

Thèse pour le doctorat
2011

La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe

Jacob Carlson



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe

Jacob Carlson

Akademisk avhandling för avläggande av filosofie doktorexamen i romanska språk: franska vid Göteborgs universitet, som med vederbörligt tillstånd av Humanistiska fakultetsnämnden kommer att offentligen försvaras lördagen 14 maj 2011, kl. 10.00 i Lilla hörsalen, Renströmsgatan 6, Göteborg.

Handledare: Christina Heldner, professor emerita i franska vid Göteborgs universitet.

Bihandledare: Eva Ahlstedt, professor i franska vid Göteborgs universitet

Opponent: Anne Cousseau, lektor i fransk litteratur vid Universitetet i Nancy 2.

Betygsnämnd: Gro Bjørnerud Mo, professor i fransk litteratur vid Universitetet i Oslo, Ken Benson, professor i spanska vid Göteborgs universitet och Katharina Vajta, lektor i franska vid Göteborgs universitet.

Thèse pour l'obtention du titre de docteur ès lettres présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Göteborg et à soutenir publiquement avec la permission du Conseil de faculté, le samedi 14 mai 2011 à 10 heures, dans le Petit amphithéâtre de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Renströmsgatan 6, Göteborg, Suède.

Directeur de thèse : Christina Heldner, professeur émérite de Français à l'Université de Göteborg.

Co-directeur : Eva Ahlstedt, professeur titulaire de Littérature française à l'Université de Göteborg

Rapporteur de soutenance : Anne Cousseau, maître de conférences en Littérature fr. à l'Université Nancy 2.

Jury : Gro Bjørnerud Mo, professeur de Littérature française à l'Université d'Oslo, Ken Benson, professeur titulaire de la Chaire d'Espagnol de l'Université de Göteborg et Katharina Vajta, maître de conférences en Français à l'Université de Göteborg.

UNIVERSITÉ DE GÖTEBORG
DÉP. DES LANGUES ET LITTÉRATURES



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

Avhandling för filosofie doktorsavhandling i romanska språk: franska
Göteborgs universitet, 2011-05-14

Disputationsupplaga

© Jacob Carlson, 2011

Tryck: Reprocentralen, Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet

ISBN: 978-91-978545-1-1

Abstract

Title: La Poétique de Houellebecq: réalisme, satire, mythe

Language: French, 250 pages

English Title: Houellebecq's Poetics: Realism, Satire, Myth

Author: Jacob Carlson

University/Department/Year: University of Gothenburg (Sweden) / Department of Languages and Literatures, Box 200, SE 405 30, Göteborg

ISBN: 978-91-978545-1-1

Ph.D. dissertation at University of Gothenburg, Sweden, 14 May 2011

This thesis sets out to explore French writer Michel Houellebecq's poetics of the novel. It is advanced in the introduction that Houellebecq's work could be read against the novelist's 1997 suggestion that "if somebody today was able to craft a mode of expression that was at once honest and positive, they would change the world". A poem where Houellebecq expresses a need for "unseen metaphors" ("métaphores inédites") is also put forward as an example of the author's aspirations within this area.

In order to provide a background to Houellebecq's quest for an honest literary discourse, the thesis first presents the writer's world view, exploring Houellebecqian ideas about sexuality, metaphysics, aesthetics, religion and the arts – in particular in relation to Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Auguste Comte and French poetry theorist Jean Cohen. This account takes place in chapter 2 and the material here consists of Houellebecq's whole work, i.e. his poetry and his essays as well as his novels. One important point made in this chapter is the difference, as stated by Houellebecq himself, between literary and religious discourse.

The core of the thesis, however, is chapter 3 and 4, where Houellebecq's first four novels *Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires*, *Plateforme* and *La Possibilité d'une île* serve as material for the analysis.

Chapter 3 attempts to capture Houellebecq's poetics in relation to literary genre by comparing his novels to the French 19th century realist novel, Menippean satire and Novalis' unfinished novel *Henry of Ofterdingen*.

Finally, chapter 4 presents an analysis of what is defined as the poetic "dense" structuration of Houellebecq's novels. Each of the four novels is studied with particular focus on the metaphorical interpretation of their titles as well as on the motifs of sun and light. In this context, Riffaterre's concept of the "poetic matrix" is loosely used to characterise Houellebecq's novels as *romans poèmes* ("novel-poems"). The chapter ends with an analysis of some of the mythical elements found in Houellebecq's novels, in particular Plato's Myth of the Androgyne and its relation to the Houellebecqian yearning for love and purpose in life.

Both chapter 3 and chapter 4 can be seen as an investigation into the manner in which Houellebecq's pursuit of "honesty" relies on traditional elements of Western literature such as the three literary genres studied in chapter 3 and the literary imaginary of motifs and myths put forward in chapter 4.

Keywords: Michel Houellebecq, poetics, metaphysics, Arthur Schopenhauer, Auguste Comte, positivism, Jean Cohen, aesthetic categories, lyricism, literary genre, Erich Auerbach, literary realism, Mikhail Bakhtin, satire, Menippean satire, cynicism, Novalis, Michael Riffaterre, motif of light vs. darkness, motif of the sun, myth, literary myth, myth of androgyny, symbol, romanticism.

Remerciements

Arrivé au terme de mon projet, je pense avec reconnaissance à tous ceux et celles qui m'ont soutenu et encouragé au fil de ces années.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Madame Christina Heldner, professeur émérite de français à l'Université de Göteborg. Sans son soutien continu, sa patience et sa grande perspicacité doublée d'une vaste culture, mon étude n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements vont également à ma co-directrice, Madame Eva Ahlstedt, professeur titulaire de littérature française à l'Université de Göteborg. Sa sagesse, sa confiance et ses remarques toujours constructives ont été pour moi d'une valeur inestimable.

Je remercie aussi Madame Anne Cousseau, maître de conférences en Littérature française à l'Université Nancy 2, d'avoir bien voulu accepter d'être rapporteur de cette thèse.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Madame Marie-Rose Blomgren qui a révisé mon texte du point de vue de la langue.

De même, j'adresse un grand merci à Bengt Evertsson pour son aide précieuse lors de la rédaction du résumé en anglais.

Au cours de nombreux séminaires plusieurs collègues de l'Institut ont lu et commenté les versions successives de mon manuscrit. Je les remercie de leurs commentaires qui ont largement contribué à améliorer la qualité de mon étude. Surtout, je tiens à exprimer ma gratitude à Andreas Romeborn pour avoir lu avec attention l'intégralité de mon manuscrit y apportant des remarques toujours intéressantes. Je veux aussi remercier Ugo Ruiz qui m'a beaucoup encouragé et conseillé pendant les derniers mois de rédaction intense et Mårten Ramnäs avec qui j'ai partagé bureau et ordinateur. Je suis également très heureux d'avoir pu souvent discuter avec le germaniste Magnus Pettersson.

Finalement, je tiens à exprimer mes sentiments sincères et dévoués à tous mes amis, anciens ou nouveaux, ainsi qu'aux membres de ma famille en les remerciant de leur soutien intellectuel, moral et affectif.

