmeldelser og blev diskuteret seriøst i en række aviser og tidsskrifter, ikke mindst i Nadeaus eget *La Quinzaine littéraire*. Romanen blev en pæn succes der sikrede Houellebecq anseelse som et lovende litterært navn, men med skiftet til Flammarion ændrede situationen sig. Kort efter udgivelsen af *Les Particules élémentaires* var Houellebecq et mediefænomen i Frankrig, og salgstallene for alle hans udgivelser skød i vejret. En følge af denne udvikling blev således at salgskurven for *Extension du domaine de la lutte* på ingen måde ligner de standardsalgskurver man almindeligvis tilskriver de forskellige litteraturtyper:

⁹³ Nadeau i interview til *Libération* 26/7/99, her citeret fra Meltz 2002.

⁹⁴ Sénécal 2001.



Figur 1 - Salgstal over tid for forskellige udgivelsestyper⁹⁵

Salgskurverne er hentet fra Bourdieus *Les règles de l'art*, og illustrerer forskellen mellem den prisvindende bog, der i løbet af kort tid opnår succes, men også hurtigt glemmes igen, og det avantgardistiske værk, som ikke sælger mange eksemplarer i det første år efter sin udgivelse, men som til gengæld får et vedvarende salg. Prisvinderen opnår således hurtig anerkendelse, mens avantgardekunstneren får den største gevinst på længere sigt. Avantgardistens satsning på den smalle kunst giver anseelse indenfor kunstinstitutionen, en social kapital som over en længere periode kan omsættes til salgstal.

Salgskurven for *Extension du domaine de la lutte* illustrerer imidlertid et interessant møde mellem de to kunstnertyper. De første par år efter sin udgivelse følger den kurven for en normal smal udgivelse som man kunne forvente det for en udgivelse fra et lille forlag med Perec som forbillede. Pæne anmeldelser sikrer et stabilt salg som ville kunne fortsætte over en årrække hvis det ikke havde været for udgivelsen af den næste roman, *Les Particules élémentaires*, der som sagt mangedobler salgstallene som efterfølgende stabiliseres på et leje langt over det oprindelige niveau.⁹⁶ En tilsvarende dynamik kan iagttages for en række af Houellebecqs andre udgivelser, der ligesom de store romaner ligger på forbavsende høje salgstal og viser en stabilitet i salget der langt overgår prisvinderen i Bourdieus eksempel. Houellebecq lader sig derfor ikke indskrive i hverken den ene eller den anden af Bourdieus

⁹⁵ Salgstallene for *Extension du domaine de la lutte* er ikke præcise, men tilnærmede på baggrund af angivelser i forskellige artikler. Kurverne for henholdsvis prisvinder og avantgardeudgivelser er hentet hos Bourdieu 1998, 238.

kategorier, men nyder en succes der tyder på en kombination af fordelene fra begge lejre: de smalle udgivelser giver anseelse og de store succeser omtale hvilket tilsammen giver et stabilt, stort salg. Det underbygges af at mange kritikere stadig foretrækker *Extension du domaine de la lutte*, et værk der som sagt uproblematisk kan tilpasses den institutionelle forventning til den smalle, seriøse litteratur. Det er naturligvis en smule hastigt at drage konklusioner på et så spinkelt grundlag som salgstal, men de nøgne tal antyder ikke desto mindre en sammenhæng som fordrer en videre undersøgelse af forholdet mellem de to forfatterpositioner i markedsføringen af Michel Houellebecqs forfatterskab.

Ifølge Raphaël Sorin ligger der ikke en egentlig udtalt strategi bag markedsføringen af Houellebecqs forfatterskab, og den succes som *Les Particules élémentaires* opnåede var nærmere et resultat af den lange række *affærer* som bogen allerede inden sin udgivelse var omgivet af. At Raphaël Sorin og Flammarion ikke var helt uden medskyld i postyret omkring udgivelsen er hævet over enhver tvivl. Sorin var i allerhøjeste grad med til at sørge for at affærrerne fandt deres vej til de forskellige medier hvilket har sat sig spor i en lang række af de omtaler bogen fik i de første måneder efter sin udgivelse.⁹⁷ Faktisk var romanen en skandale allerede før sin udgivelse. I dagbladet *L'Express* blev den forudset til at dele landet i to,⁹⁸ og Houellebecq blev præsenteret på forsiden af *Les Inrockuptibles* under overskriften "DANGER – EXPLOSIF" allerede en uge før romanens udgivelse. *Les Inrock* havde inde i bladet reserveret ikke mindre end ni sider til en lang artikel og et interview, begge med udgangspunkt i Houellebecqs provokationer. Artiklerne fokuserede således på seksuelle eskapader, kloning og Houellebecqs beundring for Stalin, der begrundes i et: "Parce qu'il a tué plein d'anarchistes (*rires*)..."⁹⁹ Houellebecqs ønske om publicity går hånd i hånd med *Les Inrock's* ønske om at markere sig som et cutting edge blad der er først med nyhederne og ikke bange for at chokere. Sorins kunststykke er i denne forbindelse at finde de medier han

⁹⁶ Houellebecq anerkender selv dette mønster: "La sortie des *Particules...* a relancé les ventes." (Martel 1999, 207)

⁹⁷ Sorin sammenligner selv sin metode med venstreorienteret propaganda: "J'ai gardé de vieux réflexes de mes années gauchistes. Il s'agit de frapper rapidement l'esprit du public. Pour cela, tous les moyens sont bons." (Le Fol 1999) Houellebecq fremhæver også selv Sorins rolle: "Mon éditeur m'avait dit que tout était réuni par un grand succès de presse." (Gaudemar 1998b)

⁹⁸ Le Naire 1998.

⁹⁹ Weitzmann/Leclair 1998, 20.

deler interesser med, noget han også selv gør opmærksom på i et interview om lanceringen af *Les Particules élémentaires*:

Il n'y a pas eu de « marketing ». En littérature, ça n'existe pas. Il faut trouver des alliés. Les caïds des *Inrockuptibles* se sont réunis en conclave avant de décider d'y aller à fond. Pierre Assouline et l'équipe de *Lire* ont immédiatement reconnu l'importance du livre. Guillaume Durand a invité Houellebecq dès la reprise de son émission à Canal plus. Le reste allait de soi. (Santantonios 2000, 43)

Sorin udvalgte sig tre allierede som havde behov for og lyst til at profilere sig som medier der tør sætte dagsordenen. Interviewet i *Lire* tager således også sit udgangspunkt i de seksuelle eskapader der beskrives i romanen, og Houellebecqs mulige personlige deltagelse i lignende aktiviteter, hvorimod Guillaume Durand der havde Houellebecq som eneste gæst i tv-udsendelsen *Nulle part ailleurs*, valgte en anden tilgangsvinkel, den seriøse, litterære afvisning af skandalen omkring Michel Houellebecq til fordel for en diskussion af de litterære kvaliteter, en taktik der som *Libération* bemærkede det dagen efter, i sin essens ikke ligger langt fra konkurrenternes: "Canal + fait semblant de s'en indigner : ça permet de parler du scandale tout en ayant l'air de le dénoncer."¹⁰⁰

Les Particules élémentaires blev således allerede før udgivelsesdagen lanceret som en provokation, og medierne spillede velvilligt med på melodien. Men selv Sorin havde næppe regnet med at hans strategi skulle slå an i det omfang den gjorde. De tre indledende interviews blev anstødssten til en polemik som overskyggede alle andre udgivelser i *la rentrée* 1998. Udtalelserne om Stalin i *Les Inrockuptibles* var således medvirkende til eksklusionen fra *Perpendiculaire*,¹⁰¹ og tidsskriftets kritik af Houellebecq lagde grundstenen til den debat som specielt *Le Monde* slog stort op i ugerne der fulgte. Ikke mindre end fem forsideomtaler inden for ganske kort tid blev det til, med en tilsvarende overskrift, *L'affaire Houellebecq*, og temasider hvor Houellebecqs litterære status blev debatteret med udgangspunkt i artiklen "Une nouvelle tendance in littérature" af Frédéric Badré, der udråbte Houellebecq samt ligesindede forfattere som Marie Darrieusecq, Frédéric Beigbeder, Vincent Ravalec, Lorette Nobécourt og Iegor Gran som en ny retning i fransk litteratur: "sans esthétisme,

¹⁰⁰ Lançon 1998.

¹⁰¹ Bourriaud m.fl. 1998.

sans pudeur, sans séduction particulièrement artiste.”¹⁰² Jagten på skandale blev så omfattende at selv en forholdsvis uddramatisk retssag angående Houellebecqs brug af navnet på en eksisterende campingplads der endte i forlig, kunne bruges som bevis på hans notoriske oprørstrang.

Houellebecq og Sorin satte trumf på med Goncourt affæren der udmærkede sig ved knap nok at være en begivenhed. I realiteten skete der ikke andet end at Houellebecq var nomineret til Goncourt prisen, men faldt fra i næstsidste udvælgelsesomgang så prisen i stedet gik til Paule Constant. Ikke desto mindre fik Sorin og Houellebecq, støttet af vennerne Dominique Noguez og præsidenten for *L'Académie Goncourt* François Nourissier,¹⁰³ lanceret en kampagne som intet mindre end krævede at Houellebecq fik prisen. Et effektivt mediespin der tydeligt illustrerer taktikken bag markedsføringen af *Les Particules élémentaires*. Hverken Houellebecq eller Sorin kunne på noget tidspunkt have forestillet sig at der var en reel chance for at prisen gik til dem. Goncourt prisen er yderst konservativ og er ikke de sidste mange år gået til en på nogen måde kontroversiel forfatter.¹⁰⁴ Balladen omkring prisens uddeling kan således kun ses som led i en strategi, der går ud på at markere Houellebecq som en forfatter i opposition til den etablerede litteraturelite der derved fremstilles som konservative og satte.

Institutioner i forandring

Den avantgardistiske oppositionsrolle er således i høj grad afgørende for Houellebecqs succes, men det er bemærkelsesværdigt at ønsket om at være kritisk og i opposition deles af en række af de institutioner der skulle stå som garanter for traditionen. Det er ikke overraskende at et tidsskrift som *Les Inrockuptibles* ønsker at promovere sig i lyset af Houellebecqs skandaløse fremtoning, men det er interessant at mere konservative institutioner som *Lire*, *Le Monde* og *Nulle part ailleurs* vælger at tage del i promoveringen af skandalen. Houellebecqs avantgardistiske outsiderposition står således ikke i modsætning til

¹⁰² Badré 1998.

¹⁰³ Noguez skriver i bogen *Houellebecq, en fait*, et portræt i dagbogsform, suppleret med en række tidligere udgivne artikler om Houellebecq, hvordan han forsøgte at overbevise diverse akademimedlemmer om nødvendigheden af at give Houellebecq prisen. (Noguez 2003, 74-75) Også forfatterinden Fraçoise Chandernagor støttede Houellebecq. (Guiou 2001)

¹⁰⁴ Se Savigneau 1998

hans status som bestseller, de to positioner er i dag i vid udstrækning sammenfaldende. Det skyldes ikke alene at der, som Peter Bürger beskriver det i *Theorie der Avantgarde*, er sket en institutionalisering af avantgarden, men også at institutionen selv har antaget avantgardistiske træk.¹⁰⁵ Institutioner som *Le Monde* og *Lire* ønsker nu også at markere sig som autonome aktører der i kraft af sin autonomi er i opposition til systemet, institutionen som sådan.

Denne forandring af institutionens natur synes mindre motiveret af en kunsthistorisk udvikling, end resultatet af en optrapning af markedskræfternes indvirkning på kunstindustrien. Det kapitalistiske samfunds seneste stadie byder på en radikaliserings af moderniteten, hvad enten man taler om en eskalering af risici, som sociologerne Giddens og Beck, eller om en intensivering og decentralisering af samfundets kontrolmekanismer, som i Hardt og Negris manifest for den postmoderne verden *Empire*. I begge tilfælde ses den nuværende udvikling som et resultat af modernitetens manglende evne til at håndtere sine egne konsekvenser. De moderne institutioner som velfærdstat og industri kan ikke længere regulere et samfund hvor udvekslingen af værdier og omskift i magtrelationer sker stadigt hastigere: "In risk society the unforeseeable side and after-effects of this demand for control, in turn, lead to what had been considered overcome, the realm of the uncertain, of ambivalence."¹⁰⁶ Kunstinstitutionernes kamp om at være i opposition og på forkant er således et forsøg på at positionere sig i en verden hvor ingen magtpositioner er holdbare, og hvor de risici der truer organisationen, konstant fornys. De strukturer der hidtil har organiseret kunstverdenen, er i opbrud, og det bliver stadigt sværere at skelne kunst, kritik, kunstner, institution og omverden:

Today the enclosures that used to define the limited space of the institutions have broken down, so that the logic that once functioned primarily within the institutional walls now spread across the entire social terrain. Inside and outside are becoming indistinguishable. (Hardt/Negri 2000, 196)

¹⁰⁵ Bürgers brug af avantgardebegrebet må ikke forveksles med Bourdieus, der nærmere betegner, hvad Bürger betegner modernisme: kompliceret, vanskeligt tilgængelig kunst, ikke kunst der står i modsætning til institutionen. Eftersom Bürgers avantgardekunst er en delmængde af Bourdieus, anfægter dette imidlertid ikke analysen af forholdet mellem bestsellere og avantgardistisk litteratur.

¹⁰⁶ Beck 1994, 10.

I en tid, hvor kunstbegrebet bliver stadig vanskeligere at definere, tvinges kunstinstitutionen ud over sine egne grænser i bestræbelsen på at fastholde kontakten til såvel kunst som publikum. Den avantgardisering af kunsten Peter Bürger beskriver, går hånd i hånd med en stadig mere radikal konkurrence, der tvinger institutionerne til at finde stadig nye metoder til at markere sig som ledende på markedet overfor både kunstnere og konsumenter.¹⁰⁷ I denne situation giver det imidlertid ikke mening at tale om et modsætningsforhold mellem kunst og institution, som Bürger forudsætter det, men snarere om en konkurrence mellem aktører i det kulturelle felt. Det er ikke længere muligt at skelne mellem en bedømmende instans og en skabende, men kunstner og institution forsøger begge at placere sig fortolkende i forhold til traditionen, hvorved de reflekterer og bedømmer såvel sig selv, som den kunst der omgiver dem.

Udviklingen underminerer også Bourdieus overvejelser om kunstens regler. Det er ikke længere muligt at opbygge kulturel kapital i kraft af sin evne til at distingvere kunstværker, denne kapital må evigt genskabes ved hjælp af evnen til at distingvere sig i forhold til den fremherskende tendens. Dermed vanskeliggøres Bourdieus skelnen mellem det avantgardistiske værk og bestselleren. Hvis man ikke længere kan opspare kulturel kapital til senere brug, bliver avantgarden nødt til at gøre sig bemærket på markedets vilkår og bliver dermed umulig at skelne fra bestselleren. Ifølge Bourdieu trues hermed selve kunstens eksistensvilkår:

L'indépendance, difficilement conquise, de la production et de la circulation culturelle à l'égard des nécessités de l'économie se trouve menacée, dans son principe même, par l'intrusion de la logique commerciale à tous les stades de la production et de la circulation des biens culturels. (Bourdieu 2001, 76)

Tilfældet Houellebecq viser en vej ud af denne problematik. Hans lyriske produktion sikrer sammen med hans poetologiske overvejelser at han bliver opfattet som seriøs, samtidig med at hans effektive markedsføring af romanerne giver omtale og salg og der skabes en

¹⁰⁷ Sammenfaldet mellem avantgardeteoriens nedbrydning af den æstetiske autonomi og radikaliseringen af kapitalismen, er at sammenligne med Luhmanns analyse af kunsten som et funktionssystem, med en særlig evne til at reflektere den differentiering, der præger samfundet som sådan: "Som intet andet funktionssystem reflekterer kunsten den autonomi, som er tilfaldet den under den overgribende samfundsmæssige differentiering" (Luhmann 1994, 27) Luhmanns teoretiske tilgang nedspiller dog de

synergieffekt som tillader ham at fastholde en kunstnerisk position på markedets vilkår. En tese der understøttes af Houellebecqs fremtoning i medierne. Nok er han provokerende, med sine udtalelser om Stalin, kloning og seksualitet, men en højtråbende person er han langtfra. Han er således frygtet af landets studieværter, ikke fordi han tager ordet fra interviewer, men fordi han ofte tager sig lange tænkepauser eller ganske undlader at svare på et spørgsmål hvis han ikke mener at have noget at tilføje. Under optagelserne til litteraturprogrammet *Campus* tog Houellebecq sig således så mange pauser at man så sig nødsaget til at optage dobbelt så meget som planlagt for simpelthen at have tilstrækkeligt materiale til udsendelsen,¹⁰⁸ og selv med forholdsregler som disse fremtræder Houellebecq ofte tavs og eftertænksom.¹⁰⁹ En stor del af den fascination Houellebecq vækker i det franske publikum skyldes at han virker som en mand der tænker sig om og forsøger at svare ærligt midt i en strøm af one-liners og selvindlysende svar. Houellebecqs mediestrategi angriber på to fronter, begge steder med det sigte at trænge igennem den strøm af information vi i dag står over for: på den ene side råbes vi op med markante budskaber og skandaler; på den anden side fanges vores opmærksomhed af en sænkning af mediernes hastige strøm, af en fastholdelse af noget så anakronistisk som eftertanke. Modsætningen understreges af at en del af Houellebecqs markedsføringsstrategi har været at holde sig væk fra medierne. Lanceringen af *Plateforme* i 2001 bestod således i at Houellebecq blev hjemme i Irland og lod pressen komme til sig, en handling der paradoksalt i sig selv blev ophøjet til provokerende gestus i forskellige medier.¹¹⁰



Houellebecqs dobbelte strategi har vist sig særdeles effektiv i den moderne økonomi og kan ses som en naturlig følge af radikaliserings af moderniteten. Ikke desto mindre maner Houellebecqs betoning af eftertanken og langsomheden til besindelse og giver anledning til at sætte spørgsmålstejn ved de effekter man almindeligvis tilskriver den nye økonomi. En almindelig antagelse er således at litteraturen i dag indgår i og er rettet imod en multimedial

magtdifferentieringer disse processer medfører og dermed både kunstens afhængighed af det omgivende samfund og dens mulighed for at påvirke dette.

¹⁰⁸ Lepoittevin 2001.

¹⁰⁹ *Campus, le magazine de l'écriture* 7/9/01.

¹¹⁰ Le Fol/Palou 2001, MacKenzie 2002.

virkelighed, som eksempelvis Hans Hertel udtrykker det i et foredrag om *Bogen i mediesymbiosens tid*. Han konkluderer her på grundlag af fire eksempler: ”For det første viser de mediernes tætte sammenkobling, teknisk og kommercielt. Samtidighedseffekten er selvforstærkende, og den bliver til mediesymbiose.”¹¹¹ Romaner skrives med filmatiseringen i baghovedet, og filmmanuskripter udgives i romanform efter filmen har udsuppet sin rolle.

Houellebecq har selv instrueret en række kortfilm, han har indspillet et rockalbum, *Extension du domaine de la lutte* er filmatiseret og i forbindelse med *Lanzarote* sprang Houellebecq ud som fotograf, hvilket alt sammen er med til at understrege at Houellebecq er og må være prototypen på den moderne multimediale forfatter. Denne udlægning har dog en række svagheder. For det første skriver Houellebecq, i modsætning til hvad man efter en første gennemlæsning kunne tro, ikke cinematografisk. Romanerne er båret af lange refleksioner og handlingen er skåret ned til et minimum. Det viser sig også tydeligt i Philippe Harels filmatisering af *Extension du domaine de la lutte*. De mange refleksioner indgår i filmen i form af voice over hvilket giver hele filmen præg af at være illustrationen til en skrevet tekst, måske en af grundene til at den, til trods for at den indfanger romanens stemning og humor ganske godt, blev en eklatant fiasko. Som en følge af den manglende succes blev Harels filmatisering af *Les Particules élémentaires* som allerede var planlagt, opgivet, om end Houellebecq så vidt vides stadig arbejder på finansieringen. CD'en der førte til at mange medier udskreg Houellebecq som rockstjerne,¹¹² er reelt en oplæsning af en række tidligere udgivne digte, tilsat musik og fotografierne indgår, som det vil blive uddybet i fjerde kapitel, som led i en litterær topik. Houellebecqs arbejder med andre medier og genrer tager således alle deres udgangspunkt i hans litterære produktion og foregår på litteraturens præmisser hvorfor det er svært at tale om en egentlig multimedialitet.

Tilsvarende lader Houellebecqs forfatterskab sig ikke uden videre placere i en fortælling om litteraturens globalisering og ophævelsen af nationale grænser. Vel er hans bøger oversat til en række sprog med stor succes, men udbredelsen af forfatterskabet er meget ujævn. Størst har succesen været i de nordiske lande, Tyskland og Holland, hvor Houellebecqs bøger også har været opsat som drama, og hvor forfatterskabet har været genstand for en

¹¹¹ Hertel 1996, 15.

¹¹² Eksempelvis Le Fol 2000, Hache 2000, Coljon 2000 & Masserey 2000.

litteraturvidenskabelig behandling der næsten overgår opmærksomheden i Frankrig.¹¹³ I Sydeuropa har interessen dog været langt mere spredt og i den angelsaksiske verden ses Houellebecq mere som et særegent fransk fænomen, der primært har interesse som et sådant:

If *L’Affaire Houellebecq* contains more than a passing interest, it may be due to factors not entirely related to the author and his novel. The reaction to both may well reflect a *fin du siècle* anxiety, a perceived absence of and desire for a major French novelist, and a nostalgia for an earlier era where France’s cultural dominance remained largely unquestioned. (Cloonan 2000)

Houellebecq ses som udtryk for og oprør mod den særlige franske litteraturtradition, mod den finkulturelle kunstopfattelse der kun trives her, som det også meget præcist beskrives i en kommentar i *New Statesman*: ”Houellebecq’s overwhelming preoccupation is with the drabness and futility of modern life: yes, only in France could such a writer top the bestseller lists.”¹¹⁴ Set i det lys er Houellebecq kun interessant fordi han mimer og samtidig kritiserer en ganske bestemt forfatterrolle, nemlig forestillingen om den intellektuelle, formbevidste *écrivain* der er æstet til fingerspidserne, men alligevel formår at dissekere det franske samfund med både klarsyn og ironisk distance. Houellebecqs provokationer rammer ned i en fransk litteraturverden der har en helt bestemt forventning til den gode litteratur, og som stadig længes efter en forfatter der kan indfri den forventning man, med fortidens helte i erindring, har til den franske litteratur. Kun i en sådan kontekst kan man forstå *L’Affaire Houellebecq*. Receptionen af Houellebecq har eksempelvis i de nordeuropæiske lande været ganske begivenhedsløs i sammenligning. Ingen danske aviser har publiceret harcelerende artikler, og ingen danske gymnasielærere har truet med at opsige deres job hvis Houellebecq kom på læseplanen, men anmeldelserne har varieret fra begejstring over hans nådesløse

¹¹³ Le Fol m.fl. 2002. I Holland er udkommet et særnummer af tidsskriftet *C.R.I.N - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* og i Tyskland en essaysamling redigeret af Thomas Steinfeld med titlen *Das Phänomen Houellebecq*.

¹¹⁴ Romney 2000. Julian Barnes beskriver *Les Particules élémentaires* som: ”Very French in its mixture of intellectuality and eroticism.” (Barnes 2003, 72) Kevin Michael Grace slår den hen med kommentaren: ”Aren’t all those Frenchies Gloomy?” (Grace 2002) Emily Apter går så langt som til at se Houellebecq som decideret antiglobalist, hans romaner er udtryk for: ”A Dark age version of global culture.” (Apter 2002, 83) *The Economist* taler om ”a scathing literary attack on [...] globalisation.” (”Sex: The Rough

samtidsbillede, til ligestilling, som hos Skyum-Nielsen der stiller det relevante spørgsmål om Houellebecq ville have vakt lige så stor opmærksomhed hvis han havde været dansk og heddet Ole Blæk.¹¹⁵

Svaret må være at det ville han næppe. Houellebecq skriver ind i en fransk kontekst, og har han succes på udenlandske markeder er det netop i kraft heraf. En kontekst der som sagt er præget af en høj grad af enhedstænkning, underbygget af en række strukturelle særtræk ved den franske litteraturverden. Frankrig har siden revolutionen haft en veludviklet tradition for centralisme, en tradition der sætter sig igennem også på bogmarkedet der adskiller sig markant fra såvel den angelsaksiske forlæggertradition som den germanske. Hvor forlagsbranchen i de overvejende protestantiske kulturkredse blev skabt omkring produktionen og distributionen af billige bibler, blev de franske forlag i langt højere grad konsolideret i det nittende århundrede med litteraturen som fokus.¹¹⁶ De franske forlag med personligheder som Louis Hachette og Gaston Gallimard blev toneangivende og Paris litteraturens hovedstad. De store pariserforlag var altdominerende på markedet og dermed i stand til at diktere den gode smag i modsætning til England, USA og Tyskland, hvor hård konkurrence sikrede billige bøger og populærlitteratur en dominerende position, forhold der i høj grad har været med til at forme den franske litteratur:

À notre sens, c'est dans cette volonté permanente du modèle français de faire partager au plus grand nombre les succès ailleurs réservés à de petits cénacles – les prix littéraires qui naissent avec le Goncourt en 1904 et les revues spécialisées qui se multiplient après 1920 ou les émissions de télévision plus tard y participent largement – que réside son originalité. (Mollier 2001, 67)

Mollier beskriver det landskab som er baggrunden for Bourdieus bestemmelse af kunstens regler, som et stabilt miljø hvor de forskellige institutioner understøtter hinanden i bestræbelsen på at opretholde den symbolske kapital de har tilkæmpet sig. Og det er som sagt denne konstruktion der er i krise som følge af postmodernitetens radikaliserende af markedsforholdene, en konflikt Houellebecq udnytter i lanceringen af sine bøger når han

Guide” (2001)) Seth Armus ser direkte romanen som udtryk for anti-amerikanisme: ”Anti-Americanism provides the glue that gives his thesis cohesion.”(Armus 1999, 34)

¹¹⁵ Skyum-Nielsen 2000.