Göteborg, le 8 mars 2011

Table des matières

1. INTRODUCTION.....	1
1.1 Bref survol de la carrière d'un écrivain controversé.....	1
1.2 But de la présente étude.....	4
1.3 Considérations méthodologiques : plan et démarche de l'étude.....	11
1.4 Études antérieures.....	15
1.4.1 Défenseurs de Houellebecq	16
1.4.2 Pamphlets	17
1.4.3 Essais non polémiques (ou moins).....	19
1.4.4 Thèses de doctorat	27
2. RÉEL HOUELLEBECQUIEN ET POSSIBLES DE L'HUMAIN.....	33
2.1 Le « réel » houellebecquien.....	33
2.1.1 La sexualité comme système de différenciation sociale.....	35
2.1.2 Houellebecq – un moraliste ?	38
2.1.3 Houellebecq avec Schopenhauer contre Nietzsche.....	40
2.1.4 « Le monde est une souffrance déployée »	49
2.2 Vers un nouvel avenir : quelques visions ambiguës	52
2.2.1 La solution sociologique.....	53
2.2.2 La solution technique.....	55
2.2.3 Une solution poétique ?	56
2.3 A la recherche d'un discours perdu – ou nouveau.....	58
2.3.1 La mort de Dieu (en Europe occidentale)	59
2.3.2 Revisiter les formes anciennes.....	62
2.3.3 La possibilité d'un « discours honnête et positif » ?.....	64
2.3.4 Discours religieux et discours littéraire	68
2.3.5 Quelle religion ?	74
2.4 Le réel et les visions matériaux d'un objet esthétique	86
2.4.1 L'ambiguïté du discours houellebecquien	88
2.4.2 Houellebecq et les catégories esthétiques de Jean Cohen.....	96
3. PARTICULARITÉS DE GENRE	103
3.1 Houellebecq et le roman réaliste	103
3.2 Houellebecq et la satire	115
3.2.1 La satire – art et vérité	115
3.2.2 Houellebecq et la satire ménippée	121
3.3 Houellebecq et la poésie romantique.....	138
4. QUATRE ROMANS POÈMES	145
4.1 Progression dialogique par la valeur symbolique des titres.....	150
4.2 Les motifs du soleil et de la lumière.....	157
4.2.1 <i>Extension du domaine de la lutte</i> : cruauté du désir et vacuité de l'univers	160
4.2.2 <i>Les Particules élémentaires</i> : réel atroce et eschatologie lumineuse	169
4.2.3 <i>Plateforme</i> : disparition des motifs du soleil et de la lumière – et abandon de la perspective métaphysique ?	176
4.2.4 <i>La Possibilité d'une île</i> : soleils symboles du désir et art lumineux	185
4.3 L'utilisation d'éléments mythiques	208
4.3.1 L'éclairage métaphysique des <i>Particules élémentaires</i>	214
4.3.2 Le caractère symbolique des <i>Particules élémentaires</i>	220
4.3.3 L'organisation structurale des <i>Particules élémentaires</i>	229
4.3.4 <i>La Possibilité d'une île</i> – un mythe littéraire ?	234
5. CONCLUSION.....	239
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ET TEXTES CITÉS.....	243

1. Introduction

1.1 Bref survol de la carrière d'un écrivain controversé

En 1988, Michel Houellebecq publie cinq poèmes dans *La Nouvelle revue de Paris*. Il a alors 30 ou 32 ans. 30 ans, selon l'auteur lui-même ; 32 ans, à en croire son biographe « non autorisé », Denis Demonpion (2005)¹. Dix ans plus tard, à la veille du nouveau millénaire, Houellebecq est déjà perçu par beaucoup comme un écrivain phare de sa génération et son nom s'ajoute à la liste des grands auteurs français ayant provoqué un véritable scandale littéraire.

Au centre de l'intérêt que suscite Houellebecq se trouvent ses romans, désormais traduits dans de nombreuses langues : *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les Particules élémentaires* (1998), *Plateforme* (2001) et *La Possibilité d'une île* (2005). Un cinquième roman, *La Carte et le territoire* (2010), sort alors que nous terminons cette thèse.

Les premières années de la carrière littéraire de Michel Houellebecq furent cependant marquées par la publication de trois recueils de poèmes, dont deux récompensés par des prix littéraires. Le premier, *La Poursuite du bonheur* (1991)² obtint le prix Tristan Tzara. Quant au deuxième, *Le Sens du combat* (1996), paru deux ans après le succès d'*Extension du domaine de la lutte*, il reçut Le prix de Flore. Finalement, un an après *Les Particules élémentaires*, un troisième recueil vit le jour : *Renaissance* (1999). Les trois recueils de poèmes furent rassemblés par Flammarion en 2001 dans une édition intitulée *Poésies*.

Mais 1991 ne vit pas seulement la parution de *La Poursuite du bonheur*. La même année, le jeune poète publia également deux autres livres, passés presque inaperçus à leur sortie,

¹ Demonpion donne en effet 1956 comme véritable année de naissance de Michel Thomas. Notons que Houellebecq a choisi pour nom d'auteur le nom de jeune fille de sa grand-mère paternelle.

² D'abord publié aux Éditions de la différence, *La Poursuite du bonheur* a dû être réimprimé en 1997, après 2500 exemplaires vendus. Il fut alors repris par Flammarion (cf. Demonpion [2005], p. 165).

mais traduits ensuite en plusieurs langues : un essai sur H.P. Lovecraft, *HP. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, et une sorte d'essai poétique à caractère de manifeste : *Rester vivant, méthode*. Ce dernier fut réédité en 1997 avec sept autres textes – pour la plupart des chroniques et des articles de revue – dans un volume intitulé *Rester vivant et autres textes*. Un court récit de fiction, *Lanzarote*, paru en 2000, fut également repris dans un volume ultérieur : *Lanzarote et autres textes* (2002), tout comme *Interventions* (1998), un recueil d'essais et d'entretiens qui réapparut onze ans plus tard dans une édition augmentée : *Interventions 2* (2009). Finalement, un dernier livre à caractère d'essai littéraire, *Ennemis publics*, une correspondance électronique entre Michel Houellebecq et Bernard-Henry Lévy, est publié conjointement par Flammarion et Grasset en 2008.

À ces livres s'ajoutent deux textes mis à disposition sur le site personnel de l'auteur : *En présence de Schopenhauer* (2005), constitué des commentaires de l'auteur sur quelques passages centraux du *Monde comme volonté et comme représentation*, et *Mourir* (2005), court texte autobiographique publié en réponse à la biographie de Demonpion.