¹¹⁶ Charle 1985, 146-56.

spiller på de franske litteraturinstitutioners modsatrettede behov for på den ene side at fremstå som troværdige smagsdommere, og på den anden side at bevare publikums interesse i en tid hvor Paris' særstatus ikke længere kan tages for givet.

At denne splittelse er reel og ikke bare ismebegeistrede teoretikers tankespind, bliver tydeligt hvis man ser på udviklingen i de økonomiske nøgletal for det franske bogmarked gennem de seneste 40 år. Hvor der i 1960 blev udgivet 6.000 nye titler, blev der i 1995 udgivet knap 25.000 nye titler, men middeloplagentallet faldt til gengæld i den samme periode fra ca. 15.000 eksemplarer til knap 8.000.¹¹⁷ Denne udvikling er en naturlig reaktion på den stigen uforudsigelighed der præger det franske marked. Forlagene tjener deres penge på de få virkelige bestsellere og forsøger at forøge mulighederne for at finde dem ved at udgive så meget som muligt. Resultatet bliver et fuldstændigt uigennemskueligt marked, hvor en lang række førsteudgivelser aldrig når så langt som til at blive anmeldt i aviser og blade og forsvinder i glemslen, næsten uden at være blevet læst. Ikke desto mindre er aviser, blade, priser og TV aldeles afgørende i skabelsen af bestselleren, hvilket skaber en særegen dynamik hvor tilfældigheder tegner grænsen mellem succes og fiasko.

Heller ikke forlagene er stabiliserende faktorer som de tidligere har været det. Udviklingen har på sin vis konsolideret de eksisterende forlag således at der i dag kun er en lille håndfuld betydelige tilbage, med de to store mediekoncerner Havas og Hachette som de absolut dominerende, repræsenterende henholdsvis 25% og 17% af den samlede omsætning på det franske bogmarked i 1998.¹¹⁸ Men disse forlag er på ingen måde de garanter for litterær kvalitet og uvildighed som sikrede udviklingen af den franske litteratur op igennem de foregående århundreder. Hachette ejes således af Lagardère koncernen, hvis vigtigste indtægtskilde er våbenfabrikanten Matra; Havas tilhører Vivendi koncernen, tidligere Générale des Eaux, de franske vandværker, og begge grupper drives på rene markedsvilkår. To forlag som ikke desto mindre på grundlag af en klar stordriftsfordel i distributionsleddet har sikret sig en meget afgørende position på det franske bogmarked der truer hæderkronede institutioner som de i sammenligning mindre forlag Gallimard, Albin Michel, Le Seuil m.fl.

¹¹⁷ Rouet 2000, 110-12.

¹¹⁸ Rouet 2000, 63.

Markedet er således fanget mellem to modsatrettede interesser, den rent økonomiske tænkning og den franske forlagstradition hvor forlæggeren står som garant for den litterære kvalitet, men i modsætning til tidligere er det ikke længere muligt at adskille bogmarkedet i to kredsløb som imødekommer de to modsatrettede interesser. Hvor sociologen Robert Escarpit i 1958 kunne skelne mellem det dannede kredsløb og de folkelige kredsløb,¹¹⁹ er det i dag praktisk talt umuligt at adskille underholdning og litteratur, business og kunst. Hos de to store folkeligt orienterede koncerner viser det sig på to forskellige måder. Hachette har opkøbt en række mindre forlag som Fayard, Grasset og Stock, som alle nyder en udstrakt selvstændighed på redaktionssiden, men deler Hachettes vidtrækkende distributionsnet; hvorimod Havas satser på en række større udgivelser med stor autoritet specielt indenfor leksikon og ordbogsmarkedet gennem datterselskaberne Larousse og Le Robert, men plejer samtidig det mere folkelige marked gennem landets største bogklub France-Loisirs.

De to kredsløbs sammenflydning blev tydelig i forbindelse med Michel Houellebecqs nylige skift fra forlaget Flammarion til Fayard, der som sagt er en del af Hachette koncernen. Historien blev slået stort op i medierne med udgangspunkt i den million euro Houellebecq menes at være blevet betalt for sit skifte, og alle steder blev affæren set som bevis på storkapitalens indtog og sejr på den franske bogmarkedet, hvilket blev underbygget af at Houellebecqs agent, François Samuelson, begrundede skiftet i Hachette gruppens bedre muligheder for at sikre en filmatisering af den kommende roman i kraft af Lagardère koncernens ejerskab af produktionsselskabet GMT Productions.¹²⁰ Ikke desto mindre kan Houellebecqs valg lige så vel fortolkes som en flugt fra storkapitalens indflydelse. Skiftet til Fayard var mere end noget andet motiveret af det faktum, at Houellebecqs forlægger Sorin var skiftet til forlaget et lille år tidligere. At en forfatter følger sin forlægger og redaktør, med hvem han har opbygget et mangeårigt samarbejde, er ikke ualmindeligt, hvilket naturligvis understreger det personlige forhold som en grundlæggende faktor i en hård branche. At mange andre faktorer end de rent økonomiske er i spil, bliver klart når man tager i betragtning at Sorins forlagsskifte var motiveret af den italienske forlagsgruppe Rizzolis overtagelse af Flammarion og den senere sammenlægning med forlaget Skira. Sorin ville ikke arbejde under det italienske forlags hårde styring af den redaktionelle linie

¹¹⁹ Escarpit 1972, pp. 113-19.

¹²⁰ Lelievre 2004.

og valgte i stedet den relative frihed hos Fayard.¹²¹ En historie der blot understreger bogmarkedets splittelse mellem den kvalitetsbaserede, håndværksmæssige tradition og selvopfattelse og det globaliserede markedes virkelighed, selv i forbindelse med noget så forretningsorienteret som et forlagsskifte med flere millioner euro involveret.

Denne dobbelthed forstærkes af statens indblanding i markedets vilkår. Ligesom herhjemme er bogpriserne i Frankrig fastsat af forlagene, og desuden er markedet underlagt et forbud mod TV reklamer for derved at nedsætte forlagenes udgifter og sikre en mere fair konkurrence de forskellige forlag og udgivelser imellem. Hertil kommer en række former for direkte statsstøtte til forlag, udgivelser og forfattere, og endelig spiller de franske bibliotekers indkøb en rolle for bøger med mindre oplag, om end den ikke er så dominerende som herhjemme. Statens indblanding, der af Escarpit betegnes som en blandt flere *blokadebrydere* der fører den smalle litteratur ud i det folkelige kredsløb,¹²² er dog ikke entydigt i modsætning til postmodernitetens radikaliserede kapitalisme og globaliseringen. Dels giver staten støtte til udgivelse af fransk litteratur i udlandet, men også en lang række af de tiltag som skulle formindske konkurrencen, medvirker tværtimod til en forøgelse af de markedsøkonomiske mekanismer, nu blot på nye områder. Således er forbudet mod TV reklamer en del af baggrunden for en markedsføringsstrategi som den Houellebecq benytter. Når man ikke kan betale sig til sendetid, må man tilkæmpe sig den med andre midler, i Houellebecqs tilfælde ved at iscenesætte en række skandaler og derved gøre litteraturen og forfatteren bag interessant for et større publikum. Tilsvarende med de faste bogpriser. Når det ikke er muligt at udnytte fordelene ved et stort oplag til at presse forhandlere til at nedsætte prisen, bliver det afgørende at placere bogen i købernes bevidsthed og dermed skabe forudsætningen for et stort salg.

De statslige modifikationer af den frie konkurrence er således med til at forstærke den vægtløshed som kendetegner markedet i postmoderniteten, ved at begrænse den forudsigelighed som forlagenes dominerende status gav markedet førhen. De store forlag kan ikke dominere markedet ved hjælp af prisnedsættelser og TV kampagner, men bevarer deres stilling ved at satse på mere omkostningskrævende udgivelser som leksika og ordbøger og på grund af en fordel i distributionsleddet. Det afgørende for salget af det enkelte

¹²¹ *Libération* beskriver Sorin som havende "une allergie au contrôle de gestion" (Lelievre 2004).

¹²² Escarpit 1972, pp. 119-26.

litterære værk bliver derfor evnen til at placere sig i forbrugerens bevidsthed, hvilket naturligvis kan ske med en række forskellige virkemidler. Tilfældet Houellebecq understreger ikke alene det nære samspil mellem litterære virkemidler og markedsmæssige forhold, men åbner også for en genåbning af den æstetiske distance indenfor det markedsøkonomiske felt. Kunstinstitutionen garanterer ikke længere et frirum hvori kunsten kan udfolde sig, men decentrerer af markedets kontrolmekanismer giver mulighed for at kunstneren kan skabe sit eget frirum udenfor institutionernes rammer hvilket endeligt gør op med den absolutte skelnen mellem dannede og folkelige kredsløb. Houellebecqs brug af medierne skaber et rum idet provokationen baner vejen for salget af hans værker og dermed for udbredelsen af hans litterære budskaber og strategier. Billigbøgernes udbredelse spiller en afgørende rolle for de nye muligheder. Med dem bliver bogen igen et massemedie som er i stand til at nå bredt med tekster og budskaber som er mere komplicerede end den version de øvrige medier leverer. Denne synergieffekt er tydelig hos Houellebecq. Omtalen af romanerne sikrer et stort salg af bøger som ellers aldrig ville have nået et større publikum, ikke mindst i form af de billige *Librio* bøger til kun €2, og sikrer en bredere reception af forfatterskabet.

Tilbage står at bestemme den litterære virkning af denne interaktion i Houellebecqs forfatterskab, men det er tydeligt at forholdet mellem litteratur og produktionsforhold har undergået store forandringer siden Bürger og Bourdieu fostrede deres teorier for cirka 30 år siden. Med globaliseringen indskrænkes institutionernes råderum idet de skal fungere på en større arena der undslipper sig deres kontrol. Det bliver eksempelvis tydeligt i forhold til statens forsøg på regulering af det litterære marked hvor forsøget på at begrænse kapitalens indflydelse paradoksalt medfører en øget konkurrence. Nationalstaternes institutioner kan ikke regulere sig ud af de problemer globaliseringen skaber, som den tyske filosof Peter Sloterdijk gør opmærksom på det i andet bind af hans store *Sphären* trilogi:

Der Protest gegen die Globalisierung *ist* auch die Globalisierung selbst – er gehört zur unvermeidlichen und unentbehrlichen Immunreaktion der lokalen Organismen gegen die Infektionen durch das höhere Weltformat. (Sloterdijk 1999, 1003)

Det kan således ikke lade sig gøre at være antiglobalist, idet antiglobaliseringsbevægelsen er en del af globaliseringen selv. Et paradoks der i forhold til Houellebecqs forfatterskab kommer til udtryk i det faktum at Houellebecq, til trods for at han selv skriver og reflekterer

globale forhold, er interessant globalt som et lokalt fransk fænomen. Denne nivellering af forskelle truer, som også Bourdieu gør opmærksom på det, den distance der er en nødvendig forudsætning for kunstens eksistens, et problem Sloterdijk udvider til hele menneskehedens bestræbelser: "Was am Projekt Mensch hoffnungsvoll und groß erschien, verschwände wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand."¹²³ Postmoderniteten og globaliseringen stiller os over for et fundamentalt problem idet de neutraliserer de værdiskabende og regelsættende instanser vores samfund bygger på. Den nye verden er i sin natur uregerlig, hvilket tvinger os til at tænke regulering på nye måder. De forsøg der er gjort i denne retning falder i to grupper. På den ene side de der ønsker at tilpasse de nuværende magtstrukturer til den nye orden, og på den anden side de der mener at der må nye, globaliserede magtstrukturer til. Anthony Giddens repræsenterer med sin formulering af behovet for en *tredje vej* den første gruppe. De to første veje, socialismen og kapitalismen, har udspillet deres roller, og vejen frem er en stat der lader markedet virke frit, men forbeholder sig ret til at moderere på vegne af samfundets svageste: "The state should not dominate either markets or civil society although it needs to regulate and intervene in both."¹²⁴ Staten skal følge med udviklingen og forsøge at påvirke den i den ønskede retning. På den anden side står forfatterne bag *Empire* der taler for at udnytte de muligheder det nye samfund tilbyder til en egentlig samfundsomvæltning:

Empire creates a greater potential for revolution than did the modern regimes of power because it presents us, alongside the machine of command, with an alternative: the set of all the exploited and the subjugated, a multitude that is directly opposed to Empire, with no mediation between them. (Hardt/Negri 2000, 393)

Decentraliseringen af kontrolmekanismer ses som en chance for at konfrontere systemet direkte, uden mellemlid, hvilket kan bane vejen for en ny globaliseret verdensorden med en højere grad af lighed. Både *Empire* og Giddens analyser er i overensstemmelse med Sloterdijks bestemmelse af kritikken som integreret i globaliseringen, men hvor Giddens accepterer tingenes tilstand og forsøger at udfylde den systemimmanente rolle, ser Hardt og Negri muligheden for at udnytte kritikkens integration i systemet til at forandre systemet grundlæggende.

¹²³ Sloterdijk 1999, 1005.

¹²⁴ Giddens 2001, 6.

De to politiske programmer markerer to poler for muligheden for kritik i et globaliseret postmoderne samfund som går igen i diskussionen om kunstens eksistensvilkår. Hardt og Negris program modsvares af en kunst der forlader institutionen og skaber sit eget frirum i de nye informationsrum postmoderniteten indebærer, mens Giddens' vej går gennem tilpasningen af de eksisterende institutioner til de nye forhold. Med en litteratur der skabes indenfor de eksisterende forlagsstrukturer, og som i vid udstrækning er tilpasset en globaliseret økonomi, placerer Houellebecqs strategi sig mellem de to poler, men hans kreative brug af medierne signalerer en betydningsdannelse der bevæger sig udover den traditionelt litterære. Houellebecqs forfatterskab er således ikke en avantgardistisk nedbrydning af de eksisterende institutioner, men hans brug af medier og forlagsstrukturer indikerer at de traditionelle grænser mellem kunst og institution opblødes og ændres.

Midt blandt Michel'er

Houellebecqs strategiske nedbrydning af grænsen mellem kunst og institution underbygges af hans konstante undermineringer af grænsen mellem fiktion og virkelighed. I samtlige hans romaner optræder som beskrevet hændelser og karakterer der er som taget ud af Houellebecqs egen biografi, og i dem alle optræder en hovedperson ved navn Michel, der er på samme alder som forfatteren på udgivelsestidspunktet; de to hovedpersoner i *Les Particules élémentaires* er begge som Houellebecq selv blevet forladt af deres mor og opvokset hos bedsteforældre; hovedpersonerne har som oftest begivenhedsløse jobs i den offentlige sektor der minder om det IT job i Assemblée Nationale Houellebecq selv bestred helt frem til udgivelsen af *Les Particules élémentaires*; Houellebecq har som hovedpersonen i *Extension du domaine de la lutte* været indlagt med depression; og endelig søger Michel Djerzinski ligesom Houellebecq selv tilflugt fra det moderne samfund i Irland. Forbindelsen stopper imidlertid ikke med de rent faktuelle sammenfald. Mange kommentatorer har således forbundet Houellebecqs kritik af Islam med det forhold at hans mor, som han den dag i dag ikke har kontakt til, konverterede til Islam da hun forlod ham,¹²⁵ og omvendt tilskrives Houellebecqs forkærlighed for Stalin hans elskede mormors kommunistiske orientering.¹²⁶

¹²⁵ Sénécal 2001, Barnes 2003, 75.

¹²⁶ Rüt 2001.

Houellebecqs forfatterskab har således været udsat for en række biografiske læsninger,¹²⁷ hvilket kan være en absolut givende tilgang om end analysen af Houellebecqs forhold til Islam og Stalin mindre foretages i ønsket om at opnå en dybere forståelse af disse forhold, end for at undskylde dem og dermed nedtone meningsforskelle der i sig selv virker truende i et Frankrig præget af en *pensée unique*. Men det mest interessante aspekt ved sammenfaldene mellem hans eget liv og litteraturen er hos Houellebecq den litterære strategi de er et udtryk for. Brugen af autobiografiske elementer medfører en nedbrydning af skellet mellem virkelighed og fiktion, som spiller en central rolle i markedsføringen af romanerne. Virkningen forstærkes af det forhold at Houellebecq i en lang række interviews er kommet med udtalelser der ligger meget tæt op af de udtalelser hans figurer kommer med i romanerne, men med små, nøje afstemte forskelle. Det er måske tydeligst i forbindelse med *Plateforme*, hvor Houellebecqs udtalelser angående Islam i interviews lå så tæt op af hans hovedpersons hadefulde nedgørelser af samme religion at det ledte en række franske muslimer til at trække ham i retten anklaget for racisme. Den udtalelse der mere end noget andet fremkaldte protester kom i et stort opslået interview for *Lire* få dage før romanens udgivelse. Adspurgt om sit forhold til Islam svarer Houellebecq:

J'ai eu une espèce de révélation négative dans le Sinaï, là où Moïse a reçu les Dix Commandements... subitement j'ai éprouvé un rejet total pour les monothéismes. Dans ce paysage très minéral, très inspirant, je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré! La Bible, au moins, c'est très beau, parce que les juifs ont un sacré talent littéraire... ce qui peut excuser beaucoup de choses. (Sénécal 2001, 32)

Houellebecqs forsvar gik meget forståeligt på at hans udtalelser om religionen Islam på ingen måde kunne tolkes som et angreb på muslimer, og han blev da også frikendt efter at have forvandlet retssagen til et mindre cirkus med blandt andet en meget beruset Fernando Arrabal i vidnesranken, der med flasken i hånden kæmpede for forfatterens ytringsfrihed.¹²⁸ Sagen kompliceres dog en smule når Houellebecqs udtalelser sammenlignes med holdninger som hans hovedpersoner lancerer i romanerne, mest udtalt her i *Plateforme*:

¹²⁷ Eksempelvis Rüf 2001

¹²⁸ Durand-Souffland 2002, Robert-Diard 2002 & Arrabal 2002.

Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou une femme enceinte palestinienne, avait été abattu par balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme à la pensée qu'il y avait un musulman de moins. (Pl 338)

I romanens kontekst er følelsen imidlertid ganske forståelig. Hovedpersonen Michels far er tidligere blevet dræbt af en araber, og på dette sted i historien er hans livs kærlighed Valérie netop blevet dræbt af fundamentalistiske, muslimske terrorister. Kritikken kan derfor ikke rettes mod hovedpersonen Michel, men det indebærer ikke at man ikke kan klandre forfatteren Michel at han skriver en roman der i så høj grad iscenesætter muslimer som kriminelle og voldelige.¹²⁹ Denne pointe drukner imidlertid helt i de høje skrig fra de to fløje om henholdsvis hadet mod muslimer og retten til ytringsfrihed, hvilket understreger effektiviteten af Houellebecqs strategi.¹³⁰ Opblødningen af grænserne mellem fiktion og virkelighed medvirker at det litterære værk så at sige projiceres ud i det offentlige rum hvor tekstens fikcionalitet indstifter en uafgørlighed i debatten, som i en positiv udlægning sætter spørgsmålstejn ved de eksisterende holdningsmønstre, men i en negativ underminerer enhver form for holdningsbaseret diskussion.¹³¹

¹²⁹ Julian Barnes, der sad i juryen da Houellebecq i 1998 fik Prix Novembre, gør opmærksom på en betænkelig omstændighed: "Extraordinary that three casual meetings on three different continents should turn up three vociferous Arab Islam-despisers who disappear from the narrative immediately their work is done." (Barnes 2003, 75)

¹³⁰ Salman Rushdie kom meget forståeligt Houellebecq til hjælp med en sådan begrundelse: "Mais, et encore une fois *mais*, quiconque s'intéresse un minimum à la littérature, et entend pronocer de tels « tiens, tiens... », devrait immédiatement prendre fait et cause pour l'indépendance du texte littéraire, son droit à être considéré uniquement par rapport à lui-même, comme si l'auteur était aussi anonyme que, *disons*, les auteurs des textes sacrés." (Rushdie 2002) Modsat anklager den islamiske verden Houellebecq for blot at maskere sine udtalelser i: "cette fiction sans limites où Jospin se nomme Jospin, Chirac se nomme Chirac et Jacques Maillot idem, mais où il ne faut surtout pas confondre Michel, le héros-narrateur, avec Michel Houellebecq." (Salhi 2001) Jérôme Meizoz forsøger at ophæve modstillingen ved at opfatte navnet *Houellebecq* som et pseudonym, en mediepersona, og hele forfatterskabet som en *performance*. (Meizoz 2003) Men herved forskydes problematikken blot til et nyt niveau: Hvorfor iscenesætter Michel Thomas (som Houellebecq hed de første år af sit liv) så massivt Islam som et problem i sin performance?

¹³¹ *Lire's* redaktør Pierre Assouline beskyldte således Houellebecq for at forskyde problemet fra hans udtalelser til bladets gengivelse af dem: "C'est comme si l'on condamnait le médiateur et pas le message." (Delcroix 2002). Tvetydighederne var så mange, at *Lire* så sig nødsaget til at trykke en erklæring fra domstolen på at *Lire's* gengivelse af samtalen med Houellebecq var i overensstemmelse med

Houellebecq er, som han selv har givet udtryk for i et interview til tidsskriftet *La nouvelle revue française*, meget bevidst om den afgørende rolle den tvetydige brug af virkelige elementer spiller i hans værker: ”Je ne sais plus très bien ce qui, dans mes romans, relève de l’autobiographie ; je suis par contre très conscient que cela n’a aucune importance.”¹³² De autobiografiske elementer har betydning netop på grund af det faktum at de ikke har betydning. Her er ikke tale om en bearbejdning af Houellebecqs eget liv, men om en undersøgelse af forfatterrollens grænser. Det bliver tydeligt når Houellebecq uden på lommeudgaven af *Les Particules élémentaires* vælger at bruge et portræt af sig selv hvor han mimer romanens handling ved at iføre sig en kittel og en indkøbspose fra supermarkedet Monoprix, nøjagtig som romanens Michel gør det i romanens univers. Og spillet bliver endnu tydeligere i filmatiseringen af *Extension du domaine de la lutte* som Houellebecq har stået bag i samarbejde med instruktøren Philippe Harel. Harel, der også spiller hovedrollen, har således bygget filmens karakter op over den virkelige Houellebecq, helt ned til frisuren og den måde Houellebecq affekteret holder sin cigaret mellem ring og langfinger. Her er ikke tale om at Houellebecq sætter sig selv på spil, han spiller tværtimod ud mod alle de der ønsker at fastholde ham i en defineret rolle som sortseer, provokatør eller racist. Strategien er naturligvis et godt salgstrick. Hvad er mere interessant end en forfatter som ingen rigtig ved hvad egentlig mener?¹³³ Man bliver næsten nødt til at læse bogen selv for at danne sig sin egen mening om hvorvidt den narrative distance undskylder Houellebecq. Men nedbrydningen af grænsen mellem virkelighed og fiktion markerer også en æstetisk strategi. At betegne Houellebecq avantgardist er nok at gå for langt, men hans ubestemmelighedsstrategi indfrier på sin vis det credo om foreningen af liv og kunst som

virkeligheden, i et forsøg på at fastholde i det mindste et synspunkt fra Houellebecqs side. (Assouline 2002)

¹³² Martel 1999, 198.

¹³³ Hvilket underbygges af Houellebecq ofte svarer modstridende, efter eget udsagn ikke af ond vilje: ”on m’a posé tellement de questions, j’ai si souvent oublié mes réponses.” men fortsætter også ”De toute façon, quand une question vous déplaît, ou vous paraît indiscrète, il est toujours légitime de mentir, de se contredire, d’essayer de déstabiliser l’interlocuteur, etc.” (Martel 1999, 203-4) At der er tale om en bevidst strategi, ja om en intellektuel position understreges i et andet interview: ”Je ne suis pas un intellectuel engagé à la Sartre. Je change d’avis fréquemment sur un peu tout. Autant je suis sûr que personne ne place les points-virgules aussi bien que moi, autant, quand on me connaît, me demander un avis sur un sujet est absurde.”(Ferrand 2002, 45) Houellebecq understreger forskellen til Sartre, til den politiske holdning, og markerer sig selv som åben, eksperimenterende i sit forhold til verden.

Peter Bùrgers historiske avantgarde tilsluttede sig. Virkeligheden præsenteres som fiktion og fiktionen som virkelig i den forstand at de beskrevne begivenheder og holdninger kunne tilhøre Houellebecq selv, og måske gør det. Dette er ikke blot en narrativ finesse, men en genuin refleksion af kunstens produktionsvilkår på linie med avantgardisternes montagestrategier. Men, hvor de historiske avantgardister forsøgte en absolut demaskering af den dominerende ideologi gennem chokket, indstifter Houellebecqs maskespil en usikkerhed som åbner for debat og forhåbentlig en glimtvis indsigt i den eller de ideologier der dominerer vores samfund og kunstproduktion i dag. Houellebecq står naturligvis ikke ene med en sådan bestræbelse der kunne tjene som en definition på både modernisme og postmodernisme, alt efter teoretisk overbevisning. Men der hvor han udmærker sig, er når refleksionen af produktionsvilkårene ikke begrænser sig til en teoretisk refleksion over sprogets og kunstens natur og vilkår, men tværtimod tager form af et konkret favntag med den markedsmæssige virkelighed hans bøger skal fungere i.



Ikke mindst i den seneste roman *Plateforme* understreger Houellebecq sin optagethed af markedets indvirkning på livet som det leves i dag. Romanen er én lang undersøgelse af individets forsøg på at finde lykken i markedets tilbud, ikke mindst turismen og sexindustrien. Romanens hovedperson får efter en grupperejse til Thailand den idé at systematisere sexturismen således at de rejsende kan få opfyldt deres behov for både oplevelser og seksuel tilfredsstillelse under organiserede forhold. Ideen opstår som følge af kyniske overvejelser over bytteforholdet mellem orienten og vesten; vi har penge, og de har deres kroppe:

D'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle : ils cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté, tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale. (*Pl* 234)

Menneskelige relationer forsimplet til merkantile udvekslinger i skabelsen af en effektiv pengemaskine på baggrund af menneskelig lidelse. Men *Plateforme* er ikke et sentimentalt

værk, i hvert fald ikke ved første gennemsyn. Fokus er ikke på menneskelige forhold og menneskelig lidelse, men på samfundet som markedsplads, hvilket blandt andet kommer til udtryk ved at romanen er spækket med overvejelser over forbrugets natur:

Selon le modèle de Marshall, l'acheteur est un individu rationnel cherchant à maximiser sa satisfaction compte tenu du prix ; le modèle de Veblen, par contre, analyse l'influence du groupe sur le processus d'achat (suivant que l'individu veut s'y identifier, ou au contraire s'y soustraire). Le modèle de Copeland démontre que le processus d'achat est différent suivant la catégorie de produit service (achat courant, achat réfléchi, achat spécialisé) ; mais le modèle de Baudrillard-Becker estime que consommer, c'est aussi produire des signes. Au fond, je me sentais plus proche du modèle de Marshall. (*Pl* 20)

Houellebecq og hans fortæller vælger som altid den illusionsløse fortolkning og ser forbruget og dermed hovedparten af menneskelige handlinger som et udtryk for simpel profit eller tilfredshedsmaksimering. Alle postmodernistiske teoretiseringer om købet som betydningsproduktion eller selvrealisering fejles af banen til fordel for markedets mest basale mekanismer som langt hen af vejen sikrer romanens personer reel lykke. Michel skaber sit rejsekoncept sammen med sin elskede Valérie som han møder på turen til Thailand i romanens begyndelse, og det er en ubetinget succes som sikrer dem finansiell sikkerhed og gæsterne tilfredshed. Markedets mekanismer fungerer således ført ud i deres ekstrem efter hensigten og sikrer den lykke som ellers er så flygtig i det postmoderne samfund. Kontrasten til den postmodernistiske teori bliver tydelig i den fase hvor de to elskende sammen med venen Jean-Yves er i færd med at udforme deres projekt. Rejsebureauet hyrer her for 150.000 francs en konsulent til at fortælle dem hvorledes de bør gebærde sig for bedst at klare sig i den nye verdensorden, og han har store ord på rede hånd:

En l'an 2000, s'exclama-t-il, on se veut nomade. On part en train ou en croisière, sur les fleuves ou les océans : à l'ère de la vitesse, on redécouvre les délices de la lenteur. On se perd dans le silence infini des déserts ; et puis, sans transition, on ira se plonger dans l'effervescence des grandes capitales. Mais toujours avec la même passion. (*Pl* 163)

Talen er et amalgam af postmodernistiske plusord som nomadisk, flydende, intensitet og passion, men den vækker ikke stor begejstring hos Jean-Yves: "C'est que nous vous demandons, ce n'est pas de nous décrire à l'infini les caractéristiques du problème ; ce serait plutôt d'essayer, ne serait-ce qu'un minimum, d'indiquer l'ébauche d'une solution." (*Pl* 164) Michels rejsekoncept er netop en sådan løsning der giver et simpelt og effektivt svar på de

udfordringer postmoderniteten bringer, i dette tilfælde for rejsearrangøren, et svar der triumfer postmodernisternes fraser om åbenhed, decentrering og flyden.

Analysen er interessant fordi den, udover at være en kommentar til vore dages samfund, er et billede på Houellebecqs egen roman. *Plateforme* er i endnu højere grad end de øvrige romaner spækket med sexscener, og Houellebecq imødekommer således de mest umiddelbare behov hos sine læsere. Sex sælger, og Houellebecq er klar over det: "J'ai une hypothèse immodeste: je suis meilleur que les autres dans les scènes de sexe. Les miennes paraissent plus vraies."¹³⁴ De seksuelle eskapader fylder således meget i de store interviews, Houellebecq gav i forbindelse med romanens udgivelse, som her i det famøse interview til *Lire*.¹³⁵ Desuden udmærker *Plateforme* sig ved at udtrykke holdninger om såvel Islam som prostitution og sexturismen der er provokerende i en grad der adskiller sig markant fra de tidligere bøger. Hvor *Les Particules élémentaires* provokerede på grund af holdninger til 68 og kloning, som der næppe er tvivl om at Houellebecq tager alvorligt, er provokationerne i *Plateforme* tilsyneladende helt uafhængige af den litterære strategi. Romanen er således som skabt til at imødekomme markedets behov og solgte også 250.000 eksemplarer på under 10 dage.¹³⁶ På samme måde som Michel og Valérie løser postmodernitetens gåde ved at give folk det de vil have, giver Houellebecq med *Plateforme*, belært af erfaringerne fra lanceringen af *Les Particules élémentaires*, sine læsere hvad de vil have. Romanen fungerer som en bearbejdning af den behandling de tidligere romaner er blevet udsat for efter deres udgivelse. Her er ingen berøringsangst, kunstverdenen er ren business, en holdning som også romanens Michel giver udtryk for:

La plupart des artistes que je connaissais se comportaient exactement comme des *entrepreneurs* : ils surveillent avec attention les créneaux neufs, puis ils cherchaient à se positionner rapidement. (*Pl* 178)

¹³⁴ Sénécal 2001. Jacques-Pierre Amette omtaler i sin anmeldelse sexscenerne som: "érotisation cheap, promotionnelle, soldée." (Amette 2001)

¹³⁵ Se i øvrigt Guiou 2001 og Authier 2001.

¹³⁶ Aissaoui 2001. Houellebecq anerkender selv *Plateforme*'s lette karakter: "J'avais envie de me payer les best seller américains. Plus généralement, j'avais envie de faire un livre que l'on puisse lire sans s'arrêter." (Authier 2001) Mark Greif udpeger historien om Michel og Valéries forretningseventyr som det drivende princip i bogen: "By mid-book we discover that we are turning pages mostly for the entrepreneurial project." (Greif 2003, 105) Houellebecq plagierer og overgår herved amerikanske *business thrillers* som John Grishams *The Firm*, som Michel læser på stranden.

Kunstmarkedet er et marked som alle andre, med den lille forskel at det forandrer sig en anelse hurtigere. *Plateforme* er et værk uden fine fornemmelser, som også titlen *plates formes*, der også på fransk betyder flade eller platte former, antyder. Intet er for lavt, folk får hvad de vil have og Houellebecq scorer kassen.

Hermed er det sidste ord imidlertid ikke sagt. For nok er Michel og Valéries sexrejser en stor succes, men idyllen varer ikke ved. Som nævnt rammes et af de nyåbnede rejsemål af islamisk terrorisme, i en bombesprængning der profetisk forudser bombningen på Bali et år efter bogens udgivelse. Michel og Valéries pragmatiske arrangement indhentes af den ideologiske virkelighed de forsøgte at gøre sig fri af. Bombebehandlingen vækker også den franske offentlighed til kamp mod udnyttelsen af de thailandske prostituerede, og det franske moderselskab der stod bag Michel og Valéries projekt, tvinges til at afvise dem med henvisning til at de har underskrevet et charter angående *tourisme éthique*. Finansieringen til projektet forsvinder, og de postmodernistiske fraser som Michel afviste så overbevisende, forvandler sig pludselig til slagkraftig økonomisk virkelighed, på samme måde som den muslimske ideologi forvandler sig til en særdeles konkret magt. Det viser sig således at det tværtimod er Michels forsimplede verdensbillede der er en luftkastel, baseret på fortrængningen af de faktiske forhold.

Fraværet markerer den fortrængning der ligger til grund for ethvert håb om lykke, og underminerer dermed den simple fortolkning Michel med Marshall finder sig af købsforholdet. Købet er ikke blot et spørgsmål om lykkeoptimering, men et udslag af drømmen om lykken, en flugt baseret på fortrængningen af den til tider triste virkelighed. Det ville være fristende at fortolke dette i lacanianske termer som et udslag af begærets uopfyldelige natur eller postmodernistisk som bevis på varernes simulakrumkarakter, men herved bortledes opmærksomheden fra sagens kerne, nemlig den næsten overvældende virkelighedskarakter disse simulakrer har.¹³⁷ Peter Sloterdijk beskriver i sidste bind af sin *Sphären* trilogi det postmoderne samfund som baseret på *forvænnelse*, et træk der kendetegner menneskeracen som sådan: "*Homo sapiens* ist ein basal verwöhntes, polymorph

¹³⁷ Jack Abecassis ser netop dette som grunden til at Houellebecq virker foruroligende: "Once the motive of an ever-increasing individuation through desire is absent or becomes debunked, all alibis for frenetic individuation disappear." (Abecassis 2000, 808) Købet kan ikke begrundes i hverken reelle behov eller begærsforskydning men er kun begrundet i individualiseringen selv, vi køber for at købe.

luxurierendes, multipel steigerungsfähiges Zwischenwesen”¹³⁸ Menneskets handlinger er ikke bestemt ud fra frygten for nød eller mangel, men derimod udtryk for en naturlig disposition for at skabe overskud, og en stor del af menneskets problemer består i at forvalte dette overskud, at finde steder at kanalisere det hen. Denne kapacitet kommer til fuld udfoldelse i det vestlige, postmoderne samfund hvor folk har mere fritid og større velfærd end nogen sinde før. Det største problem er for en stor del af verdens befolkning i dag ikke at undgå nød og elendighed, men simpelt hen at finde afløb for et sådant overskud. Og det er netop her Michel tager fejl i sine beregninger. Uanset konceptet nøgternt set udnytter et bytteforhold baseret på basale menneskelige forhold, glemmer han at tage højde for menneskets lige så basale behov for at kanalisere sin forvænnelse i form af ideologiske udfald på andres vegne, hvad enten det sker i form af religiøs fanatisme eller politisk korrekt pænhed. De postmoderne simulakrer har taget magten og får tyngde netop i kraft af deres lethed.

Houellebecq understreger den postmoderne økonomis tyngde i et essay om vennen Frédéric Beigbeders roman *99 francs*, der beskriver livet på det reklamebureau, hvor Beigbeder selv var ansat. Romanen er i endnu højere grad end *Plateforme* en symfoni af slogans, mærkevarer og marketingsstrategier, og romanen iscenesættes som rent salgsobjekt komplet med tøjsponsorater og soundtrack,¹³⁹ hvilket understreges af titlen der er hverken mere eller mindre end bogens pris. Beigbeders brug af virkelige begivenheder og personer kostede ham senere jobbet og truede med at få bogens udgivelse forbudt i år 2000's Beigbeder affære, der gentog Houellebecqs bedrifter i 1998 om end i mindre målestok. Beigbeders problemer fører Houellebecq til at konkludere at det eneste hellige, det eneste område der er undtaget ytringsfriheden i vore dages samfund, er *brand*'et, mærkenavnet som beskyttes aggressivt gennem retssager og trusler. Den postmoderne økonomi er en slagkraftig virkelighed, multinationale virksomheder øver gennem privatiseringen af verden en snigende vold som Houellebecq ser det som sin pligt at bekæmpe med alle midler: ”Toutes les conditions sont donc réunies pur une véritable *lutte à mort*, dans laquelle je me sens partie prenante.”¹⁴⁰

¹³⁸ Sloterdijk 2004, 706.

¹³⁹ Beigbeder 2000, 283. Romanen er siden genoptrykt under titlen *€14*.

¹⁴⁰ ”La privatisation du monde” (2000), 133. I samme ånd understreger Houellebecq at virkelighed ikke står i modsætning til markedets simulakre: ”J’ai toujours aimé lire indépendamment du contenu. Les

Det er her værd at bemærke at rejsekonceptets sammenbrud aldrig begrundes i de prostitueredes forhold, et forhold der knap berøres med et eneste ord i bogen, og det er afgørende. Havde Houellebecq kastet sig ud i overvejelser over de prostitueredes liv og rettigheder, havde *Plateforme* været en bog om prostitution, men idet han undlader alle overvejelser af denne art, som enhver læser netop sidder og venter på, understreger han at ærindet er et andet. Den vold og lidelse romanen beskriver danner ikke en virkelig baggrund for de diskursive spil, men er tværtimod i sig selv resultater af disse spil, udtryk for forvante menneskers ideologiske overskudsproduktion.¹⁴¹ *Plateforme* skaber derved en platform hvorfra vi kan se det moderne samfund uden at henvise til en absolut menneskelig målestok. Sloterdijk skelner mellem den realistiske kunst der legitimerer sit verdenssyn gennem henvisningen til menneskelig lidelse, og den moderne kunst som objektiverer samfundet i installationens fremmedgørende spejlinger:

Nimmt man die Haltung von Beobachtern ein, die sich in der demokratisch-technischen Installation mit einer Tagesbesucherkarte umsehen, läßt sich gelassen in Erfahrung bringen, daß die Anlage im ganze der progressiven Verwöhnung oder der verwöhnten Progressivität der Einwohner dient und daß die unaufhörlichen öffentlichen Reden von Problemen, Mängeln, Nöten und entsprechenden Entwicklungs- und Kompensationsprogrammen, einschließlich des Moralfeuilletons und der Satire, nur Codes für immer weiter ausgreifende Verwöhnungsstrategien sind. (Sloterdijk 2004, 819-20)

Med henvisning til Luhmanns betoning af kunstens refleksivitet og Benjamins tanker om den adspredte bedømmelse i "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", fremhæver Sloterdijk den moderne kunsts mulighed for at skabe et resonansrum der kan give den adspredte, gerne underholdte beskuer en forståelse for det

guides techniques puour acheter des autos, par exemple, ça me passionne. Ou les test comparatifs de la FNAC, j'adore ce genre de lectures. [...] Donc en fait, mon matériau, ce n'est pas vraiment le monde. On ne peut en parler. Le monde, s'est aussi l'ensemble de ce qui a été écrit sur le monde." (Haan 2004, 10)

¹⁴¹ Forskellen bliver tydelig i en række kommentarer, der er ivrige for at levere konkret, fysisk bevis for de prostitueredes nød. Direktøren for *Le Guide du Routard* kritiserer således Houellebecqs manglende refleksion af de prostitueredes forhold med henvisning til deres thailandske navn *phuong ha kin*, der angiveligt betyder *de der søger mad*. ("Le Routard s'en prend à Michel Houellebecq" (2001)) Også Gerry Feehily klandrer Houellebecq for ikke at forholde sig til *realiteterne*: "A novelist with a greater instinct for

samfund han eller hun lever i. Hermed opgiver han tanken om en decideret kritisk kunst. Den kritiske henvisning er altid blind for at den selv er at opfatte som en forvænnelsesstrategi, idet medlidenheden med de svage måske mere end noget andet forudsætter kulturelt og værdimæssigt overskud hos den medlidende. Hvor den i Sloterdijks terminologi realistiske kunst således ufrivilligt bekræfter sin overskudsnatur gennem indstiftelsen af en social distance, anerkender og fejrer installationen sin egen luksuskarakter og bliver derigennem i stand til at indstifte forskydninger der fremstiller forvænnelsen nuanceret.

Plateforme er en sådan demokratisk-teknisk installation i den litterære institutions rum. Kun ved at anerkende sin egen luksuskarakter, ved at være underholdning og pornografi kan romanen anskueliggøre den tyngde den moderne økonomis lethed påfører romanens personer. Romanens lethed giver netop den adspredte holdning som lader læseren opleve den vold der kan ligge i et *charter éthique*. Sloterdijk betoner i essayet *Die Verachtung der Massen* diskretionen som en nødvendig forudsætning for at kunne opretholde betydning i det moderne massesamfund, men vel og mærke diskretion i en dobbelt betydning: "als Unterscheidungskraft und als Taktgefühl"¹⁴² Diskretionen skelner mellem godt og skidt og godt og ondt, men anerkender også sine egne begrænsninger. Den postmoderne situation kræver en teori der på samme tid formår at anerkende vertikale forskelle og horisontale magtstrukturer og levere et pejlemærke i en situation hvor der ikke kan opstilles absolutte målestokke. Følsomheden over for det moderne liv fordrer en kunst som ikke lægger skjul at være et overskudsfænomen.¹⁴³

truth would, for instance, have conceded what *Platform* dutifully overlooks: that a quarter of all Thai prostitutes will die from Aids in the next decade." (Feehily 2002, 37)

¹⁴² Sloterdijk 2000, 92.

¹⁴³ Mirjam Schaub ser også i utopien i *Les Particules élémentaires* et udtryk for en sådan forvænnelse: "Hinter dem Moralismus Houellebecqs scheint die ungeheure Lust auf ein Leben in totaler Verantwortungslosigkeit auf. Wenn das keine Utopie ist." (Schaub 2001, 45) Hvor Houellebecq indrømmer forvænnelsen og tager den på sig fordømmer Schaub den moralsk.

Kroppen i fokus

Michel er uden tvivl en vigtig karakter i Houellebecqs univers, hvad enten han hedder Djerzinski eller Houellebecq, men man kan med stor ret argumentere for at den egentlige hovedaktør i virkeligheden er den mere uhåndterlige figur kroppen. *Extension du domaine de la lutte* er centreret om merkantiliserings af kroppen; i *Les Particules élémentaires* realiseres plottet i kloningens forvandling af den menneskelige krop; og i *Plateforme* udspændes handlingen af forskellene mellem den orientalske og occidentale krop. Det mest koncentrerede portræt af det moderne, vestlige menneskes forhold til kroppen og derigennem til sin verden giver Houellebecq imidlertid i den kortere fortælling *Lanzarote*. Fortællingen er udkommet i tre forskellige udgaver: første gang sommeren 2000 som et tillæg til modemagasinet *Elle* under titlen *Rudi*; anden gang senere samme år som *Lanzarote* i en kraftigt redigeret udgave akkompagneret af et hæfte med fotografier taget af Houellebecq på øen Lanzarote; for endeligt i 2002 at blive genudgivet med enkelte rettelser i billigbogsserien Libro, ledsaget af en håndfuld essays.¹⁴⁴ Houellebecq fortæller historien om en ung mand der tilfældigt ender på charterrejse til øen Lanzarote. Her søger han som så mange af Houellebecqs personer umiddelbar seksuel tilfredsstillelse, og hans rejse kulminerer da han på en øde strand involveres med to åbentsindede lesbiske, i udlevelsen af en klassisk pornografisk fantasi. Beskrivelsen af seksualakten, der strækker sig over flere sider, er tydeligt inspireret af pornografien, som i denne sidste passage:

Elle me fit signe de m'approcher de Barbara et reposa sa main sur ma queue, puis elle échangea quelques phrases en allemand avec son amie. « Elle dit que tu lèches très bien pour un homme... » résuma-t-elle avant de refermer son autre main sur mes couilles. Je gémis sourdement. Elle dirigea ma queue vers la poitrine de Barbara et recommença à branler par petits coups très vifs, ses doigts en anneau à la racine du gland. Barbara me regarda et sourit ; au moment où elle pressa ses mains sur le côté de ses seins pour accentuer leur rondeur, j'écoulai violemment sur sa poitrine. J'étais dans une espèce de transe, je voyais trouble, c'est comme un brouillard que je vis Pam étaler le sperme sur les seins de sa compagne. Je me rallongeai sur le sable, épuisé ; je voyais de plus en plus trouble. Pam commença à lécher le sperme sur les seins de Barbara. Ce geste était infiniment touchant ; j'en eus les larmes aux yeux. (Lz 58)

¹⁴⁴ Se Monnin 2004 for en sammenlignende læsning af de tre udgaver.