Outre un très grand nombre d'articles et d'entretiens publiés dans des revues et des journaux, les publications de Michel Houellebecq se résument donc ainsi³ :

Romans :

Extension du domaine de la lutte, 1994

Les Particules élémentaires, 1998

Plateforme, 2001

La Possibilité d'une île, 2005

La Carte et le territoire, 2010

Recueils de poèmes :

La Poursuite du bonheur, 1991

Le sens du combat, 1996 } rassemblés dans *Poésies*, 2000

Renaissance, 1999

Autres textes (essais, chroniques, articles, récits) :

H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie, 1991, republié en 1999

Rester vivant, méthode, 1991⁴, republié dans une édition augmentée = *Rester vivant et autres textes*, 1999

³ En ce qui concerne les romans, nous nous référons aux éditions originales. Pour ce qui est de la poésie de Houellebecq, nous avons cependant fait le choix de nous servir du recueil *Poésies* paru en 2000, en raison de la rareté de la première édition de *La Poursuite du bonheur*. Les premières éditions de *H.P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie*, de *Rester vivant, méthode* et de *Lanzarote* étant également assez difficiles d'accès, nous nous reportons à la réédition de 1999 (pour le livre sur Lovecraft) et aux recueils de 1999 et de 2002 (pour les deux autres textes). Pour les renvois de pages, nous donnons normalement l'auteur et l'année de la publication. Nous avons toutefois pris la décision de nous référer toujours au titre – et seulement au titre – de tout texte publié par Houellebecq, qu'il s'agisse d'un roman, d'un livre d'essais ou d'un recueil de poésies. La même chose vaut pour les articles et les entretiens de Houellebecq. Les indications complètes de tous ces textes se trouvent dans la bibliographie de la présente étude.

⁴ On considère parfois *Rester vivant, méthode* comme le premier recueil de poésie de Houellebecq, probablement parce qu'il fut classifié comme « poésie » lors de sa sortie. Il a cependant tout autant le caractère d'un manifeste poétique. Dans un entretien sur dvd, Houellebecq hésite sur la question de savoir s'il s'agit d'une œuvre de poésie : « Il fallait bien le ranger » (« Gracias por su visita »). À la fois par son contenu (un mélange de

Interventions, 1998, republié dans une édition augmentée = *Interventions 2*, 2009
Lanzarote, 2000, republié dans une édition augmentée = *Lanzarote et autres textes*, 2002
Ennemis publics (avec Bernard-Henri Lévy), 2008

Textes publiés sur le site personnel de Michel Houellebecq :

En présence de Schopenhauer, 2005
Mourir, 2005

Extension du domaine de la lutte fut bientôt considéré comme un livre culte et parut en édition de poche « J'ai lu » en 1997. Mais c'est avec son deuxième roman, *Les Particules élémentaires*, que Michel Houellebecq connut sa véritable percée, en partie attisée par la fameuse « Affaire Houellebecq », qui domina la rentrée littéraire 1998. « Rarement un roman aura fait couler autant d'encre, suscité tant de passions, d'emballements ou de détestation, de gonflement incontrôlés en débats et en polémique », conclut Van Renterghem (1998), dans un article publié dans *Le Monde*. Le débat se ranima avec les publications de *Plateforme* (2001) et de *La Possibilité d'une île* (2005) – qui se vit toutefois récompensé par le prix Interallié – ainsi qu'à l'automne 2008, lors de la sortie d'*Ennemis publics*. En 2010, *La Carte et le territoire* connut une réception plus sereine ; à ce roman fut également décerné le prix Goncourt. On peut donc dire que parmi les romans de Houellebecq, seul le premier, *Extension du domaine de la lutte* (1994), ne constituait pas, lors de sa publication, un événement médiatique, même si ce texte fournit déjà un bel exemple d'écriture houellebecquienne et résume tout le fondement des idées si controversées ultérieurement développées par l'auteur.

Aujourd'hui, en 2011, les publications de Michel Houellebecq continuent à susciter un vif intérêt, en France comme à l'étranger. Ainsi, on a vu, ces dernières années, la publication de pas moins de treize monographies, allant de la biographie non autorisée mentionnée plus haut à de véritables pamphlets ou aux livres très élogieux publiés par Dominique Noguez (2003) et François Arrabal (2005), tous deux amis personnels de Houellebecq. Quelques thèses de doctorat et un nombre toujours grandissant d'analyses plus succinctes sous forme d'articles de revue ont également vu le jour. Finalement, l'avènement de deux colloques internationaux réunissant des chercheurs d'une vingtaine de pays (le premier étant tenu à Édimbourg en 2005, le deuxième à Amsterdam en 2007) vient confirmer l'impression d'une réception très riche, marquée pour une grande part par la polémique, mais où s'affirme, peu à peu, une

réflexions poétiques et de conseils concrets destinés aux poètes obligés de survivre dans une société capitaliste) et par sa forme, ce texte présente certaines ressemblances avec « Conseils aux jeunes littérateurs » de Charles Baudelaire (1846).

critique universitaire plus posée⁵. Un troisième colloque houellebecquien, ayant pour titre *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, se tiendra à Marseille au mois de mai 2012.

1.2 But de la présente étude

Le but de la présente étude est de présenter l'esquisse d'une poétique⁶ houellebecquienne. Il importe cependant de bien situer ce qui nous permet de parler d'une telle poétique par rapport aux autres interrogations soulevées par l'œuvre de cet auteur. Commençons donc par observer que trois problèmes s'enchevêtrent dans les études houellebecquiennes.

Le premier est l'interprétation du référent idéologique et social. En quoi les romans de Houellebecq reflètent-ils la condition de l'homme et notre modernité occidentale ? Et dans quelle mesure l'auteur est-il d'accord avec les idées souvent controversées exprimées par ses narrateurs ? Serait-il possible d'en dégager un contenu idéologique qui se laisserait éventuellement formuler sous forme de thèses ? Même si la présente étude ne se veut pas une analyse idéologique, ces questions seront abordées en tant que toile de fond à l'analyse de la poétique de Houellebecq. Par rapport à notre but principal, cette démarche se justifie par le fait que c'est selon sa relation avec une certaine vision du monde – ou par ce que nous

⁵ La réception houellebecquienne commence à se faire très grande. Surtout le nombre d'articles de journal et de revue consacrés à Houellebecq est en effet immense. Voir à ce sujet ci-dessous le sous-chapitre 1.4.

⁶ Selon *Le Trésor de la langue française informatisé* (TLFi, <http://atilf.atilf.fr>), le nom féminin *poétique* (lat. *poetica*, gr. *poiêtike* [tekhnê]) a pour sens premier : « [o]uvrage didactique réunissant un ensemble de règles pratiques concernant la versification et la composition des divers genres de poésies ». Le mot possède cependant aussi un deuxième sens « par référence à tel poète, aux poètes de telle école ou de telle période littéraire » ; il signifie alors : « ensemble des conceptions relatives à la poésie propre à tel poète, à telle époque ou école donné(e) ». C'est dans cette deuxième acception que nous l'utilisons le mot ici ; en fait – nous le verrons plus loin – il est également possible de parler de la poétique d'un romancier. Une troisième signification du nom *poétique* se rapporte à l'« [e]nsemble de principes qui font la poésie d'une œuvre, d'un genre, d'une philosophie ».