Her er intet overladt til fantasien, alt er synligt, helt frem til det afsluttende *money-shot* hvor manden ejakulerer ikke inde i kvinden, men over hende så det er synligt for beskueren. Synet spiller her en helt afgørende rolle, hvilket understreges af de spil der foregår mellem parterne. Kvinderne iagttager hovedpersonen: *Barbara me regarda et sourit*, men udstiller sig først og fremmest for hans blik som er klart frem til ejakulationen, men derefter bliver tåget så han knap kan nyde det skue de to kvinder fremfører for ham. Beskrivelsen svarer til en række af de karakteristika kunsthistorikeren Rune Gade finder for billedpornografien i værket *Staser*. Gade ser her pornografien som en kompliceret iscenesættelse af blikke. Kvindens blik er afgørende fordi det reflekterer det beskuende blik som hun udstiller sig for: ”Hun ’udstiller’ sin viden i en foregribelse af beskuerens blik: hvis noget ’afsløres’ er det betragterens begærende blik, som her udfordres af kvindens (falliske) indsigt.”¹⁴⁵ Kvindens blik afslører at hun ved sig set, og dermed at hendes begær står mål med den mandlige beskuers begær. De to kvinder i romanen udstiller således sig selv og deres eget begær og bekræfter dermed det begær hovedpersonen føler, hvilket bekræftes af ejakulationen:

Ejakulationen beskriver det sted, hvor mandens blik finder hvile i den omstændighed, at det definitivt drages over til kvinden. Fortællingen må ende her, for blikket er udtømt, kastet over på kvinden, som nu *har* det, dvs. kvindens begær er også tilfredsstillet i spermatiseringen. (Gade 1997, 219)

Med ejakulationen overdrages det mandlige blik til kvinden hvilket understreges af den orale indtagelse af sæden, og hermed er det mandlige begær udtømt, hovedpersonens blik sløres og han ender passiv i sandet, blikket tæmmet af lykkens tårer i hans øjne. Blikudvekslingen understreger ikke alene at hovedpersonens begær er gengældt, men også at han kan tilfredsstille, hvilket underbygges af den ene kvindes: *tu lèches très bien pour un homme...*

Scenen opfylder således alle seksuelle forhåbninger vores hovedperson gør sig inden afrejsen. De visuelle spil potenserer begæret og lader det kulminere i absolut tilfredsstillelse. Denne lykkelige tilstand varer imidlertid ikke ved. De seksuelle eskapader foregår nemlig på baggrund af fortrængningen af selskabets fjerde medlem, Rudi, som ikke ønsker at deltage. Mod fortællingens slutning afsløres grunden hertil i et brev som Rudi efterlader da han

¹⁴⁵ Gade 1997, 192.

rejser bort for at tilslutte sig Azraël kulten.¹⁴⁶ Rudis modvilje skyldes ikke moralske skrupler, men tværtimod at hans kone har forladt ham for at blive muslim efter at deres meget aktive sexliv endte i en overmætning. De var tidligere livlige gæster i sexklubber, men det stigende behov for visuel stimulation fører til en situation hvor de bliver rene tilskuere:

Nous en sommes venus à des situations humiliantes où nous nous contentions d'assister en spectateurs passifs aux exhibitions de monstres sexuels parfaits dont nous ne pouvions plus faire partie, vu notre âge. (Lz 69)

Den visuelt baserede seksualitet indebærer sin egen ophævelse. Visheden om den andens begær kræver stadig mere markante manifestationer, hvilket fører seksualiteten ud over kroppens egne grænser.¹⁴⁷ Og alene bevidstheden om dette forhold fører til suspenderingen af den seksuelle spænding mellem hovedpersonen og hans lesbiske veninder: "Le soir nous avons couché tous les trois, enlacés dans le grand lit, mais sans que rien de sexuel ne se produise. Comme si nous avions simplement besoin de nous protéger." (Lz 74) Tilsvarende ender en række af Houellebecqs hovedpersoner kastrerede som følge af deres konfrontation med virkelighedens realiteter: Bruno ender i *Extension du domaine de la lutte* frarøvet sin seksualitet på grund af medicinering efter tabet af Christiane, og Michel mister i *Plateforme* sit seksuelle drive efter tabet af Valérie. Det pres det moderne samfund lægger på seksualiteten ender i kastraktionen, en proces der kan siges at gentages i den effekt Houellebecqs pornografiske passager har på læseren. Enhver nydelse passagerne måtte fremkalde demonteres hurtigt når Houellebecq kontrasterer den pornografiske potens med personernes ynkelige fremtoning.¹⁴⁸

Houellebecqs lancerer således en kritik af visualiteten der svarer til den kritik af seksualitetens økonomi som han grundlagde allerede i *Extension du domaine de la lutte*, et

¹⁴⁶ Azraël er en ret præcis gengivelse af den virkeligt eksisterende Raël kult, hvis møder Houellebecq selv har deltaget i og talt ved. Hvorvidt Houellebecq selv tilhører kulten, eller blot har været til stede som led i sin research står hen i det uvisse. (Santolaria 2004)

¹⁴⁷ Houellebecq uddyber i et interview denne kritik af specielt sadomasochismen: "Le SM est également très peu charnel, on utilise des accessoires, il n'y a pas de contacts de peau à peau. Je pense qu'il y a un réel dégoût pour la chair." (Authier 2001) Om pornografien generelt siger han: "Une partie de moi, liée au mouvement général de l'époque, est assoiffée de pornographie ; mais c'est une partie qui me déplaît." (Eggericx 1996, 16) Og i et interview med tyske *Die Zeit*: "Die Pornographie [...] ist ein System ständiger Enttäuschung. Ihr Ziel ist es, Gewöhnung zu erzeugen, damit die Leute immer neue Pornos konsumieren. Sie will begehrenswerter sein als die wirkliche Welt." (Steines 2001, 105)

forhold han selv har uddybet i flere interviews: "Je refuse le fantasme, je n'en ai pas besoin. Je le refuse d'autant plus qu'il est désormais programmé par le marché, à travers l'érotisation de la publicité, par exemple."¹⁴⁹ Seksualiteten er i vore dages samfund underlagt synets logik hvilket fører til en regulær klassifikation ud fra målelige parametre som udseende, højde etc., en tanke som Houellebecq i novellen "Prise de contrôle sur Numéris" fører så langt som til at foreslå et 12 cifret alternativ til CPR nummeret der indeholder de kropslige nøgletal, for derved at kunne effektivisere den seksuelle udvælgelsesproces.(RV 35) En seksualitet baseret på visualiteten vil altid føre til kravet om stadig større eksplicitet, eller som Linda Williams udtrykker det i sit studie af pornografien *Hard Core*: "If sex is the problem, then in hard core more, better or different sex is the solution."¹⁵⁰

Synet og kroppen

Med denne kritik af synet og visualiteten træder Houellebecq ind i en lang fransk tradition for kritik af visualiteten, fra Bergson, over Bataille til Foucault. Houellebecqs kritik af synet er dog ikke umiddelbart filosofisk begrundet, men resultatet af en bearbejdning af et centralt litteraturhistorisk problem, nemlig afbildningen af den menneskelige krop. Også i den forbindelse trækker Houellebecq på den realistiske romantradition. Peter Brooks har således i *Body Work* beskrevet den franske realismes besættelse af beskrivelsen af den nøgne kvindekrop. Fra Balzac over Flaubert til Zola står kvindekroppen som det begærsobjekt, den fetisch hvis ubeskrivelighed gør den til omdrejningspunktet for repræsentationen selv. Forholdet perfektioneres i Zolas *Nana* hvor afdækningen af kurtisanen Nanas krop fungerer som det drivende princip for narrationen. Zolas naturalistiske bestræbelse indebærer forsøget på en afdækning af verdens realiteter, men kvindekroppen lader sig ikke problemfrit beskrive i sin afdækkethed, som det eksempelvis kommer til syne i denne passage hvor den nøgne Nana træder frem på scenen som Venus på *le théâtre des Variétés*:

¹⁴⁸ Se også Wesemael 2004b, 125-26.

¹⁴⁹ Guiou 2001.

¹⁵⁰ Williams 1989, 228.

Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. (Zola 1994, 25)

Nana er nøgen, men alligevel dækket af et tyndt slør, et slør der lægger sig ud over hele beskrivelsen. Nanas nøgenhed er på ingen måde naturalistisk, men en idealiseret hvidhed, der udglatter alle folder og mimer kunsthistoriens sublime Venus'er, som Tizians *Venere di Urbino*, der ubesværet, næsten nonchalant giver sig hen for malerens blik og stiller sin krop til skue så han kan male hende i: "la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte."¹⁵¹

Men Nana er ingen italiensk renæssanceskønhed der uskyldigt træder frem for sine tilskuere, hun er tværtimod ganske klar over hvilken rolle det er hun forsøger at udfylde, og klar over den *toute-puissance* denne rolle giver hende. Skildringen af Nana på scenen minder derfor mere om samtidige Venus skildringer, som i Alexandre Cabanels *La naissance de Vénus*. I modsætning til Tizians rolige Venus trækker Cabanels armen tilbage i en dramatisk gestus der løfter hendes bryst og fremhæver det "koket kurtiserende øjekast"¹⁵², hvorved hun understreger at hun er bevidst om det mandlige, beskuende blik. Kroppens overdrevne hvidhed genkalder antikke marmorstatuer og dermed den repræsentationshistoriske sammenhæng billedet indskrives i, hvidheden bliver som hos Nana på scenen et slør der lægger sig mellem den beskuende og kroppen. Cabanels Venus stiller sig til skue, men der er tale om en iscenesættelse som i samme bevægelse gør hende utilgængelig for den beskuende. En tilsvarende dynamik bliver tydelig i en scene hvor klienten Muffat betragter den nøgne Nana:

Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. (Zola 1994, 177)

¹⁵¹ Valéry 1960, 1197.

¹⁵² Søndergaard/Gade 1995, 120.

Nana stiller sig til skue for Muffat, men hendes krop er som på scenen dækket af et slør, her et lag af rødlig dun som fortættes efterhånden som det beskuende blik nærmer sig kønnet der tilhyles i hofternes skygge. Kønnet undslipper sig blikket, Muffat slår over i mytologiske analogier i forsøget på at beskrive det der ikke lader sig beskrive og tvinges til at tage blikket til sig igen. Beskueren kan ikke se, ikke beskrive Nanas krop som den fremtræder for ham, men ser *kvindekroppen*, den mytologiserede repræsentation der ligger sig som et slør over Nanas krop.

Zolas beskrivelse er naturligvis ikke direkte at sammenligne med Cabanels Venus, der for et moderne blik fremtræder som ren kitsch. Hvor Cabanel hyklerisk fastholder illusionen om ophøjet uskyld til trods for hans Venus' åbenlyst erotiske spil og derved forbliver salonfæhig, afslører Zola tydeligt den lidet flatterende baggrund for Nanas optræden, eksempelvis i teaterdirektøren Bordenave's selvscenesættende beklagelser over det kunstneriske niveau på teatret: "dis donc à mon bordel."¹⁵³ Det er netop denne insisteren på den reelle samfundsmæssige virkelighed bag varietéens *spectacle* der gav anledning til de store protester i forbindelse med romanens udgivelse – en virkelighed der er helt fraværende fra Cabanel og ligesindedes malerier, hvilket Zola tager kraftigt afstand fra: "The goddess, drowned in a river of milk, has the air of a delicious lorette, not made of flesh and bone – that would be indecent – but of a sort of rose and white marzipan."¹⁵⁴ Cabanels maleri er for Zola maskeringen af den seksualiserede krop som klassisk skønhed, et rent hykleri som han forsøger at demonstrere og demaskere i sin roman.

Zola er med denne målsætning på linie med et af samtidens andre skandaleramte kunstværker, Manets *Olympia*, der er malet samme år som Cabanels Venus, og leverer en skelsættende nyfortolkning af Tizians motiv. Den klassiske ro er erstattet af foruroligende diskrepanser mellem bløde, udglidende former i baggrunden og på kvindens overkrop, og skarpe markeringer af kroppens kontur og af den hånd der demonstrativt skjuler kønnet, i direkte modsætning til Tizian og Cabanels diskrete overgange. Billedet benytter to forskellige fremstillingsmodi: "De beskriver hver især aspekter af kroppen – og dennes seksuelle identitet – men disse aspekter bringes ikke sammen i en enkelt formøkonomi. De

¹⁵³ Zola 1994, 28.

¹⁵⁴ Zola (1969) "Nos peintres au Champ-de-Mars" in *Œuvres complètes*, bd. 12, ed. Henri Mitterand, Paris: Cercle du Livre Précieux, p. 852. Her citeret fra Brooks 1993, 125.

er uforenelige.”¹⁵⁵ Manet lader kroppens konturer, der traditionelt har været billedets fokus, fremstå skitseret, men betoner omridset og ikke mindst kønnet, hvilket er uset og uhørt. Han vender nøgenmotivets traditionelle koder på hovedet og henleder dermed opmærksomheden på disse koders eksistens, en bevidsthed der understøttes af det spil af blikke som udveksles i billedet. Manets *Olympia* ser sin beskuer direkte i øjnene med et blik der betoner at hun ved sig set, en effekt der understreges af slavens blik på sin frue, et blik der spejler beskuerens blik. Der opstår et netværk af blikke, som inddrager beskueren i selve billedets komposition, hvilket underminerer det traditionelle blikskema hvor kvinden ved sig set, men koket skjuler det. Hermed ændres kvindens rolle fra at være blot og bart objekt for det mandlige blik, til at være en aktiv medspiller i de erotiske spil.



Det interessante er her, med Houellebecqs skildringer in mente, ligheden mellem Manets dekonstruktion af kunsthistoriske koder og den blikøkonomi der er fundamentet for billedpornografien. Blikkets inciterende rolle kan, som Rune Gade gør opmærksom på det, spores tilbage til den tidligste billedpornografi hvor fotografier af eksempelvis Jacques-Antoine-Félix Moulin kan have inspireret Manet i arbejdet med *Olympia*. Hos Moulin som hos Manet inddrager kvindens blik beskueren, men hvor virkningen hos Manet fortolkes som nedbrydning af det repræsentative paradigme, er hensigten hos Moulin uden omsvøb. Den selvrefleksive logik der sætter Manet i stand til at overkomme traditionen, er således identisk med den visuelle dynamik der har sikret pornografien sin succes op gennem det tyvende århundrede. At samme forhold gør sig gældende hos Zola ses tydeligt i fortsættelsen af den passage hvor Muffat iagttager den nøgne Nana der iagttager sig selv i et spejl:

Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres. Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour se mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace.

¹⁵⁵ Søndergaard/Gade 1995, 116.

Alors, Muffat eut un soupir bas et prolongé. Ce plaisir solitaire l'exaspérait. (Zola 1994, 177)

Zolas beskrivelse er lige så rig på blikke og fordoblinger af blikke som *Olympia*. Nana beskuer sig selv i spejlet, og Muffat, der er placeret bag Nana, ser samme spejling som hun. Men Nanas selvbeskuelse er et skue der mimer Muffats ophidsede blik, og han ser kun Nanas repræsentation i spejlet og mimer derved den læsende iagttager der præsenteres for samme optrin som han. Den pornografiske dynamik i Zolas beskrivelse kan sammenlignes med de virkemidler Houellebecq anvender i sin beskrivelse af det lesbiske scenarie på stranden. Alting er organiseret omkring synet og bekræftelsen af det begær synet er et udtryk for. Houellebecqs kritik af den visuelt baserede seksualitet er således også en kritik af realismens selvrefleksivitet i demaskeringen af kroppen. Houellebecq kritiserer pornografien for at erstatte ømheden med jagten på visuel tilfredsstillelse i form af stadig større eksplicitet, stadig kraftigere fetichering af seksualiteten,¹⁵⁶ netop de greb der tages i brug for at demontere den traditionelle kvindeskildring. Hos Manet er det således ikke kvindens krop der afbildes, denne krop er reduceret til en række tegn, blikket og hånden der henleder opmærksomheden på kønnet og på bevidstheden om denne opmærksomhed. Tilsvarende er kropsbeskrivelsen i spejlscenen hos Zola erstattet af beskrivelsen af Nanas berøringer, af de konkrete handlinger der iscenesætter begæret, en udvikling der hos Houellebecq er fuldendt således at kroppene knap nok eksisterer længere, her er kun fuldt belyste kønsdele, berøringer og blikke. Realisternes refleksion af iscenesættelsen af kroppen fører til en fragmentering af kropsbeskrivelsen der nu kun eksisterer i enkelte, løsrevne glimt og facetter.

Realismens udvekslinger mellem syn, krop, fragmentering og sprog får sit måske mest elegante udtryk i *Madame Bovary*. Beskrivelsen af Emma Bovary forbliver romanen igennem

¹⁵⁶ Begrebet fetich skal ikke her ses strengt i hverken en antropologisk, marxistisk eller freudiansk forståelse, men måske nærmere som den visuelle proces Hal Foster beskriver i forbindelse med det hollandske stilleben: "A man fetishizes the shine on the nose of a woman. That is to say, a masculine subject projects onto a female object (or part object) the condition of loss or castration, and he does so with his gaze – perhaps *as his gaze*." (Foster 1993, 263) Foster opdaterer Freuds berømte glance/Glanz studie, hvor Freud fortolker næsens fetichering som kastrationsangst: "the fetish is a substitute for the woman's (the mother's) penis that the little boy once believed in" (Freud 1975, 152-53) Foster vælger at fokusere på blikkets rolle, *the glance*. Fetichen spejler det mandlige blik, på samme måde som kvindens blik i pornografien.

fragmentarisk og søgende, det eneste faste holdepunkt er hendes smukke øjne, hendes intense blik, som Charles bemærker allerede første gang han møder hende: "son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide."¹⁵⁷ Emmas blik besidder samme insisterende og inciterende styrke som Degas og Moulins odalisker, og det er i høj grad dette blik der tiltrækker de mange mænd i hendes liv. Men blikket lader sig ikke tæmme og Emma lader sig ikke indfange af de mandlige blikke der beskuer hende, som her hvor Charles betragter sin hustru:

Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant ; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail. Son œil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entrouvert. (Flaubert 2001, 83)

Emmas øjne er så kraftfulde at hans beskrivelse af hende drukner heri, og hans blik vendes tilbage mod ham selv idet han ser sig selv spejlet i hendes øjne, i miniature, skåret af ved skuldrene. Han ser sig selv, ikke som hun ser ham, men som han ser hende, i fragmenter som de mandelformede negle der fanger hans opmærksomhed ved deres første møde.¹⁵⁸ At det ikke kun er Charles der ser verden på denne måde, ses tydeligt i en passage hvor elskeren Rodolphe iagttager Emma: "Rodolphe, marchant derrière elle, contemplait entre ce drap noir et bottine noire, la délicatesse de son bas blanc, qui lui semblait quelque chose de sa nudité."¹⁵⁹ Det mandlige blik reducerer den kvindelige krop til tegn, til en fetich, der lader sig substituere af et hvidt stykke strømpe. Tanken om den nøgne krop bliver al beskrivelses endemål, men den nøgne krop selv bliver ubeskrivelig og for så vidt irrelevant, det afgørende er de tegn, øjnene og kønnet, der henviser til begæret om den nøgne krop. Vi er her meget langt fra Tizians forsøg på at skildre den nøgne krop i sin taktile fylde. Når kroppen er interessant for realisterne er det ikke primært som motiv eller som værensmodus, men som stedet hvor repræsentationens økonomi udstilles. I kroppen forenes målet for blikkets, repræsentationens begær med muligheden for i motivets blik at spejle det beskuende blik og dermed iscenesætte begæret selv. Men hermed bliver kroppen i sig selv

¹⁵⁷ Flaubert 2001, 62.

¹⁵⁸ Flaubert 2001, 62.

¹⁵⁹ Flaubert 2001, 228

ubeskrivelig, netop fordi en sådan beskrivelse demonterer det nøje afbalancerede kredsløb og efterlader kroppen blottet og uinteressant, en forskel der lader sig iagttage hvis man sammenligner pornografi med medicinske fotografier af de menneskelige kønsdele.¹⁶⁰ Realismens æstetiske berettigelse er et resultat af denne afstand fra det beskrevne, af en tilbageholdenhed i beskrivelsen, der er en direkte forløber for pornografiens raffinerede iscenesættelser af begæret.

Genskabt uskyld

Realismen såvel som pornografien er således underlagt et uløseligt dilemma hvor begærets krav om eksplicitet modstilles behovet for tilbageholdenhed, som Rudy må sande det i *Lanzarote*. Skuffet over den visuelle seksualitet, vender Rudy sig derfor mod Azraël kulten der dyrker en udifferentieret seksualitet hvor alle har sex med alle i en umiddelbar tilfredsstillelse af alle behov. Kulten forsøger at lægge den seksuelle økonomi bag sig i håbet om at skabe en ny seksualitet: "Un nouvel érotisme sacré, disparu de l'Occident depuis plusieurs millénaires." (Lz 84) En tilbagevenden til en uskyldsren fortid før den seksualisering af erotikken, som udviklingen fra Tizian over Cabanel til Manet præsenterer.¹⁶¹ Sådanne visioner om den uskyldige erotik der tilfredsstiller begæret øjeblikkeligt og uden forbehold, optræder i praktisk talt alle Houellebecqs romaner, og Azraël kultens lukkede samfund minder på mange punkter om den utopi han opstiller i *Les Particules élémentaires*. Men også beskrivelsen af den uberørte seksuelle uskyld blandt østens prostituerede i *Plateforme* passer på denne model, hvilket understreges af Azraël kultens markering af erotik-glemsel som et occidentalt problem. De thailandske prostituerede besidder som beskrevet en oprindelig seksualitet som ikke er belastet af den bevidsthed om den seksuelle økonomi som belaster den vestlige verden.¹⁶²

¹⁶⁰ Martin Jay taler om at det abstrakte cartesianske blik fjerner synet fra sin kropslige indlejring, hvilket fører til en de-eroticering af den maledede krop, en de-eroticering der først overkommes med *Olympia*'s blikiscenesættelse, der igen indlejrer det beskuende blik i et kropsligt forhold til motivet. Jay 1988, 8.

¹⁶¹ En linie, der uden problem kunne føres tilbage til det antikke Grækenland i en klassisk fortælling om sædernes forfald, værensglemsel eller andet.

¹⁶² Stamos Metzidakis ser også i den utopiske slutning af *Les Particules élémentaires* en eksotisk drøm i form af: "an Asian type of utopia." (Metzidakis 2003, 139. Til gengæld argumenterer Sabine van Wesemael for *Plateforme* som en dekonstruktion af eksotismen: "l'exotisme n'est autre qu'un moyen pour l'industrie

Beskrivelsen i *Plateforme* tillader endnu en ekskurs til det nittende århundredes Frankrig, eller nærmere til Tahiti, hvor Paul Gauguin forsøgte at overkomme seksualiseringen af den nøgne kvindekrop, på samme måde som Houellebecqs hovedperson. Han rejser ud. Gauguins stillehavsskønheder er undtaget fra den vestlige repræsentationshistorie, og lader sig derfor ikke seksualisere på samme måde som deres franske søstre. Dette ses eksempelvis i *Te arii vahine*, endnu en bearbejdning af Tizians berømte motiv. Gauguins maleri benytter på linie med Manet en dobbelthed af skarpt optrukne linier og udflydende konturer, men hvor de to registre i *Olympia* er uforenelige, bevirker kontrasterne hos Gauguin en fremhævnings af fladen, af hudens og farvens taktile kvaliteter. Hos Manet medfører diskrepansen at fokus centrerer om en række tegn, blikkene og hånden, men Gauguins dronning indgår naturligt i maleriets baggrund, hun er hjemme i sit miljø. Er kvinden i overensstemmelse med sine omgivelser, er hun til gengæld fundamentalt fremmed for den positur hun er sat i. Hånden bag nakken er ikke som hos Cabanel en invitation til det beskuende blik, men virker forceret; hånden markerer ikke kønnet som hos Manet, men ligger løst henslængt; og blikket der møder beskueren er ikke vidende, bevidst om situationen, men er henkastet, nærmest indifferent. Maleriet anskueliggør således diskrepansen mellem den tahitianske kvindes umiddelbare forhold til sin verden, og den række af vestlige repræsentationelle koder hun indskrives i. Pointen understreges af den række syndefaldsmetaforer der omgiver kvinden. Lianen der snor sig om træet som slangen, og mangoen der henligger halvspist på jorden som billedet på Evas æble. Disse symboler har ingen magt over kvinden der skjuler sit køn, ikke af skam, ikke koket kurtiserende, men skødesløst som om klædet kun er der for at tilfredsstille maleren og de konventioner han medbringer. Gauguins billede viser den tahitianske kvinde som et naturmenneske der ikke er hæmmet af syndefaldets skam og dermed af de repræsentationelle koder der op gennem den vestlige kunsthistorie har perfektioneret iscenesættelsen af det delikate forhold mellem skam og begær. Og Gauguin rejser ud for at glemme, eller i det mindste for at møde en verden der ikke husker, ikke kender den historie der ligger sig som et slør over Nanas krop, og som fortættes i Olympias blik der på en gang frisætter og fordobler begæret.

du divertissement de susciter l'évasion”(Wesemael 1998a, 80) En pointe der passer fint med vores videre argumentation.

Hos Gauguin ses der således, ligesom i en række af Houellebecqs romaner, en bestræbelse på at kaste den visuelle erotik af sig i en søgen efter uskyld. Men i det omfang dette lykkes hos Gauguin lykkes det i maleriets fremhævnings af farven, den malede flade, som substituerer huden, netop som Valéry fremhæver det hos Tizian. Denne umiddelbare taktilitet lader sig naturligvis ikke genskabe i en roman der er afhængig af sprogets repræsentation, hvorfor Houellebecq må benytte sig af andre midler i forsøget på at skabe en ikke-visuel erotik. Det måske bedste eksempel er den scene i *Les Particules élémentaires* hvor Bruno for første gang møder Christiane. Det sker i en spa-pool på L'Espace de Changement, nudistcampingpladsen hvor de begge tilbringer deres sommer, og her gør Christiane tilnærmelser uden at de to har set hinanden før. Vi kan nøjes med de første linier af den flere sider lange skildring:

Elle allongea les jambes dans l'eau. Bruno fit de même. Un pied se posa sur sa cuisse, frôla son sexe. Avec un léger clapotis, elle se détache du bord et vint à lui. Des nuages voilaient maintenant la lune ; la femme était à cinquante centimètres, mais il ne distinguait toujours pas ses traits. Un bras se plaça sous le haut de ses cuisses, l'autre enlaça ses épaules. Bruno se blottit contre elle, le visage à hauteur de sa poitrine ; ses seins étaient petits et fermes. (PE 138)

Kontrasten til den pornografiske skildring fra *Lanzarote* er slående. Hvor affæren med de to lesbiske var baseret på ren visualitet, alt var synligt, kan Bruno i denne passage intet se. Det vigtigste foregår under vandet, det er mørkt og idet Christiane læner sig frem mod ham dækker en sky for månen og opsluger den sidste rest af lyset. Deres seksuelle møde er altså ikke et resultat af en visuel stimulering af begæret, men opstår som et rent udtryk for den nydelse berøringen medfører. Et forhold der spejles i Houellebecqs beskrivelse af scenen. Tempoet er markant lavere her, sammenlignet med scenen på stranden der var forceret, fokuseret på de kontante udvekslinger af seksuelle tjenester, følger beskrivelsen her tålmodigt de enkelte berøringer, en fod mod hans lår, strejfer hans køn, en bevægelse i poolen, en arm på låret etc. Læsetempoet og beskrivelsens tempo forenes og scenen får en sanselig fylde levendegjort af den læsendes givne tid til teksten. Hvor Gauguin udnytter maleriets materialitet i gengivelsen af fladen, forsøger Houellebecq at udnytte litteraturens tidslige materialitet ved at lade Christianes bevægelser og kærtegn lede beskrivelsen af scenen igennem.

Houellebecqs skildring af Bruno og Christianes møde adskiller sig således markant fra størstedelen af de seksuelle beskrivelser i Houellebecqs romaner. Passagen fremskriver en ømhed som bliver begyndelsen for Bruno og Christianes kærlighed. Bruno understreger senere at det netop er Christianes seksuelle uegennyttighed der tiltrækker ham, en uegennyttighed, der får sit reneste udtryk i jacuzzi'en:

C'était vraiment bien, dans le jacuzzi, tout à l'heure... dit Bruno. Nous n'avons pas dit un mot ; au moment où j'ai senti ta bouche, je n'avais pas encore distingué les traits de ton visage. Il n'y avait aucun élément de séduction, c'était quelque chose de très pur. (PE 142)

Enkeltheden i den tavse og blinde nydelse overlader de to til den rene nydelse som bliver grundpillen i deres forhold. Men den rene nydelsestilstand lader sig ikke opretholde. Som tidligere beskrevet bliver deres forhold præget af jagten på stadig stærkere stimulation, en jagt der kulminerer i Christianes fysiske sammenbrud og senere selvmord. Den rene nydelse er og bliver en undtagelse, der med tiden opsluges i den begærsspiral som også Rudi i *Lanzarote* oplever. Tilsvarende er den tålmodige beskrivelse som Houellebecq forsøger sig med ovenfor, ikke et egentligt alternativ til den realistiske beskrivelse, men en midlertidig undtagelse. Passagen fornægter synet, men er alligevel grundlæggende visuelt organiseret. Selvom de to hovedpersoner er indhyllet i mørke, står de afgørende visuelt seksuelle kendetegn, bryst og køn, alligevel klart frem i beskrivelsen og organiserer narrationen, hvilket tydeliggør at Christiane og Brunos møde ikke er genopdagelsen af en præ-visuel seksualitet, men tværtimod en iscenesættelse af en grundlæggende visuel seksualitet. Oplevelsen i spabadet er ekstra ophidsende fordi den indebærer bevidstheden om suspensionen af synet. Det begærsbekræftende blik umuliggøres, og mørket bliver i sin helhed en bekræftelse af kvindens begær og mandens potens. Denne dynamik er tydelig i en passage i teksten "Cléopâtre 2000" der beskriver Houellebecq og hustruen Marie-Pierres besøg på sexklubben Cléopâtre ved Cap-d'Agde. Højdepunktet i Houellebecqs oplevelser er her et *glory hole*, et hul hvorigennem manden stikker sit køn for at blive tilfredsstillet anonymt, uden at kunne se personen på den anden side. (LAT 82) Her, som i spa'en, er tilfredsstillelsen ikke direkte knyttet til visualiteten, men indirekte i kraft af tanken om hvad der kunne være på den anden side. Konstruktionen skematiserer på denne måde det pornografiske scenario i sin reneste form. Manden er helt substitueret af fallosen, kvindens blik er internaliseret i mandens bevidsthed og berøringen af mandens køn fungerer reelt

som en bekræftelse af dette blik, som bevis på det begærstyngede blik der indfanges af fallosen på den anden side af muren.

Såvel i jacuzzien, som i Cléopâtre er den seksuelle oplevelse der tilsyneladende er rent taktil og sensorisk, i virkeligheden betinget af en visuel kultur ligesom Houellebecqs beskrivelse af scenen. Samme kritik kan rettes mod Gauguins *Te arü vahine*. Er den taktile gengivelse af kroppen i fladen ikke i virkeligheden en undtagelse, en lokal suspension af den repræsentationelle orden? Spørgsmålet er om uskylden i kvindens blik tilhører hende selv eller tillægges hende af maleren; om den gyldne hud spejler de tahitianske kvinders lød eller tværtimod udtrykker Gauguins længsel efter at gentage Tizians mesterstykke. Mængden af syndefaldsmotiver som omgiver kvinden kunne antyde at Gauguins længsel efter at finde en verden uberørt af arvesynden måske vejer tungere end interessen for den lokale virkelighed. Kritikken er i tråd med den post-kolonialistiske Gauguin kritik som understreger det prekære i hans position som udefrakommende beskuer: "Gauguin wanted to be a savage among the civilized and the civilized among the savages, which is the paradox of any anthropologist."¹⁶³ Lige så stærkt som han ønsker at kaste den vestlige skyld af sig, lige så stærkt ønsker han at anskueliggøre denne afkastelse, at repræsentere uskylden. Forholdet kan sammenlignes med Michels forhold til de thailandske prostituerede i *Plateforme*. Ønsket om at finde uspoleret sensualitet gør ham blind for de forhold mødet foregår under, i lighed med Gauguin der ikke viste den store ømhed eller interesse for de polynesiske elskere han lod tilbage efter sine rejser.¹⁶⁴ Beskrivelsen af den eksotiske uberørthed er afhængig af en blindhed, en ufølsomhed over for den eksotiske som individ og dermed som sensorisk virkelighed. Formuleret med Sloterdijk en blindhed over for at denne søgen i sig selv er et udtryk for forvænthed. Det er som i Houellebecqs *glory hole* denne blindhed, der gør den beskrivende i stand til at overføre sine egne forestillinger om begærets renhed på den anden, hvorved den reelle berøring, det reale møde mellem to personer træder i baggrunden. Tilsvarende er den taktile, sensuelle beskrivelse afhængig af de samme virkemidler som pornografien, og risikerer derfor at fremstille idealet om det uskyldsrene begær frem for at beskrive sensualiteten i sin fremkomst. Genopdagelsen af den tabte uskyld er et oxymoronisk projekt som altid vil fungere på skylden og bevidsthedens præmisser.

¹⁶³ Jewsiewicki 1993, 7.

¹⁶⁴ Brooks 1993, 174.

On the rocks

Au moment du décollage, je jetai un dernier regard sur le paysage de volcans, d'un rouge sombre dans le jour naissant. Étaient-ils rassurants, constituaient-ils au contraire une menace ? Je n'aurais su le dire ; mais quoi qu'il en soit ils représentaient la possibilité d'une régénération, d'un nouveau départ. Régénération par le feu, me dis-je. (Lz 74-75)

Denne passage er fra slutningen af *Lanzarote* hvor fortælleren endeligt forlader hvad der kan betegnes som fortællingens egentlige hovedperson: øen selv og dens tusindårige vulkanske landskab. Houellebecq præsenterer her en anden mulighed for at kaste repræsentationshistorien af os, denne gang ikke i sensualitetens bløde former, men i de vulkanske klippers ubønhørlige konturer, en genfødsel gennem ilden.

Lanzarote er ikke det mest oplagte rejsemål. Vel er her smukke strande og mildt klima, men størstedelen af øen er dækket af et nådesløst landskab som giver modstand til turistindustriens forsøg på at domesticere og kommercialisere.¹⁶⁵ Således fremhæver Houellebecq det absurde i situationen, da fortællerens turistbus holder *arrêt photos* midt i det voldsomme landskab:

Sur à peu près un kilomètre devant nous, s'étendait une plaine de rochers noirs aux découpes tranchantes ; il n'y avait pas une plante, pas un insecte. Immédiatement après les volcans barraient l'horizon de leurs pentes rouges, par endroits presque mauves. Le paysage n'avait pas été adouci, modelé par l'érosion ; il était d'une brutalité totale. Le silence retomba sur le groupe. (Lz 23)

Turistgruppens småsnakken og halvhjertede souvenirindsamling kommer til kort overfor det vulkanske landskabs kompromisløshed. Et landskab der ikke er underlagt nogen, ikke er formet af noget, lader ikke plads til liv, men suspenderer enhver orden, enhver diskurs der forsøger at indfange det. Måske derfor forsøger Houellebecq ikke at indfange landskabet i billedrige beskrivelser, men fokuserer på personernes meningsløse gøremål og kontrasten til de omgivelser de færdes i. Selve afbildningen af øens landskab er i det store og hele overladt

¹⁶⁵ Sabine van Wesemael vælger i en artikel at fortolke øen Lanzarote som symbol på eksotismens umulighed i dagens samfund, som en ø voldtaget af turismen og frarøvet sin oprindelige uskyld. Vulkanens ødelæggelser ses som en parallel til de katastrofer det moderne samfund udsætter Rudi for. (Wesemael 2004a, 68-75) Denne tolkning virker dog misforstået når man tager den ovenstående passage fra romanens slutning i betragtning, Lanzarote repræsenterer netop det, som på grund af sin

til de to tillæg som ukommenteret ledsager fortællingen, dels en detaljeret beskrivelse af vulkanudbruddet i 1730 tilskrevet Padre don Andrés Lorenzo Curbado, dels et hæfte med Houellebecqs egne fotografier fra øen. Efterskriftet er en ofte citeret øjenvidneberetning af en lokal præst,¹⁶⁶ der dag for dag beskriver udbruddet og dets følger i nøgterne vendinger: "Jusqu'au 28 octobre, l'action volcanique se poursuivait sous cette forme ; tout à coup le bétail tomba, foudroyé par les vapeurs pestilentielles qui se condensaient en nuages et tombaient sur toute l'île comme une pluie de mort." (Lz 88) Præstens beretning er betagende netop på grund af sin beherskede tone, der dog ikke formår at skjule den enorme voldsomhed i vulkanens udbrud. Curbado er helt underlagt vulkanens kraft, men fortsætter med at optegne kegler og krateres opståen og forsvinden med tålmodig nøjagtighed, og denne tilsidesættelse af egen person lader det vulkanske landskab fremstå usentimentalt i sin monumentalitet.

Det samme kan med en vis ret siges om Houellebecqs fotografier. Billederne er ikke kunsthæder, men enkle landskaber, afbildninger af de vulkanske formationer der giver øen sit måneagtige, menneskefjendske præg. Til trods for fortællingens handling, en række af billederne kunne fint være taget ved en af turistbussens fotopausen i *Lanzarote*, er her tydeligvis ikke tale om feriefotos. Billederne indtager ikke landskabet som en sublim, organisk helhed, men opdeler det i løsrevne fragmenter, interessen er ikke for helheder, men for detaljen. Selv i et billede af en klassisk, dramatisk udsigt som, er det ikke landskabets storhed, der er i fokus, men klippen som fylder to tredjedele af billedets flade, og den geologiske udvikling, der trækker linier henover landskabet. Tendensen er endda tydeligere i en lang række af nærbilleder af vulkanske klippeformationer. Her er ikke tale om afbildning af landskabet som forståelig helhed, men en direkte gengivelse af klippens struktur gennem kameraets mekanik. Herved opnår Houellebecq en næsten direkte repræsentation af materialet, et materiale som fremstilles for os ikke som intelligibelt, læseligt, men stribet i meningsløse gentagelser der insinuerer en intelligibilitet der er uden for vores rækkevidde, nærmere bestemt matematikkens meningsløse meningsfuldhed.

voldsomhed ikke lader sig domesticere – men som beskrevet en urtilstand som er langt fra det eksotiske ideal.

¹⁶⁶ Præstens navn angives dog almindeligvis som Andrés Lorenzo Curbelo, se eksempelvis <http://www.canaryforum.com/lanzarote/curbelo.html>, hvor også et længere uddrag af beretningen kan læses.

Naturen er kodet, en kode vi kan læse, gengive og håndtere, eksempelvis gennem den fotokemiske proces, men aldrig forstå.

Houellebecqs fotografier viser en verden der eksisterer uafhængigt af mennesket, gengivet mekanisk gennem den fotokemiske proces, den samme fremmede verden som fader Curbado skitserer i sine optegnelser. Denne tilgang til verden adskiller sig markant, fra de tidligere omtalte former for beskrivelse af den menneskelige krop. Til trods for at her er tale om billeder, er repræsentationen ikke visuel af natur. Fotografierne er ikke tilrettelagt for det menneskelige syn, men er et indeks, et aftryk af den foreliggende virkelighed som følger denne i sin konstruktion. Her er ingen centralperspektivisk dybdekonstruktion, men klippens rillede strukturer nedbryder tværtimod ethvert forsøg på at samle billedet i ét blik. Beskueren er tvunget til at følge klippens strukturer i sin perception af billedet hvorved selve synsprocessen bliver taktil. Synet skifter karakter og er ikke længere udtryk for det totaliserende begær der forsøger at samle verden i et blik, men en desinteresseret skuen der ydmygt følger det beskuede. Er billederne taktile, er de det således i en mere grundliggende forstand end eksempelvis Gauguins *Te arii vahine*. Hvor Gauguin suspenderede den visuelle orden gennem refleksion, redefinerer Houellebecqs fotografier synets funktion og lader det skue verden på nye vilkår.¹⁶⁷

Men et er at gengive verden upersonligt, taktilt i et fotografi, noget andet en sproglig beskrivelse. Houellebecq forsøger at gengive den virkning han opnår i sine fotografier i en række naturbeskrivelser spredt ud over hans romaner, her et tidligt eksempel fra *Extension du domaine de la lutte* gengivet i sin helhed:

¹⁶⁷ Houellebecq er naturligvis hverken alene om eller den første til at redefinere synet. En lang række kunstnere fra Cezanne over Duchamp til Pollock eksperimenterer således med at nedbryde synets syntetiserende funktion. Norman Bryson finder en lignende tendens i kinesiske og japanske maleres fremhævelse af det enkelte penselstrøg, der fremhæver det tidslige aspekt i maleriets frembringelse og aflæsning. "Painting of the glance addresses vision in the durational temporality of the viewing subject." (Bryson 1983, 94)

Aux approches de la passe de Bab-el-Mandel sous la surface équivoque et immuable de la mer, se dissimulent de grands récifs de corail, irrégulièrement espacés, qui représentent pour la navigation un danger réel. Ils ne sont guère perceptibles que par un affleurement rougeâtre, une teinte légèrement différente de l'eau. Et si le voyageur éphémère veut bien rappeler à sa mémoire l'extraordinaire densité de la population de requins qui caractérise cette portion de la mer Rouge (on atteint, si mes souvenirs sont exacts, près de deux mille requins au kilomètre carré), alors on comprendra qu'il éprouve un léger frisson, malgré la chaleur écrasante et presque irréelle qui fait vibrer l'air ambiant d'un bouillonnement visqueux, aux approches de la passe de Bab-el-Mandel.

Heureusement, par une singulière compensation du ciel, le temps est toujours beau, excessivement beau, et l'horizon ne se départ jamais de cet éclat surchauffé et blanc que l'on peut également observer dans les usines sidérurgiques, à la troisième phase du traitement du minerai de fer (je veux parler de ce moment où s'épanouit, comme suspendue dans l'atmosphère et bizarrement consubstantielle de sa nature intrinsèque, la coulée nouvellement formée d'acier liquide). (*EDL* 51)

Ligesom vulkanerne på Lanzarote lurer der en menneskefjendsk natur under overfladen på det rolige Bab-el-Mandel stræde. Den forhastede rejsendes sorgløse liv foregår på baggrund af den fortrængte bevidsthed om de tusindvis af hajer der cirkler om revene under og venter på at opsluge ham og hans fredelige tilværelse. Passagen er uden egentlig forbindelse med romanens handling i øvrigt og afbryder således fortællingens strøm ligesom de farlige rev i Rødehavet. Beskrivelsen introducerer en fundamentalt fremmed natur i romanens hverdagslige univers, en natur der udfordrer repræsentationen til sit yderste. Ligesom scenen i spa-badet er synet her forstyrret, denne gang ikke af mørket, men af varmen der får luften til at vibrere, og af det blændende hvide lys der lader alting flyde sammen. Her er ikke tale om at synet er blokeret, men tværtimod at synet bliver sanseligt på en ny måde. Lyset viderebringer ikke informationer om et landskab, men dets vibrationer og intensitet bliver landskab i sig selv, et uleveligt, umenneskeligt landskab på linie med Lanzarotes sribede og flimrende klippeformationer.

Beskrivelser som denne markerer et afgørende spring, hvor Houellebecq går fra at kommentere repræsentationsformer til at vove en ærlig beskrivelse. Passagen af Bab-el-Mandel indgår ikke i en nedbrydning af tidligere litterære former, men er i ordets mest positive forstand filosofisk, et kategorialt favntag med materien. Houellebecq afviser den dekonstruktive tilgang, den dialektiske opløsning af eksisterende former i en søgen efter undtagelsen, sporet, men insisterer på et formende udkast i en mangfoldighed af sansninger.

Houellebecqs beskrivelse af Rødehavet har således stærke affiniteter til eksempelvis Michel Serres' beskrivelser af mangfoldigheden:

Det mangfoldige som sådant. Her har vi en mængde uden definition, uden elementer eller grænser. [...] Den er måske en smule flydende, viskøs. En sø dækket af tåge et hav, en hvid slette, en baggrundsstøj, en svagt brusende folkemængde, tidens lyd. (Serres 1998a, 22)

Serres matematisk inspirerede forståelse af mangfoldighed og betydning er ikke uden lighedspunkter med Houellebecqs skildring af luften, vandet og klippernes interaktion. Det mangfoldige er støj, en stadig betydningsproduktion der stiger til uanede højder, udvisker sig selv, visker tavlen ren i absolut, mættet hvidhed, for derefter igen at udfylde feltet. Netop sådan en mangfoldighed er Houellebecqs Lanzarote: klippernes ubevægelige spor efter vulkanens eksplosivitet gør landskabet ekspressivt – ikke at det taler til os, men det mumler lavt for sig selv om dengang lavaen endnu flød. Tilsvarende gør Houellebecq luften over Rødehavet ekspressivt – i samme bevægelse som den kvæler al betydning i en *bouillonnement visqueux* der mimes af lysets hvidhed som er som *acier liquide*. Overgangene fra gas og fast stof til flydende masse markerer stoffets bliven ekspressivt, formende i overgangen fra det ensartede til det urene, blandede og turbulente. Resultatet bliver et landskab der ikke er fikseret, men tværtimod grebet i det øjeblik hvor stoffet skifter tilstand fra gas til flyden, stof til flyden eller som faste spor efter lavaens flyden i en fastholdt spænding, et billede af tiden selv.

Houellebecqs naturskildringer viser os en verden der er uafhængig af mennesket, eller rettere naturen viser sig gennem Houellebecqs beskrivelser for os, som noget fundamentalt fremmed. En visen der ikke fremstiller noget for os, men tværtimod nedbryder betydningen som vi kender den, og tvinger os til at deltage aktivt i skabelsen af nye betydninger.¹⁶⁸ Naturen bliver imidlertid ikke uafslæselig, men blot uforståelig, betegnelsen skifter karakter: ”Når tegnet mister sin betydning, når det mister alle mulige betydninger, bliver det rent

¹⁶⁸ Til forskel fra eksempelvis den dialektik mellem skjulen og visen som Heidegger fremskriver i *Ursprung des Kunstwerkes*. Kunstværkets visen er her en gøre nærværende og således grundlæggende en repræsentation, som også Philippe Lacoue-Labarthe har gjort opmærksom på det: ”This is why *techné* [*mimesis*] is not representation in the sense of a second, specular presentation or a reproductive, duplicative one, but representation in the full sense of the word, i.e. in the sense of *making present*.”

tegn, nøgent, blot og bart tegn, abstrakt tegn, det træder for alvor ind i kalkulen, i matematikken.”¹⁶⁹ Matematikken er det rene sprog der viser os verden som den ser ud i sig selv, uden mennesket. Passagen af Bab-el-Mandel er således på linie med den lange række af naturvidenskabelige beskrivelser Houellebecq fletter ind i sine romaner. Enkle beskrivelser, der viser os tingene som de ser sig selv, ved middagstid fanget i et øjeblik hvor lyset, luften og havet sætter hinanden i vibrationer over det Røde Hav.

Den kyniske krop

Men Houellebecq er ikke filosof. Han er realist og skriver realistiske romaner, ikke post-strukturalistiske manifeste over forholdet mellem tid og stof, og måske derfor lyder den første linie efter beskrivelsen af strædet ved Bab-el-Mandel således: ”Parfois, cependant, de telles choses adviennent et se manifestent en vérité.”(EDL 52) Houellebecqs primære interesse er og bliver den måde de eksistentielle vilkår træder ind i vores dagligliv, i livet som det leves i Paris på en hverdag, på charterferien eller på mellemskolen i forstaden. Romanernes filosofiske passager fungerer som resonansbund for de dagligdagsbeskrivelser, der udgør handlingen, og de menneskeforladte landskaber spejler et grundlæggende umenneskeligt liv. Houellebecqs nøgterne hverdagsbeskrivelser tilstræber en betydningsløshed der er sammenlignelig med den matematiske betegnelse. Et eksempel kunne være et digt fra den seneste samling *Renaissance*:

Quatre fillettes montraient leurs seins
Sur la pelouse des Invalides
Et j’avais beaucoup trop de bide
Pour leur tenir un discours sain.

C’étaient sans doute des Norvégiennes,
Elles venaient sauter des Latins
Elles avaient de très jolis seins
Plus loin, il y avait trois chiennes

Au comportement placide

(Lacoue-Labarthe 1990, 83-84; LL’s indskud) Heideggers søgen efter et oprindeligt nærvær er på linie med Gauguins søgen efter en oprindelig erotik.

¹⁶⁹ Serres 1998, 74.

(En dehors des périodes de rut,
Les chiennes n'ont pas vraiment de but ;
Mais elles existent, douces et limpides.)
(Po 246)

Digtet er en typisk Houellebecq'sk beskrivelse af de forhold den visuelle seksualitet byder os. De unge nordmænd fremviser deres seksuelle status i form af deres bryster, men digtets jeg er ikke i stand til at følge trop på grund af sin mindre attraktive fysiske fremtoning. Så kort skematiseres den vold seksualiteten i det vestlige samfund udøver. Men skildringen kontrasteres af tre hunde som fredsommeligt slænger sig på plænen, i en parentes anes muligheden for en anden eksistens, en eksistens der som hundenes blot er, mild og klar. Denne tilstand spejles af den rolige nøgterne tone hvormed Houellebecq skildrer scenariet. Til trods for den i grunden tragiske situation forbliver jeget roligt distanceret, og beskrivelsen bliver specielt i anden strofe en nøgtern opremsning af observationer. Hermed præsenteres muligheden for en væren der ikke er styret af begæret, men tværtimod en umiddelbar, afslappet kropslig væren der ikke lader sig underordne samfundsmæssige normer og regler.¹⁷⁰

Den umiddelbare kropslighed der kendetegner hunden, har Peter Sloterdijk i sit første hovedværk, *Kritik der zynischen Vernunft*, ophøjet til filosofisk mål, inspireret af den græske Kynisme afledt af det græske ord for hund *kyon*. Modellen er Diogenes der fra sin placering i tønden på torvet i Athen førte kroppens mest basale færdigheder frem i lyset og ud i offentligheden: "Der Kyniker furzt, scheißt, pißt, masturbiert auf offener Straße."¹⁷¹ Diogenes dyrker på denne måde en kropslighed der til trods for sin umiddelbarhed ikke har meget til fælles med den oprindelige erotik Gauguin og en række af Houellebecqs hovedpersoner søger. Kynikerens position er ikke en søgen efter uskyld, men tværtimod en bevidst konfrontation med de normer der regulerer kropsligheden, en egentlig filosofisk position:

¹⁷⁰ I et interview til *Die Zeit* udtaler Houellebecq: "Ich werde Tier sein, ein Tier, das sein Leben bis zum Schluß erträgt und darum kämpft. [...] Die einzige Empfindung, die das Tier wirklich hat, ist der Schmerz. Es kennt kein Glück. Ich glaube, daß Selbstbewußtsein direkt auf den Schmerz folgt." (Steines 2001, 109)

¹⁷¹ Sloterdijk 1983, 208.

In der Hundephilosophie des Kynikers erscheint nämlich eine materialistische Position, die der idealistischen Dialektik das Wasser reicht. Sie besitzt die Weisheit ursprünglicher Philosophie, den Realismus der materialistischen Grundhaltung und die Heiterkeit einer ironischen Religiosität. (Sloterdijk 1983, 209)

Kynismen defineres i modsætning til *Zynismus*, den gængse tyske stavemåde der tilsvarende den forståelse af kynisme som kold beregning vi deler på dansk. Zynismen¹⁷² er ifølge Sloterdijk den fremherskende tankeform i dag, forstået som den dialektiske nedbrydning af absolutter, som fører os ud i nihilisme og værdinivellering. Sloterdijks position kan således på mange måder sammenlignes med Houellebecqs afvisning af dels den visuelle seksualitet, dels den dialektiske dekonstruktion af det repræsentationelle paradigme. Houellebecqs kropsbeskrivelser fungerer hverken primært som visuelle pornografiske stimulationer eller i fremskrivelsen af en oprindelig erotik, men er kyniske frækheder, kropslige konfrontationer med en natur som på samme tid er frisættende og rå.¹⁷³ Houellebecq viser os mennesket som dyr: ikke alene mennesket i sine drifters vold, men også mennesket som lader sine drifter folde sig ud i protest, i afmagt eller i ren og skær demonstration. Houellebecqs romaner er i sjælden grad ladede med kropslige udtryk,¹⁷⁴ ikke bare af seksuel art, men involverende opkast, afføring og død, som i dette tilfælde hvor vores helt er i byen:

J'ai traversé la discothèque en direction des toilettes. Une fois enfermé j'ai mis deux doigts dans ma gorge, mais la quantité de vomissures s'est avérée faible et décevante. Puis je me suis masturbé, avec un meilleur succès. (EDL 113)

¹⁷² Den danske oversættelse bruger kynisme om såvel den græske som den moderne kynisme. Af hensyn til klarheden har vi imidlertid her valgt at fordanske Sloterdijks terminologi, blot beder vi læseren om at holde sig for øje at zynisme er netop det vi i dagligsproget betegner kynisme.