Il faut distinguer le nom *poétique* de l'adjectif homonyme (lat. *poeticus*, du grec *poiêtikos*) qui se rapporte soit au nom *poésie*, soit au nom *poète*. Cet adjectif a plusieurs significations. Quand il se rapporte à *poésie*, il a d'abord le sens : « [r]elatif à un genre littéraire soumis à des règles prosodiques particulières ». Mais il peut aussi se référer à l'ensemble des qualités supposées « essentielles » de la poésie en caractérisant un texte comme : « riche de ce qui définit essentiellement la poésie », ou encore, par analogie, « empreint de poésie, dans l'expression artistique, dans un domaine autre que littéraire ». De même, quand l'adjectif *poétique* se rapporte à *poète* il possède d'abord le sens : « [q]ui est propre au poète ». Mais il peut également revêtir un sens plus évaluatif en signifiant : « capable de sentir, d'exprimer, la beauté des choses ; qui a des affinités, des dispositions pour la poésie », voire « [é]loigné du réel, des événements, des choses terre-à-terre ».

Notons aussi, dès maintenant (et nous quittons maintenant le TLFi), que l'adjectif *poétique* est parfois substantivé ; nous obtenons alors un nom masculin : *le poétique* qui se rapporte à l'expérience concrète de ce qui 'est poétique' – et non à « un ouvrage didactique » ou à « l'ensemble de conceptions relatives à la poésie (ou à la poésie propre à tel poète) » comme le fait généralement le nom féminin. Nous utilisons le nom masculin *poétique* ci-dessous dans la section 2.4.2, à propos des trois catégories esthétiques de Jean Cohen : le prosaïque, le poétique et le comique. Son sens est alors proche de celui de l'adjectif et du nom *lyrique*.

appellerions « le monde de Houellebecq » ou « le ‘réel’ houellebecquien » – que la poétique de Houellebecq acquiert tout son sens.

Le deuxième problème concerne la relation entre les romans de Houellebecq et la vie de leur auteur. Il ressort de la biographie publiée par Demonpion que les deux premiers romans de Houellebecq surtout comportent des épisodes – certes souvent plus ou moins transformés – tirés de la vie de ce dernier. À cette introduction dans le texte d’un réel vécu s’ajoute la mise en place d’une signalisation ambiguë concernant son statut autobiographique. Dans *Les Particules élémentaires* et *Plateforme*, celle-ci est notamment créée par l’homonymie partielle entre auteur et personnage : le prénom des héros de ces romans est en effet « Michel », jeu autobiographique qui a connu un développement plus ouvertement ludique dans *La Carte et le territoire* par la mise en scène d’un personnage écrivain nommé « Michel Houellebecq » et sauvagement assassiné et coupé en morceaux dans la dernière partie du roman.

La réception de *La Carte et le territoire* fut globalement très positive. En revanche, il semble que le brouillage entre auteur et héros ait joué dans l’apparition des « Affaires Houellebecq » en 1998 et 2001. Tout porte à croire que le rapprochement possible entre les héros houellebecquiens et leur auteur aura suggéré aux critiques les plus sévères à l’égard de ce romancier l’idée que Houellebecq souscrit peut-être aux idées exprimées par ses personnages. Cette impression aura ensuite été renforcée par les apparitions médiatiques de Houellebecq où celui-ci a parfois tenu des propos proches de ceux de ses héros, au point que certains critiques ont vu dans ces apparitions une sorte de prolongement de l’œuvre littéraire (voir la section 2.4.1). Ainsi, c’est en insistant sur l’interaction entre les textes littéraires et la posture de l’auteur, telle que celle-ci se construit dans les médias (essais, articles, entretiens), que Demonpion conclut sa biographie :

De manière pesée, appliquée, méthodique, Michel Houellebecq construit sa vie comme un roman, et il en use magistralement (Demonpion 2005, p. 366).

Demonpion a raison de souligner que l’ensemble auteur-texte-apparitions médiatiques constitue un phénomène complexe qui a largement joué dans la réception des romans houellebecquiens. On admettra également que les aspects dépassant les confins du seul texte sont particulièrement pertinents dans l’analyse de l’œuvre d’un auteur « à scandale ». Cependant, nous sommes convaincus que la valeur d’un texte littéraire dépendra à long terme d’autres qualités que celles qui sont liées à l’image de son auteur. Plutôt que d’insister sur les différentes manières dont Houellebecq « construit sa vie comme un roman » pour « en user

magistralement » dans la création d'un « phénomène Houellebecq », nous préférons nous concentrer sur la façon magistrale dont ce romancier construit ses textes.

Ainsi, la présente étude se centre sur un troisième problème des études houellebecquiennes, celui qui concerne la manière dont le contenu (philosophique, idéologique et – nous l'avons vu – en partie autobiographique) reçoit un traitement esthétique dans le texte. Voilà pourquoi cette thèse de doctorat s'intitule « La Poétique de Houellebecq ».

L'origine du terme « poétique » remonte au célèbre texte d'Aristote, *Peri poiêtikês*, où l'auteur traite de « la production en vers (épique ou dramatique) qui relève de l'imitation et représente les actions humaines par le langage » (Jarrety & Philippe 2001, p. 331). La *Poétique* d'Aristote laisse donc de côté la poésie lyrique, jugée trop subjective, ainsi que les fictions en prose. Aujourd'hui, on ne saurait pourtant limiter la poétique au seul domaine de l'étude d'œuvres mimétiques en vers. En fait, des textes en prose sous forme de romans font de nos jours partie intégrante des études poétiques. Depuis le romantisme allemand (qui voyait dans le *Roman* un art total rassemblant tous les genres) et les grands romans réalistes français du XIX^e siècle, on peut même dire que le roman jouit d'un prestige autrefois réservé à l'épopée et à la tragédie. De plus, le romantisme consacre la poésie lyrique en tant que troisième branche de la littérature, à côté du dramatique et de l'épique (maintenant le plus souvent représenté par le roman) ; véritable mue du système des genres et de la conception de l'art, le romantisme contribue ainsi à la formation de la « triade des genres » actuelle.

À cette évolution romantico-moderne, s'ajoute l'ancienne existence, au sein de la pensée occidentale, d'une théorie autre que celle d'Aristote et inaugurée dès l'Antiquité par le *Traité du sublime*, texte dont l'auteur reste inconnu, mais attribué traditionnellement à Longin. Selon cette conception de l'art verbal, la « poésie » vise, non à la ressemblance avec le réel, mais au transport émotionnel du lecteur. En fait, c'est en s'inspirant de ces idées que les romantiques ont vu, dans la poésie lyrique, un genre capable d'exprimer non seulement les épanchements de l'âme humaine, souvent si difficiles à saisir conceptuellement, mais aussi une parole qui

approfondit les énigmes indescritibles de la vie humaine en parlant comme la nature elle-même, c'est-à-dire en atteignant l'universalité du sublime. En cela, le lyrique se distingue [pour eux] des genres mimétiques, notamment de ceux de la narration (Rodriguez 2003, p. 24).

C'est également dans le prolongement de ces théories que la notion de « poétique » et du fait littéraire ont connu une évolution assez particulière au XX^e siècle par l'avènement de l'idée de l'autotélisme de l'art, parfois formulé en termes de « poésie pure ». Comme

l'explique Rodriguez, cette évolution commence dès le XIX^e siècle dans les préfaces de Théophile de Gautier et de Leconte de Lisle, ainsi que dans les textes théoriques de Baudelaire et de Mallarmé. Rodriguez précise que « [p]ar une série d'exclusions, le récit, la morale, l'explication sont peu à peu bannis de la poésie » (pp. 26-27). C'est ainsi que, paradoxalement, le lyrique a pu apparaître comme le principe fondateur de l'art, alors que le lyrisme romantique s'est parfois vu discrédité :

Par une étrange tournure, le lyrique devient emblématique de l'art pur alors qu'en parallèle le lyrisme romantique est décrié. Dans les esthétiques s'exprime certes une défiance à l'égard du pathétique [...] mais indirectement la nouvelle répartition des genres favorise le lyrique. Sans doute, cela est-il dû au fait qu'il a fréquemment été pensé dans une logique négative de non-imitation (*ibid.*, p. 27).

Sans entrer dans les détails de cette vaste problématique, constatons que l'extension du terme « poétique » apparaît depuis longtemps comme plus large et pourvu de frontières moins précises que dans la *Poétique* d'Aristote. À la différence de ce dernier, on n'exclut plus du domaine de la poétique ni l'expression subjective que constitue le lyrique⁷, ni la fiction en prose, ni même maints textes biographiques ou historiques. De plus, la notion de « mimesis », déjà mise en question par les idées des romantiques, s'est vu problématisée encore – voire refusée – par un certain nombre d'écrivains et de théoriciens avant-gardistes. De manière très générale, le sens du terme « poétique » est aujourd'hui défini comme « réflexion sur les techniques et les procédures générales de l'écriture littéraire » (Milly 2008 [1992], p. 3) ou encore « études des procédés internes de l'œuvre littéraire » (Jouve 2001b, p. 5).

Puisque notre objectif est d'étudier la poétique des *romans* de Houellebecq, rappelons qu'il existe d'ores et déjà de nombreux ouvrages consacrés à la poétique d'un seul romancier. On pourrait en citer *Poétique de Céline* d'Henri Godard (1985), *Poétique de la parabole. Les*

⁷ Selon Antonio Rodriguez, il serait en effet possible de voir aussi dans le lyrique une sorte de mimesis : « D'après nous, le lyrique est centré sur l'affectif, le fabulant sur l'action et la critique sur l'évaluation [...] : le pacte lyrique articule une mise en forme affective du pâtre humain, le pacte fabulant une mise en intrigue de l'agir humain, le pacte critique une mise en critique de valeurs humaines. La définition du pacte fabulant correspond, même si nous en modifions certains termes, à celle qu'Aristote donne du poétique. Chez lui, la mise en intrigue est une *mimèsis* de l'action, l'expérience étant représentée par le *muthos*. Néanmoins, il nous semble que les fondements de la définition, comme un cadre d'agencement discursif typique d'une expérience radicale, concernent également le lyrique : la représentation de l'expérience et la mise en forme répondent alors à l'ordre de l'affectif et non de l'action » (Rodriguez 2003, pp. 92-93). Les pactes fabulant et lyrique ont donc en commun de représenter l'expérience humaine. Mais ils se ressemblent également par le fait qu'ils peuvent, tous les deux, intégrer des éléments fictifs. Quant au pacte critique, il est le plus souvent ancré dans le réel et centré sur l'auteur (*ibid.*, p. 94-96). Pour ce qui est de la relation de ces trois pactes aux genres littéraires, Rodriguez se déclare « tenté de créer des identités qui associeraient le lyrique à la poésie (post-)romantique, le fabulant au roman réaliste ou au drame classique, le critique à l'essai ». Cependant, il ne faut pas, selon Rodriguez, réduire un pacte à un genre littéraire ; il existe par exemple bel et bien des poèmes assez, voire très, peu lyriques (*ibid.*, p. 97). Précisons finalement que les pactes rodrigueziens ne forment pas un système clos – ils seraient, d'après lui, tout à fait possible d'imaginer d'autres pactes que les trois pactes proposés.

romans socialistes de George Sand 1840-1845 de Michèle Hecquet (1992), *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* d'Anne Cousseau (1999) ou, encore, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »* de Maud Fourton (2008). On mentionnera également la célèbre *Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine (1970).

À la différence d'un ouvrage général comme *La Poétique du roman* de Vincent Jouve (2001b), les études consacrées aux romans d'un seul écrivain tentent de cerner une problématique bien spécifique, afin de saisir l'originalité de leur auteur. Ainsi Bakhtine se donne-t-il par exemple pour objectif de montrer comment Dostoïevski aurait renouvelé l'art romanesque par l'invention de ce que Bakhtine nomme « le roman polyphonique »⁸.

À partir de quelle problématique se construit la poétique de Houellebecq telle que nous la concevons ? Nous avons choisi de prendre comme point de départ de nos recherches une interrogation soulevée par Houellebecq lui-même dans un entretien de 1997. À la question de savoir « [q]uel peut être le rôle de la littérature dans le monde vidé de tout sens moral, qu'[il] décri[t] », le romancier répond :

En mettant le doigt sur les plaies, on se condamne à un rôle antipathique. Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde (*Interventions*, p. 111).

Houellebecq, romancier de « la barbarie postmoderne », selon d'aucuns (Redonnet 1999, p. 59), chercherait-il en fait à établir ce discours « honnête et positif » ? Par quels moyens un tel projet pourrait-il être réalisé ? Si la réponse à notre première question est affirmative, il faut également se demander comment comprendre ici le sens des adjectifs qualificatifs « honnête » et « positif ».

Les questions que nous venons de poser sont toutes liées à une interrogation plus générale portant sur les pouvoirs de la littérature. Dans son essai *La Littérature, pour quoi faire ?*, Antoine Compagnon demande :

Que dire aujourd'hui des trois pouvoirs positifs de la littérature – classique, romantique et moderne – ainsi que de son quatrième pouvoir – postmoderne, si l'on veut – celui de l'impouvoir sacré ? Le moment n'est-il pas venu de passer du discrédit à l'affirmation ? (Compagnon 2007, p. 59).

⁸ « Nous tenons Dostoïevski pour l'un des plus grands novateurs dans le domaine de la forme artistique. Il a créé, nous semble-t-il, un type tout à fait nouveau de pensée artistique, que nous appellerons *polyphonique* » (Bakhtine 1970, p. 29).

Compagnon précise que si la littérature classique souhaitait instruire et plaire par la représentation, les romantiques désiraient plutôt réaliser une « réunification de l'expérience » ; pour eux la littérature constituait un remède aux accents souvent progressistes, c'est-à-dire une voie vers la libération de l'individu ou vers une « harmonie de l'univers [...] restaurée ». Ensuite, vers la fin du XIX^e siècle, surgit l'idée que la littérature serait un remède « non plus aux maux de la société, mais, plus essentiellement, à l'inadéquation de la langue [ordinaire] » ; ainsi, au XX^e siècle, la littérature moderniste et une partie importante de la théorie de la littérature ont-elles insisté sur la poésie comme étant un langage propre.

La dernière moitié du XX^e siècle connut cependant un scepticisme croissant concernant ces pouvoirs positifs de la littérature que l'on a parfois désigné par le terme « postmodernisme » ; Compagnon constate qu'à la place de la représentation, de la réunification de l'existence et de la recherche poétique de l'ineffable, le scepticisme postmoderne voit souvent dans la littérature surtout un « simple plaisir ludique ».