¹⁷³ Murielle Lucie Clément forsøger i artiklen "Michel Houellebecq. Erotisme et pornographie" at fastslå hvorvidt Houellebecq sexskildringer er pornografiske eller erotiske, men overser herved fuldstændig den rolle disse beskrivelser spiller i Houellebecqs udforskning af seksualitetens vilkår i det moderne samfund, hvorfor artiklens konklusion bliver: "Érotisme ou pornographie? Que tout un chacun fasse son choix en raison de ses préférences [...] Ainsi soit-il." (Clément 2004, 115). Tilsvarende forsøger Clément i værket *Houellebecq, Sperme et sang* (2003), der kunne bryste sig af at være den først udgivne Houellebecq monografi, gennem en psykoanalytisk læsning at fastslå, hvorvidt Houellebecqs hovedpersoner kan siges at være sympatiske, i øvrigt med samme resultat.

¹⁷⁴ Clément forsyner os over 34 sider i *Houellebecq, Sperme et sang* med en komplet liste over obsceniteter i Houellebecqs prosa fra *Extension du domaine de la lutte* til *Lanzarote* (Clément 2003, 207-43).

Efter almindelig samfundsmæssige standarder er dette hverken passende eller et eksempel til efterfølgelse, men man må beundre hovedpersonen hans vilje og vedholdenhed i bestræbelsen på at udtrykke sig kropsligt. Houellebecqs hovedpersoner er alle kendetegnet ved deres modvillighed eller manglende evne til at underlægge sig samfundets begrænsning af den kropslige udfoldelse, og Houellebecqs særlige fremhævelse af denne udfoldelse i sine romaner kan i sig selv kaldes en kynisk gestus, der markerer den kropslige eksistens som et konkret alternativ til den zyniske værdinivellering. I kroppen, i lidelsen bliver verden igen etisk.

Men, med lidelsen markeres også den kyniske filosofis begrænsning. Diogenes var givet både fræk, reflekteret og stolt, men selv når Alexander ikke blokerede for sollyset,¹⁷⁵ var han næppe lykkelig. Den kyniske indstilling er ikke i sig selv tilstrækkeligt konstruktiv, et problem som også Sloterdijk senere i sit forfatterskab har taget op. Han vender sig derfor i lighed med Houellebecqs beskrivelser i *Les Particules élémentaires* mod bioteknologien eller *homöoteknikken* som Sloterdijk betegner det, teknologier der indskriver information i kroppen selv og dermed gør kroppen ekspressiv på en helt ny måde der effektivt underminerer den zyniske instrumentalisme.¹⁷⁶

Die Homöotechnik hingegen kommt, weil sie es mit real existierender Information zu tun hat, nur noch auf dem Weg der Nicht-Verwaltung des Seienden voran; sie greift Intelligenz intelligent auf und erzeugt neue Zustände von Intelligenz; sie hat Erfolg als Nicht-Ignoranz gegen verkörperte Information. (Sloterdijk 2001, 73)

Den inkorporerede intelligens fungerer immanent, ikke transcendent håndterende i forholdet til anden intelligens, hvilket effektivt løser repræsentationens problem. I det kroppen selv bliver medie i form af kloning eller den direkte lagring af informationer i hjernen ophæves synets forrang til fordel for en åben udveksling af information. Den homöoteknologiske revolution rummer således, som også Houellebecq præsenterer det, et reelt frisættende potentiale, et potentiale der imidlertid ikke lader sig indløse uden kamp.

¹⁷⁵ Skyggen er et alvorligt problem i sig selv. Hvor Alexander flyttede sig i respekt, er det moderne samfund, som Houellebecq gør opmærksom på det, alt for effektivt i sin disciplinering af kroppen til at den kyniske filosofi kan bryde dominansen.

¹⁷⁶ Sloterdijks tanker var i 1999 genstand for en polemik i Tyskland, der mange steder er blevet sammenlignet med debatten i forbindelse med udgivelsen af *Les Particules élémentaires*. Se eksempelvis Federmaier 2002, 302-3.

Homøoteknikken er et grundlæggende etisk problem, ikke fordi der skal indføres begrænsninger, men fordi det skal sikres at udviklingen sætter mennesket frit og mindsker dets lidelse.

Kroppen bliver derfor, som det var for attenhundrede tallets realister og impressionister, det vigtigste anliggende for en litteratur som vil skematisere tidens samfund. Men kroppen lader sig ikke længere beskrive, den unddrager sig end ikke beskrivelse, men bliver selv ikke-sproglig betydning, eller som Michel Serres beskriver det: "Nous commençons de voir, d'ouïr un monde, par une chair dense de science et non plus de langage, notre corps sait plus qu'il ne parle."¹⁷⁷ Serres har senere betegnet denne proces *hominescence*, menneskets træden i karakter som ekspressiv entitet:

Qu'est le corps ? Réponse : il n'est pas ; il était, mais il n'est plus ; car il vit désormais sur le mode du possible ; seule une logique modale permet de l'appréhender ; il sort de la nécessité pour entrer dans le possible. Voici la meilleure définition qu'on en puisse donner : un virtuel incarné. (Serres 2001, 49-50)

I *L'hominescence* ophører kroppen med at være objekt og bliver i stedet en virtualitet, der udtrykker sig, ikke sprogligt, men i koder: skostørrelser, brystmål, passwords, men først og fremmest DNA sekvenser. Kroppen skrives og skriver i matematikkens enkle sprog og markerer dermed en overgang til en fragmenteret visualitet, der ikke desto mindre hæver synet til højeste potens. Udviklingen fra realisme til pornografi markerer her en retning som videreføres af videnskaben. Pornografien er uadskillelig fra den fotografiske proces' mekaniske virkelighedsgengivelse, som stivner sexakten i evig potens, og viser kroppen som ren *sex machine*. Blikket reduceres til afkodningsmekanisme for den evige gentagelse af seksualaktens indeks, en rolle som det umættelige menneskelige øje udfylder dårligt, begæret kræver mere. Det pornografiske tableau angiver derfor retningen for overgangen til en ren seksualitet i *l'hominescence*, men det betyder ikke at det er vejen frem. Øens vulkanske umenneskelighed stiller som hovedpersonen fornemmer det et imperativ: genfødsel eller død. To sider af samme sag, men også et grundlæggende valg. For hvor pornografien benytter den mekaniske proces til at holde det visuelle begær fanget i en evig længsel efter den umiddelbarhed som det menneskelige øje ikke kan opnå, ønsker Michel i *Les Particules élémentaires* at ophæve denne spænding, ved at overskride repræsentationens distance, ved at

¹⁷⁷ Serres 1998b, 455.

lade mennesket gå under. Først når mennesket ikke længere er subjekt, men objekt for sine egne handlinger kan det træde ind i sin *hominescence*.

En positivistisk vektor ind og ud af kontekst

Djerzinski évoquait souvent Auguste Comte, en particulier les lettres à Clotilde de Vaux et la *Synthèse subjective*, le dernier ouvrage, inachevé du philosophe. Y compris sur le plan de la méthode scientifique, Comte pouvait être considéré comme le véritable fondateur du positivisme. Aucune métaphysique, aucune ontologie concevable à son époque n'avait trouvé grâce à ses yeux. (PE 298)

En beskrivelse af Michels sindstilstand i de måneder i Irland hvor han arbejder frem mod det store videnskabelige gennembrud der i slutningen af *Les Particules élémentaires* fører til udviklingen af det utopiske samfund. Michel er her inspireret af den måske vigtigste reference i Houellebecqs forfatterskab, den franske filosof Auguste Comte. Comtes positivistiske doktrin og betoning af det dialektiske forhold mellem teknologisk-videnskabelig udvikling og menneskets moral er som tidligere beskrevet blandt Houellebecqs største inspirationskilder. Og bekendelsen til Comtes version af positivismen er nok det nærmeste man kommer et egentligt filosofisk grundlag for Houellebecqs tanker. Den positivistiske historieforståelse leverer, ifølge Houellebecq, et egentligt alternativ til de fremherskende liberalistiske og materialistiske ideologier som han her beskriver det i et interview med dagbladet *L'Express*:

Le positivisme est la seule théorie philosophique intégrant de manière correcte l'idée de mouvement historique, et donnant une idée exacte de l'importance relative de la science, de la religion, de l'économie, de la politique, des arts... dans l'évolution des sociétés humaines. Il peut donc nous apporter beaucoup. En fait, on n'a guère avancé sur ces sujets depuis Comte. (Busnel 2001)

Comtes historiefilosofi er kort beskrevet organiseret omkring to figurer. På den ene side en historisk tredeling, der viser overgangen fra et teologisk stadie, hvor religionen determinerer samfundsforholdene, over et metafysisk, til det videnskabelige eller positivistiske stadie, hvor mennesket endelig kaster den antropomorfistiske tilgang til verden af sig og lader verden selv stå frem som den viser sig for os gennem videnskaberne. Overgangen til det post-humane samfund, som Houellebecq beskriver det i *Les Particules élémentaires*, er at forstå som en tredje metafysisk mutation af denne type, hvor den videnskabelige åbenhed for verden indskrives direkte i den menneskelige DNA-struktur. Drivkraften bag denne udvikling er imidlertid ikke, som i den historiske materialisme, determineret af materialiteten, men

tværtimod af rationaliteten og videnskabernes stadigt stigende kendskab til de love der bevæger verden.¹⁷⁸ Det giver således ikke mening at spørge om et *hvorfor* verden udvikler sig der er ingen bagvedliggende nødvendighed, videnskabernes opgave er alene at bestemme *hvordan* denne udvikling finder sted. Hermed tegner den anden grundlæggende figur sig, nemlig et hierarkisk system af videnskaber som sikrer et godt og lykkeligt liv. Fysikken og matematikken er i bunden, i en pyramide med sociologien på toppen som videnskaben der giver grundlaget for den gode indretning af samfundets strukturer. Sociologien er funderet på naturvidenskaberne, men det indebærer ikke nogen form for reduktionisme hvor de enkelte vidensniveauer kan forklares på niveauet under, de fungerer på egne præmisser, afdækker love og regler som gælder specifikt på eget niveau.

Comtes positivisme præsenterer således et system for såvel den historiske udvikling, som den menneskelige erkendelse af verden der på mange måder kan sammenlignes med Hegels fænomenologi, med den afgørende forskel at der hos Comte ikke er et drivende princip der kan sammenlignes med dialektikken hos Hegel. Comtes system er alene afhængigt af objektiviteten og moralen hos forskerne der garanterer konsistensen i det filosofiske system, og systemet i sin helhed må hele tiden være parat til at absorbere de ændringer som nye opdagelser eller opfindelser inden for enkelte dele af systemet måtte medføre. Systemet er på denne måde utroligt fleksibelt og parat til at optage forandring, faktisk så fleksibelt, at det kan diskuteres hvorvidt her egentlig er tale om et system.

Systemets fleksibilitet bliver tydelig med det store skift der sker i forfatterskabet omkring og efter 1845 hvor Auguste forelsker sig i den unge Clotilde de Vaux. Forelskelsen udformer sig som et års intens brevveksling frem til Clotilde dør af tuberkulose den 5. april 1846 – et år Comte senere beskriver *sainte année* i forbindelse med dannelsen af den positivistisk humanistiske religion hvor Clotilde får noget nær helgenstatus.¹⁷⁹ Mødet med de følelser det strengt platoniske forhold til Clotilde vækker i Comte, får ham til at indse de humanistiske værdiers vigtighed i forhold til den rene videnskab, hvilket nogle år senere udkrystalliseres i dannelsen af en egentlig religion der skal søge det fornuftsmæssigt styrede liv med

¹⁷⁸ Denne forskel inkarneres ifølge Houellebecq i de to hovedpersoner i *Les Particules élémentaires*: ”Bruno a une formation littéraire, Michel a une formation scientifique. Le premier est matérialiste, le second positiviste.” (Argand 1998) Bruno har et reflekterende forhold til verden, og forsøger på denne måde at opnå en indsigt, der kan garantere hans lykke. Michel derimod har et instrumentelt forhold til verden og indstifter gennem sine handlinger en ændring, der skaber lykke.

menneskets kollektive interesser i centrum, en vision der er inspireret af naturvidenskabens forbedringer af de menneskelige levevilkår: "la religion est donnée comme l'équivalent pur l'âme de ce qu'est la santé pour le corps."¹⁸⁰ Hvor det i den tidlige del af Comtes forfatterskab er de eksakte videnskaber der danner grundlaget for systemet, vendes pyramiden efter mødet med Clotilde på hovedet således at moralen og følelserne nu spiller en afgørende og styrende rolle.

Det er utvivlsomt denne sidste periode hos Comte der spiller den største rolle for Houellebecq, ikke mindst i *Les Particules élémentaires*, hvilket også fremgår af henvisningen til brevvekslingen mellem Comte og Clotilde og Comtes sidste værk *Synthèse subjective*. Og Michel understreger også at hans fascination af positivismen skyldes muligheden for skabelsen af en egentlig humanisme: "Contrairement au matérialisme qu'il avait remplacé, le positivisme pouvait, soulignait-il, être fondateur d'un nouvel humanisme, et ceci, en réalité, pour la première fois." (PE 299) Det interessante er her hvordan denne omvending kommer i stand. Hvad er det præcis i forholdet til Clotilde der får Comte til så voldsomt at revurdere sin tænkning og derved bane vejen for en humanisme som den Michel inspireres af? Den traditionelle tolkning har her været at mødet med Clotilde inspirerer Comte til en videreudvikling af den moralforståelse der allerede ligger i positivismen, til en egentlig sammenhængende forståelse i den positivistiske religion: "il apparaît que les seules conclusions philosophiques que l'on peut tirer de cette correspondance viennent confirmer l'importance de la problématique morale pour le positivisme religieux."¹⁸¹ Denne forståelse ligger meget tæt op af den fortolkning af forholdet som Comte selv kommer med i et af de sidste breve han sender til Clotilde, knap en måned før hendes død:

Une conviction désormais familière m'assure pourtant que pour devenir un parfait philosophe, il me manquait surtout une passion à la fois profonde et pure, qui me fit assez apprécier le côté affectif de l'humanité. (Comte til Clotilde de Vaux, 11 mar. 1846 (Comte 1977, 354))

Clotildes rolle er i denne udlægning rent passiv, hun er en muse der fremkalder de anlæg til perfektionen der allerede eksisterer hos filosofen Comte. Der er ingen tvivl om at dette er

¹⁷⁹ Giolito 1993, 31, n. 1.

¹⁸⁰ Bourdeau 2003, 10.

¹⁸¹ Clauzade 2003, 52. For en tilsvarende fortolkninger af forholdet mellem Comte og Clotilde se også Arnaud 1973, 279-326.

kvindesynet hos Comte, som det også kommer til udtryk i idealiseringen af Clotilde i den positivistiske religion hvor hun fremstår som selve symbolet på ikke bare den kvindelige følsomhed og åndelighed, men på alt godt i menneskeheden. Kvinden bliver selve symbolet på humaniteten: "chaque femme deviendra pour chaque homme la meilleure personnification de l'Humanité."¹⁸² Men hermed bliver kvinden også reduceret til rent symbol, hun forholder sig passivt i hjemmet og inspirerer blot gennem sin fremtoning manden til forbedringen af verden, en holdning der som flere kritikere har gjort opmærksom på kan genfindes i Houellebecqs billede af Annabelle og hans insisteren på den kvindelige races fortrin ved skabelsen af den nye menneskerace.



Den tyske sociolog Wolf Lepenies giver imidlertid i værket *Die drei Kulturen*¹⁸³ en fortolkning af forholdet mellem Comte og Clotilde som på afgørende punkter adskiller sig fra den gængse forståelse. Lepenies understreger således at forholdet mellem de to langt fra er så entydigt som det tidligere er blevet fremstillet. Brevvekslingen udstiller således en af Comtes svage sider, den sproglige formulering. Positivisten Comte der skærer alt unødvendigt bort i beskrivelsen af verdens sande indretning, er ikke en skribent der bekymrer sig om stil, og det til en grad hvor Comte ofte blev latterliggjort for sine klodsede og omstændelige formuleringer. Lepenies citerer en af kommentarerne i forbindelse med udgivelsen af en brevveksling mellem Comte og John Stuart-Mill:

One of them almost always writes excellent French, and I do not have to tell you it is Mill; the other employs an idiom for which there are no words in any language, and I do not have to tell you it is Comte.¹⁸⁴

Comte udtrykker sig forceret, anstrengt hvilket bliver endnu tydeligere i modstillingen til Clotilde, en publiceret forfatter med ordet i sin magt. Forskellen er fremtrædende allerede i de første breve de to udveksler, udløst af Fieldings roman *Tom Jones*, som Comte sender til Clotilde:

¹⁸² Comte 1998, 288.

¹⁸³ Oversat til engelsk under titlen *Between Literature and Science: the Rise of Sociology*, Lepenies 1988.

¹⁸⁴ Emile Faguet (1904) "Auguste Comte et Stuart Mill" in *Propos littéraires, Deuxième série*, Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, p. 153. Her citeret fra Lepenies 1988, 19.

Sachant, par expérience, combien il est difficile de ne pas poursuivre la lecture de *Tom Jones* quand une fois on l'a commencée n'importe comment, je me hâte de vous envoyer une traduction qui vous dispensera de goûter cet admirable chef-d'œuvre à travers une indigne imitation. (Comte til Clotilde de Vaux, 30 apr. 1845 (Comte 1977, 3))

Bogen ledsages af et enkelt brev fra Comte hvor han spiller på sin intellektuelle status i forsøget på at imponere, et træk der går igen i den hilsen hvormed han vedbliver at underskrive sig: *votre philosophe*. Clotildes svar er langt mere elegant og viser videbegærligt stor interesse for et møde med den berømte og berygtede filosof:

Puisque votre supériorité ne vous empêche pas de faire tout à tout, je me réjouis de l'espérance de causer avec vous de ce petit chef-d'œuvre, et de pouvoir recueillir quelques fans dans mon cœur et dans mon esprit vos beaux et nobles enseignements. (Clotilde de Vaux til Comte, 1 maj 1845 (Comte 1977, 4))

Comtes svar kommer prompte næste dag, fuld af begejstring over Clotildes imødekommende ord som Comte tolker umiddelbart og ukritisk:

Je ne saurais non plus attendre jusqu'à l'heureuse occasion de vous revoir, pour vous témoigner combien je suis touché du précieux accueil dont vous daignez gratifier une légère marque d'attention, que pouvait seule recommander une opportunité empressée, d'ailleurs trop naturelle envers vous. (Comte til Clotilde de Vaux, 2 maj 1845 (Comte 1977, 4))

Hermed er tonen lagt for hele brevvekslingen. Comte erklærer sin kærlighed i utvetydige vendinger, mens Clotilde undviger elegant og holder derved hans interesse fanget. Comtes kærlighed er ikke gengældt, Clotilde er fascineret af og interesseret i Comtes tanker, men indrømmer kort efter at være forelsket i en anden mand.¹⁸⁵ Afvisningen understreger forholdets paradoksale natur. Clotilde er langt fra så passiv som Comte og traditionen har ladet det fremstille, hun er ovenpå såvel følelsesmæssigt som sprogligt.¹⁸⁶ Comte er følelsesmæssigt underlegen, men kompenserer ved evige refleksioner: hans kærlighedserklæringer har form af filosofiske erklæringer hvor han netop iscenesætter

¹⁸⁵ "Il y a deux ans que j'aime un homme de qui je suis séparée par un double obstacle." Clotilde de Vaux til Comte, 5 jun. 1845 (Comte 1977, 34)

¹⁸⁶ Clotilde minder i denne forstand ikke så lidt om Christiane i *Les Particules élémentaires* og Valerie i *Plateforme* der begge er mændene overlegne følelsesmæssigt, og i Valeries tilfælde også karriere og uddannelsesmæssigt, et forhold der sjældent kommenteres når Houellebecq beskyldes for misogyni.

Clotilde som sin muse. Der er således tale om et paradoksalt forhold mellem Clotilde, der skriver smukt om beskedne, men kærlige følelser, og Comte som skriver dårligt og teoretiserende om meget større følelser:

Comte was in love, but his love letters are treatises; he speaks from the depths of his heart, yet the impression one receives is that everything has been carefully thought out beforehand. Clotilde was not in love, but her letters produce an effect of spontaneity; they are full of warmth, even when she is repulsing him. (Lepenies 1988, 28)

Det interessante er her hvordan det der netop er de dybeste følelser, kommer til udtryk som overlagte refleksioner. Comtes tørre skematiseringer rummer til trods for at de er overlagte en større ærlighed og er mere dybtfølte, end Clotildes bevægende skildringer, en forskel som først bliver tydelig i modstillingen af de to vokabularer. Dynamikken er nøjagtig den samme som den overgang fra pathos til sentimentalitet Houellebecq udnytter i *Les Particules élémentaires*: i kontrasten til den litterære, følelsesmæssigt afstemte og sprogligt velafvejede stil fremstår saglige beretninger poetiske og ærlige i deres enkelhed, og til trods for Comtes uafvendelige refleksioner og idealiseringer af Clotilde, bliver brevvekslingen mellem de to mere end noget andet beretningen om Comtes kejtede følsomhed. Comte tager således fejl, når han tilskriver sin egen *éducation sentimentale* Clotildes kvindelige godhed og følsomhed, følsomheden er tværtimod at finde i hans eget sprogs kejtede mændere.



Her er imidlertid ikke blot tale om et rent sprogligt fænomen. Den overgang som denne følelsesmæssige opdragelse medfører i Comtes filosofi er også et resultat af en række grundlæggende træk ved hans filosofiske system. Comte afviser som beskrevet tanken om et egentligt styrende filosofisk princip, positivismen skal alene lade sig lede af moralen og den sunde fornuft. Men denne mangel på princip, eller måske nærmere dette negative princip, stiller Comte over for nogle fundamentale problemer. Uden et forbindende princip må disse forbindelser så at sige opstå spontant, gennem metaforiske ligheder, der forskyder sig på tværs af niveauerne. Mere præcist kommer det til udtryk ved at fremskridtene i Comtes tænkning kommer som løsningen på en række kriser af fysiologisk eller psykisk art, som han her beretter det for Clotilde:¹⁸⁷

¹⁸⁷ Se også Giolito 1993, 33-34.

Un de mes petits secrets philosophiques, dont je veux bien vous faire part, consiste dans ce précepte général, plus précieux qu'il ne semble d'abord : pour consolider et faciliter tout perfectionnement intellectuel ou affectif, il importe beaucoup de le lier à quelque perfectionnement physique, relatif surtout à une amélioration habituelle du régime matériel. [...] À ce titre, je puis vous dire que les trois crises essentielles de ma double évolution personnelle, pendant les années 1826, 1838 et 1845, se trouvent pour moi familièrement consacrées par un durable symptôme matériel, en ce que j'y ai été respectivement conduit à l'abstinence définitive, d'abord du caté, puis du tabac, et aujourd'hui du vin. (Comte til Clotilde de Vaux, 5 aug. 1845 (Comte 1977, 83))

Den filosofiske udvikling indskrives i en historie om fysisk velbefindende. Den fysiske krise indeholder alle elementer til skabelsen af filosofisk dynamik: kroppen påvirker filosofien, men hans analytiske evner finder frem til en kur, så filosofien bringer orden til kroppen, som igen sikrer optimale forhold for tænkningen. Udviklingen i dynamikken mellem niveauerne er sikret, men det sker i kraft af krisen, ikke som følge af en i systemet iboende dynamik. Også mødet med Clotilde de Vaux gør det ud for en sådan krise. Den følelsesmæssige forbindelse river Comte ud af hans hidtidige stadie og tvinger ham til intellektuelt at overkomme krisen, en opgave han kaster sig hovedkuls ud i med sine mange refleksioner. Clotilde inspirerer ikke Comte til en videreudvikling af de tanker om moralen som allerede lå i hans tænkning, men hun præsenterer med sin tiltrækning en prøvelse, en krise i Comtes verdensforståelse som leder ham til en revurdering af sin tidligere forståelse.