Étant donnée l'association (certes un peu vague) de Houellebecq à une esthétique postmoderne, la question se pose de savoir si l'art romanesque de cet écrivain n'essaye tout de même pas de rétablir un discours de la vérité – un discours honnête. C'est en effet l'interprétation que fait Ruth Cruickshank du « discours honnête et positif » suggéré par Houellebecq. Pour elle, l'auteur « déclare que ses stratégies narratives font partie d'une quête de la vérité » (Cruickshank 2009, p. 149)⁹.

On pourra également rapprocher l'idée d'un « discours honnête et positif » de ce qu'exprime le *je* lyrique d'« Anecdotes », un poème en prose du *Sens du combat* :

Tous les êtres humains se ressemblent. À quoi bon égrener de nouvelles anecdotes ? Caractère inutile du roman. Il n'y a plus de morts édifiantes ; le soleil fait défaut. Nous avons besoin de métaphores inédites ; quelque chose de religieux intégrant l'existence des parkings souterrains (*Poésies*, p. 28).

Le passage cité suggère que la « vérité » recherchée ne saurait être seulement descriptive ; on ne saurait se contenter de « l'égrenage de nouvelles anecdotes » sous la forme d'une narration purement réaliste. Il ne suffit pas de décrire le monde ; il nous faudrait aussi des « métaphores inédites », afin d'accéder à « quelque chose de religieux ». Ici, Houellebecq semble renouer avec une conception romantique de la littérature.

⁹ « declares that his narrative strategies are part of a quest for truth » (Notre traduction. De même pour les citations en anglais qui suivront.)

Au début de ce sous-chapitre, nous avons déclaré que le but de notre thèse est de « présenter l'esquisse d'une poétique houellebecquienne ». À présent, il convient de donner quelques précisions : nous nous proposons d'étudier la manière artistique – ou littéraire – dont sont construits les romans selon ce projet supposé, qui consisterait à formuler un « discours honnête et positif ». S'il est vrai que la littérature est dotée de « pouvoirs », il nous semble que l'analyse de la poétique d'un romancier devra considérer les structures répertoriées non seulement en tant que telles, mais également par rapport à une intention artistique. L'auteur d'un texte littéraire essaye d'accomplir un acte, c'est-à-dire de produire un effet en vue d'une réception par un ou plusieurs lecteurs¹⁰. Dans cette perspective, on pourrait éventuellement rapprocher notre projet de l'essai de Bakhtine (1970) sur la poétique de Dostoïevski, que Julia Kristeva qualifie dans sa préface de « poétique historique » :

Bakhtine renoue avec la *poétique historique*. Le but de son analyse n'est plus d'élucider « comment est faite l'œuvre », mais de la situer à l'intérieur d'une typologie des systèmes signifiants dans l'histoire. Aussi propose-t-il une étude de la structure romanesque autant dans sa particularité structurale (synchronique) que dans son émergence historique (Bakhtine 1970, p. 11).

Terminons nos précisions concernant l'objectif de la présente étude en soulevant la difficile question de l'appréciation esthétique. Comme le font remarquer Ducrot et Schaeffer (1995 [1972]), il convient de distinguer entre poétique et critique littéraire :

De même qu'on distingue entre description linguistique et grammaire prescriptive, il faut distinguer entre étude descriptive (et éventuellement explicative) des faits littéraires et critique évaluative (fondée ultimement sur l'*appréciation esthétique*) des œuvres (Ducrot & Schaeffer 1995 [1972], p. 162).

Avec Milly, on peut toutefois se demander s'il ne « vaut [...] pas mieux poser franchement le jugement de valeur ». C'est que, selon Milly, le choix de s'intéresser à un texte ou à un corpus spécifique repose souvent sur une présupposition : celle de la valeur, ou de « la beauté » de l'œuvre choisie :

[I]e lecteur de poème, ou de tout autre texte littéraire, inclut dans la notion de littérarité celle de valeur esthétique. [...] Ce jugement [...] peut varier d'un individu à l'autre, en fonction de la formation qu'il a reçue, de son expérience antérieure, des impulsions de chacun. La critique est tellement consciente de ces fluctuations qu'elle a souvent renoncé à une appréciation aussi subjective, et la passe sous silence, ou la remplace par des critères de vérité ou de technicité. Elle ne dit plus que tel poème est beau, mais le présuppose en le choisissant comme digne de son intérêt et du nôtre. Et comme elle y trouve, après analyse, beaucoup d'éléments remarquables, elle fait reposer son choix et son étude sur des jugements implicites comme ceux-ci :
- « cela est beau (ou a de la valeur) parce que c'est vrai » : critère assez rare aujourd'hui ;

¹⁰ En effet, pour Jean Milly, le texte littéraire « n'est [...] pas entièrement isolé de l'instance énonciative ni du contexte extratextuel » (Milly 2008 [1992], p. 295).

- « cela est beau parce que c'est riche » : riche en possibilités d'interprétation ;
- « cela est beau parce que c'est structuré » riche en réseaux croisés d'équivalences ;
- « cela est beau parce que c'est complexe » ;
- « cela est beau parce que c'est obscur » (Milly 2008 [1992], p. 286).

Sans doute cette liste n'est-elle pas exhaustive et ces possibles « jugements implicites » ne sont-ils pas tout à fait indépendants l'un de l'autre. On constatera néanmoins que les paramètres proposés rejoignent la problématique dont il a été question plus haut. Comme nous l'avons vu, la question de la vérité semble se trouver au centre de la réflexion menée par Houellebecq lui-même au sujet de son art. Et pour ce qui est des autres paramètres, notamment celui de la richesse « en réseaux croisés d'équivalences », ceux-ci apparaissent comme liés à l'esthétique romantique et au problème de la métaphore – voire à celui du symbolisme – suggéré par le désir exprimé par *je* lyrique du poème « Anecdotes » que nous avons cité ci-dessus.

1.3 Considérations méthodologiques : plan et démarche de l'étude

On pourrait craindre, lors d'une étude comprenant une perspective aussi vaste que la nôtre, une certaine superficialité consécutive à une approche trop générale. Il nous semble cependant que le caractère artistique de l'œuvre houellebecquienne, marquée par son unité, gagne à être abordé de manière synthétique. La « grande homogénéité » de l'œuvre de Houellebecq a été reconnue entre autres par Bruno Viard :

Cette œuvre comprend trois volets d'importance inégale : les romans, la poésie et les essais. Les romans ici privilégiés, sans négliger l'originalité de la poésie ni la confirmation que constituent les essais par rapport aux romans et à la poésie. Cette œuvre déjà un peu abondante [...] est d'une grande homogénéité. On trouve en germe dans les textes les plus anciens les thématiques développées par la suite. On pourra donc traiter cette œuvre comme un tout sans avoir trop à s'inquiéter d'une progression (Viard 2008, p. 7).

Certes, nous espérons montrer qu'il y a chez Houellebecq un effort continu pour explorer des idées et des points de vue différents à travers thèmes et motifs répétés. À l'instar de Viard, nous avons cependant décidé de centrer nos recherches sur les romans. Plus précisément, nous aborderons les quatre premiers romans de Houellebecq, laissant de côté les recueils de poésies et les œuvres de fiction plus courtes, comme *Lanzarote*. Pour des raisons évidentes, nous n'avons pas pu inclure le roman houellebecquien le plus récent, *La Carte et le territoire*, paru à l'automne 2010, au moment où nous étions en train d'achever cette thèse de doctorat. Sans doute une analyse plus approfondie de chacun de ces textes aurait-elle permis d'affiner la

compréhension de la poétique de Houellebecq. Nous avons toutefois jugé que ces quatre romans constituaient un corpus suffisamment riche pour le cadre de la présente étude. Premièrement parce qu'il nous semble que c'est bien dans les romans que l'art de Houellebecq atteint son sommet. Deuxièmement en raison des passages versifiés que comportent les romans ; ceux-ci nous permettent d'apprécier l'apport de la poésie lyrique à l'écriture houellebecquienne sans procéder à un examen systématique des recueils poétiques. Surtout dans le chapitre 2, nous nous permettrons toutefois, à titre d'appui, de faire référence aux autres textes de Houellebecq que les romans traités.

Malgré cette délimitation, il serait vain de prétendre à une analyse exhaustive de *tous* les aspects de la poétique de ces quatre romans. La même chose vaudrait d'ailleurs pour une analyse de tous les aspects poétiques d'un seul de ces romans. C'est pourquoi nous allons nous limiter à quelques problèmes centraux que nous mettrons en rapport avec « le discours honnête et positif » dont il a été question dans le sous-chapitre 1.2. À notre avis, ces problèmes sont également susceptibles de faire ressortir l'originalité de l'art houellebecquien dans ce qu'il a de plus saisissant. Nous avons choisi d'étudier les deux aspects suivants de la poétique de Houellebecq : d'une part le problème de l'appartenance générique des romans, et, de l'autre, celui de leur structuration au niveau de l'imaginaire.

À part l'introduction, qui comporte également un survol des monographies consacrées à Michel Houellebecq (le sous-chapitre 1.4), et la conclusion, ce travail se divise en trois chapitres.

Le chapitre 2, intitulé « Réel houellebecquien et possibles de l'humain », sert de présentation globale de l'œuvre de Michel Houellebecq, surtout ses romans, mais il comporte également, comme nous l'avons vu plus haut, un aperçu de ses recueils de poèmes ainsi que de ses essais. Ceci nous a semblé nécessaire afin d'entrer dans l'univers de Houellebecq, et ainsi pouvoir saisir les thèmes philosophiques et sociaux sur le fond desquels se construit la poétique de ce romancier. Les idées de l'auteur sur la société, sa pensée et sa vision du monde, y ont leur place en raison de leur importance en tant que toile de fond de son projet artistique.

Connu pour sa critique de la société moderne, notamment du libéralisme économique et de la révolution sexuelle, Michel Houellebecq s'est également exprimé à de nombreuses reprises au sujet de son art dans ses essais, dans les entretiens accordés aux magazines littéraires, ainsi que dans ses romans. Dans le chapitre 2, ces réflexions seront citées au fur et à mesure de la progression de notre raisonnement. Elles y seront également confrontées aux observations faites par les critiques littéraires.

Ce survol de l'œuvre houellebecquienne nous permettra d'affiner les interrogations de départ et de justifier le choix des problèmes poétiques retenus pour une analyse plus approfondie. Ainsi, nous espérons pouvoir convaincre le lecteur, sinon de l'importance absolue, au moins de la pertinence de la problématique des deux chapitres suivants.

Si l'on veut examiner un phénomène afin de déterminer ce qu'il a de particulier, une comparaison s'impose, soit avec d'autres phénomènes individuels, soit avec d'autres classes de phénomènes. Dans le cas d'un texte littéraire, cette comparaison peut se faire en rapprochant le texte en question d'une tradition ou d'un genre spécifique. C'est pourquoi le chapitre 3, « Particularités de genre : roman réaliste, satire ménippée et poésie romantique », situe la poétique de Houellebecq dans le cadre de trois grandes traditions de l'histoire du roman : celle du roman réaliste du XIX^e siècle (surtout français), celle de la satire ménippée et, finalement, celle du *Roman* des romantiques iénaens autour de 1800. C'est, nous semble-t-il, l'existence de ces traditions qui permet à Houellebecq de construire son monde et – peut-être – son « discours honnête et positif ». Nous espérons également que ces rapprochements historiques nous permettront de prendre un peu de distance par rapport à une œuvre encore très jeune et aux polémiques qu'elle a provoquées.

Dans le chapitre 3, la méthode est donc comparative ; nous comparerons les romans de Houellebecq et ces trois traditions de la littérature occidentale dont on ne saurait sous-estimer l'importance.

Finalement, le chapitre 4, « Quatre romans poèmes », présente une analyse de la structure poétique de l'imaginaire houellebecquien. Notre désir d'étudier cette structure s'inspire d'une idée exprimée par Houellebecq lui-même :

J'aimerais qu'il n'y ait aucune différence. Un recueil de poèmes devrait pouvoir être lu d'une traite [...]. De même, un roman devrait pouvoir s'ouvrir à n'importe quelle page, et être lu indépendamment du contexte. [...] Il faudrait conquérir une certaine liberté lyrique ; un roman idéal devrait pouvoir comporter des passages versifiés ou chantés (*Interventions*, p. 40).

Comment faut-il comprendre cette idée d'une espèce d'unité entre le roman, genre narratif par excellence, et la poésie, qui est ici à comprendre dans le sens (romantique et postromantique) de poésie lyrique ? Nous tenterons de dépasser l'idée que « n'importe quelle page » devrait avoir des qualités lyriques. Nous formulerons plutôt l'hypothèse que c'est chaque roman, dans son intégralité, qui devrait pouvoir se lire comme un poème, à partir d'une deuxième lecture « herméneutique », dans le sens riffaterrien du terme (Riffaterre 1983, p. 17). Ainsi, nous analyserons la manière dont chaque roman de Houellebecq se construit à partir de quelques métaphores centrales, souvent déjà présentes dans le titre. Là où le chapitre

3 se centre sur les particularités de genre de la poésie de Houellebecq, le chapitre 4 examine le possible « discours honnête et positif » du point de vue du fonctionnement de ses métaphores.

La méthode adoptée ici pourrait être qualifiée de « lecture herméneutique » dans le sens de Riffaterre (1983, pp. 16-17), selon lequel tout texte poétique se lit en deux phases. La première de ces phases est qualifiée d'« *heuristique* » et établit ce que Riffaterre nomme « le *sens* ». Tout au long de cette lecture le lecteur peut cependant percevoir dans le texte poétique « des incompatibilités entre les mots » que Riffaterre appelle aussi « agrammaticalités ». Le lecteur sera alors obligé de « reconnaître qu'un mot (ou un groupe de mots) n'est pas pris dans son sens littéral », ce qui amène à une deuxième lecture du texte, où sont identifiés des tropes et des figures comme la métaphore, la métonymie, ou encore l'ironie. C'est cette deuxième phase que Riffaterre qualifie d'« *herméneutique* », et elle vise à l'établissement d'une « *signifiance* » (Riffaterre 1983, pp. 16-17).