Forskellen kan måske synes akademisk, men den signalerer en afgørende kvalitet ved Comtes tænkning, som Michel Serres afdækker i sin introduktion til Comtes *Cours de philosophie positive* skrevet i 1974. Serres beskriver her Comtes positivisme som grundlæggende utidssvarende: "Auguste Comte en reste au *moteur vectoriel* et ne voit pas le *moteur transformationnel*, qui est l'original du siècle de l'énergie."¹⁸⁸ Hvor samtidige tænkere for længst har taget termodynamikken til sig og anskuer verden som en helhed af gensidige energiudvekslinger, er Comte stadig knyttet til den Newtonske fysik med de mekaniske loves fokus på enkeltstående kraftpåvirkninger eller vektorer. Serres kritiserer denne model for at indebære en samfundsbevarende cirkelslutning: et system baseret på vektorer vil altid være baseret på dogmet om kræfternes gensidige ophævelse, hvorfor det i Comtes system er op til filosofien selv at skabe sammenhængen og dynamikken i systemet, en umulig opgave: "Mais Comte se bat, lieu par lieu, pour gommer des cercles qu'il appelle vicieux et dont il cherche

à sortir, par décalage.”¹⁸⁹ De beskrevne kriser er netop sådanne forsøg på at bryde onde cirkler, ved en forskydning mellem de erkendelsesmæssige niveauer.

Men hvor Serres ser Comtes vektorbaserede tænkning som en lukning af tænkningens åbne rum, lader analysen af Comtes brevveksling med Clotilde de Vaux et andet potentiale komme til syne. Comtes skematik afsløres som forstillelse i forhold til en ærlig, simpel betagelse af kvinden og ordkunstneren Clotilde. Comtes refleksioner er i denne forståelse forsøg på systembygninger eller regulering af systemets dynamik, men forsøg der ufrivilligt afslører kræfternes umiddelbare virke, vektorernes frie spil indenfor den positivistiske ramme. Comtes vektorbaserede tænkning besidder i denne forståelse en umiddelbarhed der lader verden fremstå i en rå mangfoldighed, der kun vanskeligt lader sig indskrive i systemet igen gennem kriser. Denne anden synsvinkel på Comtes tænkning kan sammenlignes med den omvending Slavoj Žižek udsætter Hegels tænkning for i sin bog om Deleuze:¹⁹⁰

For Deleuze, Hegelian negativity is precisely the way to subordinate difference to Identity, to reduce it to a sublated moment of identity's self-mediation ("identity of identity and difference"). [...] One is tempted to defend Hegel here: is what Hegel ultimately does to negativity not the unheard-of "*positivization*" of *negativity itself*? (Žižek 2004, 54)

Vejen fra absolut systematisering til absolut differentiering er ikke lang. Og tilsvarende hos Comte. Comtes positivisme har ikke som Hegels dialektik et bærende princip der kan frisættes i sin radikalitet, men den direkte, konkrete tilgang til verden som positivismen prædiker, har potentiale for såvel systematisering som mangfoldighed; eller rettere, den positivistiske systematisering er altid at forstå som på en og samme tid en begrænsning af mangfoldigheden og et udtryk for den som det kommer til udtryk i brevvekslingen mellem Comte og Clotilde: Comte systematiserer, men Clotilde er i kontrol; i Comtes selvrefleksioner dannes det ærligste selvbillede.

¹⁸⁸ Serres 1997, 12.

¹⁸⁹ Serres 1997, 18.

¹⁹⁰ Serres sammenligner i øvrigt Comtes positivisme med Hegels filosofiske system. (Serres 1997, 17)

Til konklusion

Men hvorfor nu al denne snak om Auguste Comte og Clotilde de Vaux? Det er vel egentlig Michel Houellebecq det drejer sig om, og vi må vel efterhånden være nået til en konklusion, hvor trådene skal samles og resultaterne fremvises. Her stiller den form vi har valgt til dette speciale os imidlertid over for en udfordring: En samlende konklusion vil ikke bare være i modstrid med projektets ånd, men ganske simpelt umulig, man kan ikke opstille en samlet konklusion på fire afsnit der afsøger vidt forskellige kontekster og udkaster forskellige planer inden for det felt, der er Houellebecqs forfatterskab. Man kunne naturligvis forsøge at udforske de utallige sammenfald og forbindelser der er planene imellem, men en sådan opremsning vil sandsynligvis skabe større forvirring end klarhed og i bedste fald blive en gentagelse af mange af de pointer som allerede er udfoldet. Udgangspunktet i korrespondancen mellem Comte og Clotilde som er den måske mest citerede kilde hos Houellebecq, tillader os derimod at udspænde et femte plan, et plan som skærer de allerede udstukne plan på afgørende steder, og det er vores forhåbning at undersøgelsen af disse skæringslinier kan medvirke til at tegne et mønster i Houellebecqs forfatterskab. Et mønster som udstikker rammerne for Houellebecqs litterære strategi.



Houellebecq henviser ofte og gerne til Comtes filosofi som ikke mindre end menneskehedens eneste håb og lighederne mellem hans prosa og Comtes tørre saglighed er åbenbare. Der er som beskrevet store ligheder mellem Comtes sentimentalitet i brevvekslingen med Clotilde og de sentimentale strategier som Houellebecq benytter ikke mindst i *Les Particules élémentaires*, men også sammenligningen med Zolas realisme har paralleller til den karakteristik af Comtes tænkning vi her har givet. Med Michel Serres begreber er Comtes tænkning en *moteur vectoriel*, mens Zolas værker som beskrevet i *Feux et signaux de brume* er den måske mest gennemførte litterære *moteur transformationnel*. Comte opfatter verden som et kompleks af gensidige kraftpåvirkninger, mens Zola knytter sig til næste skridt i den naturvidenskabelige udvikling og ser verden som en termodynamisk energiudveksling: "Zola dépasse Comte, comme tous les savants du temps, par le discours

de la puissance. J'allais ajouter : par le calcul de la puissance du discours."¹⁹¹ Comte er ifølge Serres fanget i lovenes stasis, i kræfternes gensidige udligning, og Zola overvinder denne position og skaber med udgangspunkt i termodynamikken en kraftfuld diskurs der igangsætter bevægelser der sønderriver et system som Comtes.

Udviklingen inden for fysikken har imidlertid siden undermineret den vished der var grundlaget for Zolas optimisme. Termodynamikkens privilegerede helhedssyn undermineres indefra af kvantefysikkens opløsning af modsætningen mellem masse og energi som det beskrives i *Les Particules élémentaires*. Litterært betyder det et skift fra igangsættende sprækker, som hos Zola, til deciderede brydninger, meningsgivende kontraster i et realistisk prisme der bryder såvel masse som energi, uden at underordne dem en totaliserende meningssammenhæng. Såvel i brugen af divergerende udsigelsesniveauer i *Extension du domaine de la lutte*, sammenstillingen af kontrasterende diskurser i *Les Particules élémentaires*, modstillingen af turistbrochurens glansbillede og den vulkanske jords foruroligende nærvær i *Lanzarote*, som i refleksionen og brugen af markedsmekanismerne i *Plateforme* står kontrasten som det centrale træk i betydningsdannelsen. Kontrasterne fungerer som satire, som politisk kommentar, som provokation og som dekonstruktiv strategi, men nedbryder aldrig de enkelte diskursers klarhed.

Og det er i denne forstand at Houellebecq kan siges at genoplive Comtes vektorbaserede tænkning. Hver enkelt diskurs fungerer som en vektor, en kraftmæssig påvirkning, men de enkelte kræfter udligner ikke hinanden, men potenserer tværtimod i prismets spejlinger og afbøjninger. Den Comte der genoplives her er netop den ufrivillige Comte der kommer til syne i brevene til Clotilde. En ærlig Comte, hvis refleksioner blot er spejlinger, der potenserer denne ærlighed. Til trods for stadigt mere febrilske forsøg lykkes det aldrig på overbevisende vis at assimilere ærlighedens vektor i systemet, men Comte fremstår blot i stigende grad sentimental, på samme måde som Houellebecqs hovedpersoner fremstår stadigt mere menneskelige i takt med at deres kynisme stiger. Det litterære værk bliver et prisme der kontrasterer diskurser for derved at fremvise deres grundlæggende ærlighed som forsøg på at udlægge verden. En realisme der er langt fra så elegant som Flauberts, langt fra så kraftfuld som Zolas, ikke så principfast som Camus', men samvittighedsfuld og seriøs i sit forsøg på at skildre de udkast hvormed vi går til verden.

¹⁹¹ Serres 1975, 102.



Opgøret med det termodynamiske paradigme kommer til sit måske klareste udtryk i skildringen af kroppen. Den homøotekniske krop er ikke længere en motor, der indgår i et forhold af kraftudveksling med sine omgivelser. Kroppen er ikke længere en entitet, hvorigennem energien passerer, men er i en proces af stadig udveksling af information med sine omgivelser. Kroppen udskifter så at sige hele tiden sin essens og udnytter således ikke sprækken til at producere energi, men derimod til hele tiden at differentiere og distribuere sig selv. Heraf kommer opgøret med den visuelle kropsbeskrivelse. Nittenhundredetalsrealismens kvindesyn er besat af tanken om sprækken, om den grundlæggende forskel der igangsætter begæret og energiudvekslingen, og bruger selv denne besættelse som drivende princip i kunsten som det kommer til udtryk i både *Nana*, *Madame Bovary* og *Olympia*. Det motoriserede begær perfektioneres i den fotografiske pornografi der gennem iscenesættelsen af blikke radikaliserer energiudvekslingen, som metaforisk gentages i kameraets lukkemekanisme.

Houellebecqs demonstrationer af den visuelle seksualitets indskrevne selvoverskridelse udstiller imidlertid på overbevisende vis denne dynamik. Houellebecq demonterer den blikøkonomi der opretholder begæret, og viser dermed hans længsel efter en tilbagevenden til en tidligere sensualitet hvor der var overensstemmelse mellem begær og krop, en seksualitet baseret på berøringen. Det er netop en sådan overensstemmelse Houellebecq finder hos Auguste Comte. Hos Comte er begæret i overensstemmelse med moralen og som sådan i balance med samfundet, videnskaben og humanitetens interesser. De forskellige kræfter er i harmonisk balance og vektorerne udligner hinanden. Men som Comtes forhold til Clotilde tydeligt demonstrerer er teori et og praksis noget andet. Behovet for ophævelsen af begæret til humanistisk teori fører til en idolisering af Clotilde som antager fetichistisk karakter. Benægtelsen af begæret bliver til en bekræftelse med omvendt fortegn som fastholder Clotilde i en kvinderolle, der ligner realisternes idealiserede og dæmoniserede kvinder til forveksling.

Den homøotekniske utopi i *Les Particules élémentaires* kan således beskrives som positivisme vendt på vrangen. Moralens sikrer ikke den gode indretning af samfundet og en seksualitet i overensstemmelse med almenvellets interesser, men seksualitetens ophævelse medfører moralens overflødigsgørelse og samfundsindretningen giver sig selv. Comtes

absolutte systematik vendes i *l'hominescence* til en absolut mangfoldighed der gennem kroppens bliven virtuel overflødig. Comtes tænkning excellerer i. Først her gøres endeligt op med subjekt og objekt og mennesket er i stand til at indgå i det positive, handlende forhold til sin verden som Comte forsøgte at tænke sig til.



Men denne positivitet er som beskrevet aldrig absolut, men forudsætter tværtimod tilbageholdenhed. Den positivistiske harmoni er ikke en materialisme, en forening med verden men en accept af erkendelsens håndterende natur. Tilsvarende er kroppen i *l'hominescence* hverken forenet med verden eller adskilt fra verden, men selv en overskridelse af materialiteten i ren overskudsproduktion. Kloning, gensplejsning og kybernetik er alle forvænnelsesstrategier og som sådan i overensstemmelse med det positivistiske påbud om at acceptere erkendelsens vilkår.

Således kan også Houellebecqs markedsræddes dispositioner forstås i en positivistisk kontekst. Det postmoderne kapitalistiske samfund er muligvis ikke en ideal samfundsopbygning, konstrueret ud fra hensynet til humaniteten i sin helhed, men kapitalismens forvænnelse er i sin natur ikke så langt fra det positivistiske mådehold. Mådeholdet er i positivismen ikke begrundet i en afhjælpning af fysisk nød, men er et middel til at opnå moralsk styrke, som så igen kan omsættes i konstruktiv produktivitet. Forholdet bliver tydeligt i forbindelse med Comtes kriser: Abstinensen fra kaffe, vin og tobak er egentlig ikke begrundet i fysiske skavanker, men led i selve tænkningens proces og således grundlæggende udtryk for forvænnelse, et forhold der må fortrænges af hensyn til systemets kongruens. Men hvor krisen er nødvendig for skabelsen af dynamik i det Comte'ske system, er krisen i dag allestedsnærværende og diskretionen en forudsætning for skabelsen af vertikale strukturer. Hvor Comte negerer forvænnelsen for at tage den på sig på et højere niveau, tager Houellebecq forvænnelsen på sig for at kunne forenkle: Comte prædiker mådehold for at skabe luksus, mens Houellebecq dyrker luksus for at opnå askese.

Hermed præsenterer Houellebecq os for en omvending af det positivistiske ønske om en utopisk litteratur: "sociologically inspired poetry in whose mirror the nations of the West would see a reflection of their future."¹⁹² Hvor Comtes poesi skulle skabe udkast til en ny

¹⁹² Lepenies 1988, 40.

verden baseret på videnskabelig akkurate, benytter Houellebecq fantastiske udkast til at portrættere en eksisterende virkelighed der ustandseligt reflekterer sig selv.



Og hermed er vi tilbage ved den måske mest umiddelbart positivistiske kontekst berørt af Houellebecqs forfatterskab: brugen af utopien til skabelsen af en ærlig litteratur der skematiserer og kritiserer eksisterende magtstrukturer med det erklærede mål at mindske verdens lidelse. Parallellerne til Comte er her iøjnefaldende. Der er ønsket om at skabe en mere hensigtsmæssig samfundsorden, troen på videnskaben, betoningen af ærligheden, ja selv lovprisningen af kærligheden binder de to sammen.

Men alle disse emner er som vist komplicerede og indeholder alle utallige muligheder for omvendinger og fordrejninger. Spørgsmålet om en ny samfundsorden er i dag et betændt felt udspændt mellem ønsket om forandring og angsten for ideens tyranni; videnskaben er ikke længere så entydig som den var for Comte, med kvantefysikken indskyder omvendingerne sig i selve atomet og umuliggør positivistisk stabilitet; også ærligheden ændrer fundamentalt karakter med modernismens demaskering af sprogets sandhedsværdi; og kærligheden var allerede for Comte et uigennemskueligt maskespil. Comtes kærlighed til Clotilde de Vaux præsenterer her nøglen til forståelsen. I Comtes positivistiske refleksioner finder den enkle kærlighed sit klareste udtryk, ligesom Bruno og Christianes kærlighed kommer til udtryk i de mest almindelige af dagligdags situationer. Kærligheden åbner en klarhedszone hos Bruno, men lever også selv i klarheden hos Comte. Kærligheden giver os ærligheden og lader os se verden som den er, men er også et resultat af ærligheden, af viljen til at åbne sig over for den anden.

Hermed kan vi måske endeligt se forskellen på Houellebecqs brug af Comte og Comtes filosofiske bestræbelser. Hvor objektiviteten og ærligheden for Comte kunne erhverves, var en evne der kunne opøves, er ærligheden i Michel Houellebecqs beskrivelser altid sat på spil. Ærligheden er ikke givet, men er altid mistænkelig over for sig selv, tester altid sine egne grænser i mødet med et samfund, der er mere kompliceret end nogensinde før. Og heri ligger måske Houellebecqs største litterære bedrift, i viljen og modet til at være ærlig, altid og hele tiden, selv når det kræver selvmodsigelser, tågede udtalelser, grove provokationer eller ømme indrømmelser.



Med dette tværsnit à la Comte vil vi derfor alligevel driste os til nogle forsigtige konklusioner. Brugen og refleksionen af den positivistiske impuls spores overalt i Houellebecqs forfatterskab, hvilket understreger ønsket om objektivitet som et fundamentalt træk. Ærligheden står overalt i centrum, hvad enten det drejer sig om definitionen af en realistisk stil, beskrivelsen af og indskriften i den menneskelige krop, kunstens funktion i et markedsøkonomisk rum eller om formuleringen af en visionær samfundskritik. I alle kontekster forsøger Houellebecq at være ærlig, såvel når dette kræver nådesløs kritik, som stor beskedenhed og accepten af at verden er kompleks. Houellebecq er ærlig og det fører ham igen og igen ud i uklarheder, kompleksiteter, mangfoldighed, selvmodsigelser og forsimplinger, men det afgørende er intentionen, holdningen hos den beskrivende, ikke korrespondensen med virkeligheden.

Ærligheden bliver således en egentlig æstetisk holdning, et kunstnerisk greb der overkommer skellet mellem fiktion og virkelighed og måske på den måde er i stand til at lancere en ny realisme. Man kan selvfølgelig diskutere om dette greb er filosofisk konsistent, forholdet til den kantianske æstetik, at være ærlig er vel også at være desinteresseret, eller parallellerne til fænomenologisk metode, alt sammen spørgsmål der ligger uden for området af dette speciale. Men også spørgsmål, der ikke synes synderligt relevante i beskrivelsen af Houellebecqs litterære bestræbelser. For mens vi diskuterer kunstværkets status, er han allerede i færd med ærligt at afsøge endnu en kontekst. Houellebecqs tro på ærligheden kan måske forekomme naiv, men naiviteten er ikke noget han skammer sig over, tværtimod beskriver han den som det eneste egentlige mål for samfundsudviklingen, eller som han i en samtale med vennen Fernando Arrabal siger det om sin hund, corgien Clément: ”...Clément va changer le monde !”¹⁹³

¹⁹³ Arrabal 2005.

Litteraturliste

Forsidebilledet af Michel Houellebecq og hans hund Clément i Rom er hentet fra Houellebecqs officielle hjemmeside: <http://www.houellebecq.info/popfoto.php3?id=36>

Af Michel Houellebecq:

[EDL] – *Extension du domaine de la lutte* (1997), Paris: Éditions J'ai lu. [Først udgivet 1994, Paris: Maurice Nadeau.]

[HPL] – *H.P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie* (1999), Monaco: Éditions du Rocher.
[Orig. 1991]

[Int] – *Interventions* (1998), Paris: Flammarion.

[LAT] – *Lanzarote et autres textes* (2002), Paris: Flammarion, Librio.

[Lz] – *Lanzarote* (2000), Paris: Flammarion. [Tidligere udgivet under titlen *Rudi* som tillæg til *Elle* 1648, 7/8/00, Paris.]

[PE] – *Les Particules élémentaires* (1998), Paris: Éditions J'ai lu. [1998, Paris: Flammarion.]

[Pl] – *Plateforme* (2001), Paris: Éditions J'ai lu. [2001, Paris: Flammarion.]

[Po] – *Poésies* (2001), Paris: Éditions J'ai lu. [Samling af *La poursuite du bonheur* (1992) Paris: La Différance; *Le sens du combat* (1996) Paris: Flammarion & *Renaissance* (1999) Paris: Flammarion.]

[RV] – *Rester vivant et autres textes* (1999), Paris: Flammarion, Librio. [*Rester vivant – méthode* (1991) Paris: La Différance]

Artikler

”Description d’une lassitude” (2002) tillæg til *Houelle* 10, Paris.

”Je crois peu en la liberté - Entretien” (1998) in *Revue Perpendiculaire* 11, Paris: Flammarion, p. 4-23.

”L’homme de gauche est mal parti” (2003) in *Le Figaro* 6/1/03, p. 1, 13.

”La question pédophile: Réponse” (1997) in *L’Infini* 59, Paris: Gallimard, pp. 96-98.

”La privatisation du monde” (2000) in *L’Atelier du roman* 23, Paris, pp. 129-34.

”Le haut langage” (1995) in *La Quinzaine littéraire*, 670; Paris; pp. 21-22.

”Leonard Cohen – le libertaire impossible”, (2002) <http://membres.lycos.fr/houellebecq>

- "Michel Houellebecq répond à *Perpendiculaire*" (1998) in Le Monde 18/9/98
- "Neil Young" (2000) in Michka Assayas (ed.) *Dictionnaire du rock*, Paris: Robert Laffont.
- "Préface" in Toni Ungerer (2001) *Erotoscope*, Paris: Éditions Taschen.
- "Préface: L'Humanité, second stade" (1998) in Solanas, Valerie: *Scum Manifesto*, Paris: Éditions Mille et une nuits, pp. 63-69.
- "Préface: Préliminaires au positivisme" (2003) in Bourdeau, Braunstein & Petit (eds.): *Auguste Comte aujourd'hui*, Paris: Éditions Kimé, pp. 7-12.
- "Préface: Renoncer à l'intelligence" (1991) in Gourmont, Remy de: *L'Odeur des jacinthes*, Paris: Orphée/La Différence, pp. 7-20.
- "Un monde sans direction" (1996) in *La Quinzaine littéraire*, 700; Paris; pp. 8-9.
- "Wilde Flucht" (2000) in *Tageszeitung Berlin*, 30/10/00.

Film

- Cristal de souffrance* (1978)
- Déséquilibre* (1982)
- La Rivière* (2001) Canal +
- Harel, Philippe (dir.) (1999) *Extension du domaine de la lutte*, manuskript Michel Houellebecq, Lazennec.
- Meyer, Michel (dir.) (2002) *Plateforme, une lecture*, AMH Productions.
- Rault, David & Warren, David (dirs.) (2003) *Monde extérieur*, manuskript Michel Houellebecq & Loo Hui Phang, Symbioz Design.

CD'er

- Le Sens du combat* (1996) Paris: Les Poétiques de France Culture.
- Présence humaine* (2000) Paris : Tricatel.

Kollektive udgivelser

- Barry, Judith; Convert, Pascal & Pfnür, Rainer (eds.) (1993) *Genius Loci*, Paris: La Différence.
- Breillat, Catherine (ed.) (1999) *Le livre du plaisir*, Paris: Éditions 1.
- Div. (1995) *Objet Perdu: fictions – Idées – Images*, Paris: Lachenal et Ritter & Parc Éditions.
- Hegemann, Claus (ed.) (2000) *Kapitalismus und Depression II: Glück ohne Ende*, Berlin: Alexander Verlag.
- Noguez, Dominique (ed.) (2002) *Balade en Seine-et-Marne: Sur les pas des écrivains*, Paris: Éditions Alexandrines.

Ruff, Thomas & Houellebecq, Michel (2002) *Nudes*, München: Walther König.

Wiame, Sarah & Houellebecq, Michel (1993) *La Peau*, Paris: Sarah Wiame.

Wiame, Sarah & Houellebecq, Michel (1995) *La Ville*, Paris: Sarah Wiame.

Sekundærlitteratur:

”L’aventure *Perpendiculaire*” (2000) in *Magazine Littéraire* 392, Paris, pp. 27-29.

”Le Routard s’en prend à Michel Houellebecq” (2001) in *Le Monde* 22/8/01, p. 24.

”Sex: The Rough Guide” in *The Economist* 360:8239, pp. 75-76.

Abecassis, Jack I. (2000) ”The Eclipse of Desire: L’Affaire Houellebecq.” in *MLN* 115, Baltimore, MD, pp. 801-26.

Aissaoui, Mohamed (2001) ”Les bonnes affaires de l’édition” in *Le Figaro* 10/9/01, pp. 9-10.

Amette, Jacques Pierre (2001) ”La provoc’ continue” in *Le Point* 24/8/01, pp. 66-68.

Andersen, Frits (1994) *Realismens Metode*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Anderson, Perry (2004a) ”Dégringolade” in *The London Review of Books* 26:17, London, http://www.lrb.co.uk/v26/n17/ande01_.html

Anderson, Perry (2004b) ”Union sucrée” in *The London Review of Books* 26:18, London, http://www.lrb.co.uk/v26/n18/ande01_.html

Apter, Emily (2002) ”Mobile Citizens, Media States” in *PMLA* 117:1, Menasha, WI, pp. 79-83.

Argand, Catherine (1998) ”Michel Houellebecq: *Les Particules élémentaires*” in *Lire* 9/98, Paris.

Aristoteles (1997) *Poetik*, transl. Poul Helms, København: Hans Reitzels Forlag.

Armus, Seth (1999) ”The American Menace in the Houellebecq Affair” in *French Politics and Society* 17:2, Cambridge MA, pp. 34-42.

Arnaud, Pierre (1973) *Le « Nouveau Dieu » ; préliminaires à la politique positive*, Paris: Vrin.

Arrabal, Fernando (2002) ”Un acte du procès Houellebecq” in *L’infini* 81, pp. 34-37.

Arrabal, Fernando (2005) ”Dialogue Arrabal Houellebecq” <http://www.arrabal.org/new245.html>

Asholt, Wolfgang (2002) ”Deux retours au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder” in *Lendemain* 27:107-8, Tübingen: Stauffenburg Verlag, pp. 42-55.

- Asimov, Isaac (1971) "Social Science Fiction" in Dick Allen (ed.) *Science Fiction: The Future*, New York/Chicago/San Francisco/Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 263-90.
- Assouline, Pierre (2002) "Heureuse conclusion" in *Lire* 311, p. 26.
- Auerbach, Erich (1971) *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München: Francke Verlag.
- Authier, Christian (2001) "Michel Houellebecq: Extension du domaine de la parole" in *L'Opinion Indépendante*, Haute-Garonne, 9/11/01.
- Bacque, Raphaëlle (1998) "Vient de demander la prolongation de sa mise en disponibilité" in *Le Monde* 1/12/98, p. 1.
- Badré, Frédéric (1998) "Une nouvelle tendance in littérature" in *Le Monde* 3/10/98, p. 14.
- Bang, Herman (1879) *Realisme og Realister. Portrætsstudier og Aforismer*, København : J.H. Schuboths Boghandel.
- Bardolle, Olivier (2004) *La littérature à vif (Le cas Houellebecq)*, Paris: L'esprit des péninsules.
- Barnes, Julian (2003) "Hate and Hedonism" in *The New Yorker* 79:18, pp. 72-75.
- Beck, Ulrich (1994) "The reinvention of politics: towards a theory of reflexive modernization" in Beck, Giddens & Lash: *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, MA: Polity.
- Beigbeder, Frédéric (2000) *99 francs*, Paris: Bernard Grasset.
- Berman, Paul (2000) "Depressive Lucidity" in *The New Republic* 20/11/00, p. 25.
- Besançon, Alain (2001) "Houellebecq" in *Commentaire* 24:96, Paris: Plon, pp. 939-44.
- Boisen, Jørn (2001) "L'affaire Houellebecq" in *Fransk Nyt* 227, Århus, pp. 38-45.
- Bourdeau, Michel (2003) "Auguste Comte et la religion positiviste: Présentation" in *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 87:1, Paris: Vrin, pp. 5-22.
- Bourdieu, Pierre (1998) *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil, Points Essais.
- Bourdieu, Pierre (2001) *Contre-feux 2: Pour un mouvement social européen*, Paris: Éditions Raisons d'agir.
- Bourriaud, Nicolas; Duchatelet, Christophe; Jouannais, Jean-Yves; Kihm, Christophe; Marchandise, Jacques-François & Quintreau, Laurent (1998) "Houellebecq et l'ère du flou" in *Le Monde* 10/10/98, p. 16.
- Brooks, Peter (1993) *Body Work – Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.

- Bryson, Norman (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Houndsmills/London: Macmillan.
- Bürger, Peter (1982) *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Busnel, François (2001) "Ce que je crois" in *L'Express* 30/8/01.
- Camus, Albert (1942) *L'étranger*, Paris: Gallimard, Collection Folio.
- Caselle, Pierre (1985) "Le régime législatif" in H.-J. Martin & R. Chartier (eds.) *Histoire de l'édition française, bd. III, Le temps des éditeurs – Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris: Promodis, pp. 46-55.
- Chabert, George (2002) "Michel Houellebecq – lecteur d'Auguste Comte" in *Revue romane* 37:2, København, pp. 187-204.
- Charle, Christophe (1985) "Le champ de la production littéraire" in H.-J. Martin & R. Chartier (eds.) *Histoire de l'édition française, bd. III, Le temps des éditeurs – Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris: Promodis, pp. 127-57.
- Chassay, Jean-François (2002) "Apocalypse scientiste et fin de l'humanité : Les particules élémentaires de Michel Houellebecq" in *Revue Discours social/Social discourses* 7, Montréal, http://www.houellebecq.info/revuefile/35_Discourssocial.doc
- Clauzade, Laurent (2003) "Le « culte » et la « culture » chez Auguste Comte : La destination morale de la religion positiviste" in *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 87:1, Paris: Vrin, pp. 39-58.
- Clément, Murielle Lucie (2003) *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris: L'Harmattan.
- Clément, Murielle Lucie (2004) "Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie" in *C.R.I.N - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 99-115.
- Clerc, Thomas (1999) "Les Particules élémentaires ont fait scandale" in *Libération* 14/9/99, p. 6.
- Cloonan, William (2000) "Literary Scandal, *Fin du Siècle*, and the Novel in 1999" in *French Review* 74:1, pp. 14-30.
- Coljon, Thierry (2000) "Michel Houellebecq sur scène: élémentaire!" in *Le Soir* 27/4/00.
- Comte, Auguste (1977) *Correspondence générale et confessions* bd. 3, eds. Carneiro & Arnaud, Paris/Haag: EHESS & Mouton.
- Comte, Auguste (1998) *Discours sur l'ensemble du positivisme*, Paris: GF Flammarion.
- Crépu, Michel (2001) "Journal littéraire. Houellebecq, Marc Lambron." in *La Revue des deux mondes* sep./okt., Paris, pp. 131-36.

- Crowley, Martin (2002) "Houellebecq, The Wreckage of Liberation" in *Romance Studies* 20:1, Swansea, pp. 17-28.
- Dahan-Gaida, Laurence (2003) "La fin de l'histoire (naturelle) : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq" in *Tangence* 73, Québec, pp. 93-114.
- Dantec, Maurice G. (2003) *Dieu porte-t-il des lunettes noires ? Et autres nouvelles*, Paris: Flammarion, Libro.
- Delcroix, Olivier (2002) "Pierre Assouline: « La défense de Houellebecq est dérisoire »" in *Le Figaro* 18/9/02, p. 36.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980) *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dion, Robert (2004) "Faire la bête. Les fictions animalières dans *Extension du domaine de la lutte*" in *C.R.I.N. - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 55-66.
- Dion, Robert & Haghebaert, Élisabeth (2001) "Le cas de Houellebecq et la dynamique des genres littéraires" in *French Studies* 55, London, pp. 509-24.
- Doré, Kim (2002) "Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq" in *Tangence* 70, Québec, pp. 67-83.
- Durand-Souffland, Stéphane (2002) "Houellebecq se défend d'insulter les musulmans" in *Le Figaro* 18/9/02, p. 1,13.
- Duteurtre, Benoît (1998) "Roman de droite? Roman de gauche?" in *L'Atelier du roman* 16, Paris, pp. 85-92.
- Eagleton, Terry (2003) *After Theory*, New York: Basic Books.
- Eakin, Emily (2001) "Le provocateur" in *New York Times Magazine* 10/9/01, 149/51507, pp. 36-40.
- Eggericx, Vincent (1996) "Questions pur un autoportrait" in *La Quinzaine littéraire*, 700; Paris; pp. 15-16
- Escarpit, Robert (1972) *Bogen og læseren*, ed. Hans Hertel, København: Hans Reitzel.
- Fassin, Eric (2000) "Le roman noir de la sexualité française" in *Critique*, 56, pp. 604-16.
- Federmair, Leopold (2002) "Human Trash" in *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur* 54:3, Berlin, pp. 293-309
- Feehily, Gerry (2002) "The Man Who Fell to Earth" in *New Statesman* 131/4599, 5/8/02, pp. 36-37.

- Ferrand, Christine (2002) "Affaire Houellebecq: Le parquet demande la relaxe" in *Libération* 482, Paris, pp. 45-46.
- Flaubert, Gustave (2001) *Madame Bovary : Mœurs de province*, Paris: Gallimard, Folio Classique.
- Foster, Hal (1993) "The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life" in Emily Apter & William Pietz (eds.) *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca, NY/London: Cornell University Press, pp. 251-65.
- Freud, Sigmund (1975) "Fetishism" in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* bd. XXI, London: The Hogarth Press, pp. 152-158.
- Frois, Emmanuelle (1999) "Michel Houellebecq, l'homme qui pleure" in *Le Figaro* 13/9/99, p. 32.
- Furet, François & Nolte, Ernst (1998) *Fascisme et communisme*, Collection Commentaire, Paris: Plon.
- Furet, François (1995) *Le passé d'une illusion : Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris: Éditions Robert Laffont/Calmann-Lévy.
- Gade, Rune (1997) *Staser – Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & Det pornografiske tableau*, Århus: Passepartout's Særskriftserie.
- Garcin, Jérôme (2001) "Destination Bangkok" in *Le Nouvel Observateur* 1920, Paris, pp. 70-72.
- Gauchet, Marcel; Manent, Pierre; Muray, Philippe; Taguieff, Pierre-André; Finkelkraut, Alain; Trigano, Shmuel & Yonnet, Paul (2002) "Manifeste pour une pensée libre" in *L'Express* 28/11/02, p. 52.
- Gaudemar, Antoine de (1998a) "Houellebecq, mutant moderne" in *Libération* 27/8/98, pp. 4-5.
- Gaudemar, Antoine de (1998b) "Houellebecq : « Tout cela a été très fatigant »" in *Libération* 19/11/98, p. 8.
- Giddens, Anthony (2001) "Introduction" in Giddens (ed.) *The Global Third Way Debate*, Cambridge, UK: Polity, pp. 1-21.
- Giolito, Christophe (1993) "Les raisons du cœur : Lectures de la relation de Comte à Clotilde" in *L'Information littéraire*, 45:2, Paris, pp. 31-41.
- Goncourt, Edmund & Jules de (1989) *Journal: Mémoires de la vie littéraire II – 1866-1886*, Paris: Robert Laffont.
- Gopnik, Adam (1998) "Noël Contendere" in *New Yorker* 74:40, pp. 61-65.

- Gould, Thomas (1990) *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Grace, Kevin Michael (2002) "Sans Marx, Jesus or Darwin" in *The Report* 18/11/02, p. 58.
- Grauert, Wilfried (2002) "Houellebecqs Ekel und Brauns Neugier – Positionen literarischer Zivilisationskritik" in *Neue deutsche Literatur* 1, Berlin, pp. 64-77.
- Greif, Mark (2003) "Stranger and Stranger" in *Dissent*, Fall 2003, p. 102-106
- Guiou, Dominique (2001) "Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire" in *Le Figaro* 4/9/2001, pp. 27-28.
- Haan, Martin de (2004) "Entretien avec Michel Houellebecq" in *C.R.I.N. - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 9-27.
- Hache, Victor (2000) "Houellebecq : Le rock est ma culture" in *L'Humanité* 26/5/00, p. 22.
- Hansen, Erik (1993) *Rigtigt dansk*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio (2000) *Empire*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Hertel, Hans (1996) *500.000 er prisen: Bogen i mediesymbiosens tid*, København: Museum Tusculanums Forlag.
- Holzer, Angela C. (2003) "Science, Sexuality, and the Novels of Huxley and Houellebecq." in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: a WWWeb Journal* June 03, 5:2.
- Imbert, Claude (2002) "Retour sur Houellebecq" in *Commentaire* 25:97, Paris: Plon, pp. 209-10.
- Isenschmid, Andreas (2001) "Roman und antiliberales Manifest" in T. Steinfeld (ed.) *Das Phänomen Houellebecq*, Köln: DuMont Buchverlag, pp. 54-60.
- Jay, Martin (1988) "Scopic Regimes of Modernity" in Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, pp. 3-23.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Jewsiewicki, Bogumil (1993) "Cheri Samba and the Postcolonial Reinvention of Modernity" in *Callaloo* 16:4, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, pp. 772-95.

- Jourde, Pierre & Bessard-Banquy Olivier (1998) "Les Particules élémentaires, roman génial ou bricolage douteux?" in *Hesperis: Revue des littératures contemporains* 2, Paris: Ed. Memini, Diffusion PUF, pp. 91-103.
- Karwowski, Michael (2003) "Michel Houellebecq: French Novelist for Our Times" in *Contemporary Review* 282/1650, pp. 40-47.
- Korthals Altes, Liesbeth (2004) "Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les Particules élémentaires*)" in *C.R.I.N - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 29-45.
- Kumar, Krishan (1987) *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford: Basil Blackwell.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1990) *Heidegger, Art and Politics: The Fiction of the Political*, Oxford, UK/Cambridge, MA: Basil Blackwell.
- Lançon, Philippe (1998) "Après coup. L'écrivain" in *Libération* 3/9/98, p. 34.
- Le Fol, Sébastien & Palou, Anthony (2001) "Faut-il condamner Michel Houellebecq?" in *Le Figaro* 31/8/01, p. 8.
- Le Fol, Sébastien (1999) "La littérature malade du marketing." in *Le Figaro* 23/10/99, p. 36.
- Le Fol, Sébastien (2000) "Michel Houellebecq : C'est la peur qui fait vivre" in *Le Figaro Littéraire*, 19/10/00, p. 8.
- Le Fol, Sébastien; Picaper, Jean-Paul; Duplouich, Jacques & Estienne D'Orves, Nicolas d' (2002) "Les auteurs français à la conquête du monde" in *Le Figaro* 19/3/02, p. 29.
- Le Naire, Olivier (1998) "Le roman français est-il nul?" in *L'Express* 20/8/98, p. 54.
- Lelievre, Marie-Dominique (2004) "Grand Angle" in *Libération* 9/6/04, p. 38-39.
- Lepape, Pierre (1998) "Dernier station avant le désert" in *Le Monde* 28/8/98, p. 2.
- Lepenies, Wolf (1988) *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*, transl. R.J. Hollingdale, Cambridge, UK/New York/Melbourne: Cambridge University Press & Paris: Éditions de la Maisons des Sciences de l'Homme.
- Lepoittevin, Stéphane (2001) "« Campus » va tenter de faire oublier « Bouillon de culture »" in *Le Parisien* 6/9/01, p. 28.
- Levin, Harry (1963) *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, New York: Oxford University Press.
- Lilla, Mark (2001) "Houellebecq's Elementary Particles" in *NPQ: New Perspectives Quarterly* 18:1, pp. 53-60.

- Lindenberg, Daniel (2002) *Le rappel à l'ordre: Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris: Éditions du Seuil & La République des Idées.
- Longinus [Pseudo-] (1982) "On the Sublime" in *Aristotle in Twenty-three volumes, XXIII, The Poetics*, Cambridge, MA: Harvard University Press & London: William Heinemann.
- Mace-Scaron, Joseph; Besson, Patrick; Guiou, Dominique & Taguieff, Pierre-André (1998) "Les nouveaux inquisiteurs" in *Le Figaro* 25/9/98, p. 30.
- Mackenzie, Suzie (2002) "The man can't help it" in *The Guardian*, 31/8/02.
- Mannheim, Karl (1997) *Ideology and Utopia*, Collected Works of Karl Mannheim, vol. 1, London: Routledge.
- Marcelle, Pierre (1998) "Face aux piles. Revue de Houellebecq" in *Libération* 10/9/98, p. 9.
- Martel, Frédéric (1999) "C'est ainsi que je fabrique mes livres" in *La Nouvelle revue française*, 548, Paris, pp. 197-209.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1946) *Das Kommunistische Manifest*, Offenbach a.M.: Bollwerk-Verlag Karl Drott.
- Marx, Karl (1966) "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung" in Marx/Engels: *Studienausgabe*, bd. 1, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, pp. 17-30.
- Masserey, Michel (2000) "Michel Houellebecq chante le soleil, la plage, les vagues et les pics de pollution" in *Le Temps* 17/5/00.
- Meizoz, Jéôme (2003) "Plateforme et la justice, dans une perspective historique" in *Études de lettres* 4, Lausanne, pp. 125-48.
- Meltz, Raphael (2002) "Houellebecq et la littérature", <http://rdereel.free.fr/volAZ2.html>
- Metzidakis, Stamos (2003) "Postmodern Neutralizing of Nineteenth-Century Imagery" in *Nottingham French Studies* 42:2, pp. 128-41.
- Mollier, Jean-Yves (2001) "La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIII^e au XX^e siècle" in Mollier & Jacques Michon (ed.) *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000 – Actes du colloque international Sherbrooke 2000*, Paris: L'Harmattan & Saint-Nicolas, Québec: Les Presses de l'Université Laval, pp. 47-72.
- Mongin, Olivier & Padis, Marc-Olivier (2003) "Controverse" in *Esprit* 1, Paris, pp. 200-214.
- Monnin, Christian (2001) "Le roman comme accélérateur de particules" in *L'Atelier du roman* 22, pp. 134-143.

- Monnin, Christian (2004) "Lanzarote: Rencontre du deuxième type. Étude d'un texte « intermédiaire » de Michel Houellebecq" in *C.R.I.N - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 81-90.
- Nettelbeck, Colin (2002) "Trans-figurations" in *Australian Journal of French Studies* 39:1, Melbourne, pp. 86-101.
- Noguez, Dominique (1994) "Un ton Nouveau dans le roman" in *La Quinzaine Littéraire* 655, Paris, p. 11.
- Noguez, Dominique (2003) *Houellebecq, en fait*, Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Olsen, Per (1994) "Utopia tur/retur" in *Bogens Verden* 5,
<http://www.kb.dk/guests/natl/db/bv/bv-94/5-94/olsen.htm>
- Proguidis, Lakis (2002) *De l'autre côté du brouillard: Essai sur le roman français contemporain*, Montréal: Éditions Nota Bene.
- Prokop, Ulrike (2001) "Stigma und Gewalt: Zu einigen Szenen aus Houellebecqs *Ausweitung der Kampfzone*" in *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 55:9-10, Stuttgart, pp. 1119-40.
- Rancière, Jacques (1990) *Court voyages au pays du peuple*, Paris: Éditions du Seuil, La Librairie du XX^e siècle.
- Renterghem, Marion van (1998) "Le procès Houellebecq" in *Le Monde* 9/11/98, p. 10.
- Ricœur, Paul (1986) *Lectures on Ideology and Utopia*, ed. George H. Taylor, New York: Columbia University Press.
- Ridet, Philippe (1998) "Incertitudes" in *Le Français dans le monde* 301. Paris: Hachette Edicef, pp. 16-17.
- Rioux, Christian (1998) "Michel Houellebecq: Celui par qui le scandale arrive" in *Le Devoir* 21/11/98, p. D8.
- Robert-Diard, Pascale (2002) "Au procès de Michel Houellebecq pour injure à l'islam, les écrivains défendent le « droit à l'humour »" in *Le Monde* 19/9/02, p. 10.
- Robitaille, Louis-Bernard (1998) "L'apocalypse politiquement incorrecte" in *La Presse*, 25/10/98, p. B6.
- Romney, Jonathan (2000) "Cartoon Hell" in *New Statesman* 129/4502, p. 33.
- Rouet, François (2000) *Le livre – Mutations d'une industrie culturelle* Paris: La documentation Française.

- Rüf, Isabelle (1998) "Roman : retour au réel" in *Le Temps* 29/8/98.
- Rüf, Isabelle (2000) "Mouvements littéraires. Peut-on encore créer une école esthétique ?" in *Le Temps* 6/5/00.
- Rüf, Isabelle (2001) "Michel Houellebecq organise l'orgasme" in *Le Temps* 1/9/01.
- Rushdie, Salman (2002) "Houellebecq a le droit d'écrire" in *Libération* 3/10/02, p. 6.
- Salhi, Abdel-Ilah (2001) "Un racisme chic et tendance" in *Libération* 4/9/01, p. 6.
- Santantonios, Laurence (2000) *Auteur/Éditeur - Création sous influence*, Paris: Louis Talmart.
- Santolaria, Nicolas (2004) "Houellebecq, est-il raëlien?" in *Technikart – Culture & société* 79, Paris, p. 81.
- Savigneau, Josyane (1998) "Littérature et bien-pensance" in *Le Monde* 11/11/98, p. 1.
- Schaub, Mirjam (2001) "Die Feigheit des Affekts: Bei Houellebecq kommt das Ressentiment wieder zu seinem Recht" in T. Steinfeld (ed.) *Das Phänomen Houellebecq*, Köln: DuMont Buchverlag, pp. 33-53.
- Schober, Rita (2001) "Weltsicht und Realismus in Houellebecqs utopischem Roman *Les Particules élémentaires*" in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 25:1/2, Heidelberg, pp. 177-211.
- Sénecal, Didier (2001) "Michel Houellebecq" in *Lire* 298, Paris, pp. 28-36.
- Serres, Michel (1975) *Feux et signaux de brume : Zola*, Paris: Bernard Grasset.
- Serres, Michel (1997) "Le Spéculatif – Introduction" in A. Comte: *Cours de philosophie – 1 – leçons 1 à 45*, Paris: Hermann, pp. 1-19.
- Serres, Michel (1998a) *Genese*, København: Gyldendal.
- Serres, Michel (1998b) *Les Cinq Sens*, Paris: Hachette Littératures, Pluriel.
- Serres, Michel (2001) *Hominescence*, Paris: Éditions Le Pommier, Le Livre de Poche.
- Skyum-Nielsen, Erik (2002) "Tænkningens pornografi" in *Information* 17/10/02, p. 8.
- Sloterdijk, Peter (1983) *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter (1999) *Sphären II – Globen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter (2000) *Die verachtung der Massen: Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter (2001) *Das Menschentreibhaus – Stichworte zur historischen und prophetischen Anthropologie*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Sloterdijk, Peter (2004) *Sphären III – Schäume*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Smith, Lee (2000) "Otherwise Engaged – Michel Houellebecq's *Présence Humaine*" in *Artforum* 39:2, p. 45.
- Søndergaard, Peter Brix & Gade Rune (1995) "Erotikkens Haussmann – Edouard Manets Olympia" in *Passepartout*, Århus, pp. 111-140.
- Steines, Susanne (2001) "Man muß den Tod abschaffen: Ein ZEIT-Gespräch mit Michel Houellebecq" in T. Steinfeld (ed.) *Das Phänomen Houellebecq*, Köln: DuMont Buchverlag, pp. 103-111.
- Stolz, Joelle (2002) "Houellebecq votera pour Chevènement" in *Le Monde* 15/2/02, p. 32.
- Tahourdin, Adrian, (1999) "Generation 68" in *The Times Literary Supplement* 4998, p. 23.
- Valéry, Paul (1960) "Degas Danse Dessin" in *Œuvres*, bd. II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1163-1240.
- Varrod, Pierre (1998) "De la lutte de classe au marché du sexe" in *Le Débat – histoire, politique, société* 102, Paris: Gallimard, pp. 182-190.
- Varrod, Pierre (2001) "Michel Houellebecq, *Plateforme* pour l'échange des misères mondiales" in *Esprit* 279, Paris, pp. 96-117.
- Viry, Marin de (1998) "Houellebecq, le 'dernier homme' au Club Méditerranée" in *Commentaire* 21:83, Paris: Plon, pp. 1149-54.
- Voswinkel, Gerd (2001) "Der Abstammungsromancier: Was Michel Houellebecq's Determinismus mit dem Naturalismus Emile Zolas zu tun hat" in T. Steinfeld (ed.) *Das Phänomen Houellebecq*, Köln: DuMont Buchverlag, pp. 127-40.
- Weitzmann, Marc & Leclair, Bertrand (1998) "En finir avec le désir" in *Les Inrockuptibles* 161, Paris, pp. 16-20.
- Weitzmann, Marc (1998) "Monoprix pour un maxi livre" in *Les Inrockuptibles* 161, Paris, pp. 12-15.
- Wesemael, Sabine van (2004a) "Michel Houellebecq et l'effacement de la diversité exotique" in *C.R.I.N - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 67-80
- Wesemael, Sabine van (2004b) "Le freudisme de Michel Houellebecq. *Extension du domaine de la lutte*, une histoire de maladie" in *C.R.I.N - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises* 43, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 117-26
- Williams, Linda (1989) *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Willis, Deborah & Williams, Carla (2002) *The Black Female Body: A Photographic History*, Philadelphia: Temple University Press.

Winter, Joshua (2002) "France into the Void" in *New Statesman* 131/4586, 6/5/02, pp. 25-27.

Zizek, Slavoj (2001) *Det skrobelige absolutte – eller hvorfor er den kristne arv værd at kæmpe for?* København: Gyldendal.

Zizek, Slavoj (2004) *Organs without Bodies, Deleuze and Consequences*, New York/London: Routledge.

Zola, Émile (1928) *Le Roman Expérimental – Collection des œuvres complètes d'Émile Zola*, bd. 41, ed. Eugène Fasquelle, Paris: François Bernouard.

Zola, Émile (1994) *Nana*, Paris: Classiques Garnier.

TV udsendelser

Nulle part ailleurs, 2ème partie, Canal +, 1/9/98, 19:15-20:30.

Campus, le magazine de l'écrit, France 2, 7/9/01, 23:05-00:30.

Hjemmesider

<http://www.houellebecq.info/> (officiel hjemmeside, Association des amis de Michel Houellebecq)

<http://aeamh.free.fr/> (Amicale (intergalactique) des ennemis des amis de Michel Houellebecq)

http://www.single-dasein.de/kohorten/michel_houellebecq.htm (samlet tysk reception)