Il va de soi que l'analyse d'un roman de trois ou quatre cents pages ne saurait produire une explication de texte aussi exhaustive que celle réalisée à partir d'un poème plus court. Nous pensons néanmoins que les lectures répétées des romans étudiés nous ont permis de relever les passages les plus éclairants¹¹.

Deux motifs récurrents dans les romans ont particulièrement retenu notre attention. Il s'agit des nombreuses références qui y sont faites d'une part au soleil, de l'autre à la lumière sous ses différentes formes. La très grande fréquence de ces motifs, aussi bien dans les recueils de poésie que dans les romans, semble indiquer qu'il s'agit d'un motif de première importance dans les textes houellebecquiens qui mériterait d'être examiné¹².

D'après Riffaterre, la lecture herméneutique permet au lecteur d'identifier une « matrice » :

Le poème résulte de la transformation de la matrice, une phrase minimale et littérale en une périphrase plus étendue, complexe et non littérale (*ibid.*, p. 33).

Sans doute faut-il préciser que nous retiendrions surtout de Riffaterre l'idée, d'une part, que la poésie nécessite une deuxième lecture, différente du décodage littéral, d'autre part,

¹¹ Jean Milly, par une analyse du poème « La Chevelure » de Charles Baudelaire, démontre que la lecture d'un poème « se fait en plusieurs temps : pour commencer, en suivant l'ordre du texte et en détectant les isotopies ; puis en procédant à une relecture (voir plusieurs) pour réintégrer le début dans le système d'ensemble et de percevoir les combinaisons entre isotopies » (Milly 2008 [1992], p. 281).

¹² Ajoutons que l'apparition de ces motifs dans l'ensemble des romans ainsi que dans les livres d'une autre appartenance générique souligne l'unité de l'œuvre houellebecquienne, déjà signalée ci-dessus dans la section 1.2.

l'idée de l'unicité de l'œuvre d'art. Car nous ne sommes pas d'accord avec Riffaterre sur le caractère uniquement intertextuel de la poésie, lorsqu'il affirme par exemple :

Dans tous les cas, le concept de poéticité est inséparable de celui de texte. Et ce que le lecteur perçoit comme poétique est fondé en totalité sur la référence des mots à des textes et non aux choses ou à d'autres mots (*ibid.*, p. 37).

Nous suivons donc Riffaterre dans son analyse des mécanismes de la poésie, dont il fournit un modèle, sans être d'accord avec lui sur ce qu'il affirme sur l'absence de référence du langage poétique au monde extérieur. Nous sommes au contraire de l'avis que la poésie peut se référer au monde ; cette référence se fait cependant, dans une grande mesure par l'intermédiaire de figures rhétoriques et poétiques, et concerne, pour une grande part, des perceptions et des états subjectifs dont il est souvent difficile de parler autrement¹³.

Nous voudrions finalement souligner que la vérité établie par le type d'étude que nous avons effectuée ne saurait être absolue ; nous espérons que nos conclusions trouveront auprès des lecteurs de cette thèse leur justification dans la cohérence des raisonnements présentés et dans le bien-fondé par rapport aux textes étudiés, mais nous admettons qu'elles dépendent également du sujet interprétant.

1.4 Études antérieures

Dans *Rester vivant, méthode*, Michel Houellebecq conseille aux poètes de tracer les « points de moindre résistance » de la société, « ses plaies », d'y mettre « le doigt » et d'appuyer « bien fort » (*Rester vivant*, p. 26). Cette stratégie a été payante. Les débats animés provoqués par les romans de Houellebecq en sont la preuve, au point que l'on peut se demander si la réception de cet auteur ne constitue pas un phénomène presque aussi intéressant que l'œuvre en elle-même. Comme le font remarquer Martin de Haan et Rokus Hofstede (2002) dans leur article « Le second degré : Houellebecq expliqué aux sceptiques », écrit en plein procès judiciaire contre l'auteur de *Plateforme* :

[...] l'unanimité critique traditionnelle est loin d'être acquise : ils [les romans de Houellebecq] ont été tantôt dénigrés comme des écrits moralement condamnables ou littéralement nuls, tantôt

¹³ C'est d'ailleurs la position de Michel Houellebecq lui-même, ainsi que du linguiste français Jean Cohen, théoricien de poésie ayant inspiré les idées de Houellebecq au sujet de la poésie lyrique (voir ci-dessous, section 2.4.2). Ou encore celle de Jacques Bouveresse qui précise, dans *La Connaissance de l'écrivain* : « la littérature ne nous parle pas seulement de textes et, en dernier ressort, d'elle-même, mais également de la vérité, de la vie humaine et de l'éthique » (Bouveresse 2008, p. 12).

célébrés comme des diagnostics navrants ou visionnaires des maux de notre temps. Houellebecq lui-même, ici et là taxé de racisme, de sexisme, d'anti-humanisme, voire même de sympathies fascisantes, ne se gêne d'ailleurs nullement pour brouiller les cartes en renchérissant dans les médias par des provocations *politically incorrect* (Hann & Hofstede 2002, p. 241).

Dans ce sous-chapitre, nous faisons un survol de cette réception polarisée à travers les monographies publiées en français et consacrées à Houellebecq et à son œuvre. Il est vrai qu'une très grande partie de ce qui a été dit à son sujet a été publié dans des articles de journaux ou dans des revues. Il existe notamment quelques numéros de revues ou actes de colloque où de nombreux articles portant sur Houellebecq se voient rassemblés au sein d'un même volume. Nous citerons parmi les numéros de revue comportant un dossier Houellebecq : *Revue Perpendiculaire* n° 11 (1998) *L'Atelier du roman*, n° 18 (1999), *Le Philosophoire* n° 23 (2004), *Ligne de risque* n° 22 (2005), *Le Journal de la culture* n° 16 (2005) et *Les Inrockuptibles Hors Série Michel Houellebecq* (2005). Parmi les actes de colloque ou autres recueils universitaires, nous citerons : *Michel Houellebecq. Études réunies par Sabine van Wesemael* (2004), *Le Monde de Houellebecq. Études réunies par Gavin Bowd* (2006, les actes du colloque d'Édimbourg) et *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael* (2007), en ajoutant que les actes du colloque tenu à Amsterdam en novembre 2007 n'ont pas encore vu le jour.

De nombreuses observations intéressantes ont également été faites dans des études consacrées à des problèmes plus généraux, comme l'étude de Ruth Cruickshank, *Fin de millénaire French Fiction. The Aesthetics of Crisis* (2009), que nous venons de citer dans l'introduction. Mais comme notre livre ne se veut pas une étude sur la réception, nous avons jugé suffisant de nous concentrer sur les monographies entièrement consacrées à Houellebecq, ce qui permet un excellent aperçu des problèmes principaux liés au « cas Houellebecq¹⁴ » et à son écriture. Nous les avons réparties en quatre groupes : (1) les livres prenant la défense de Houellebecq, (2) les pamphlets écrits contre Houellebecq, (3) les essais dont l'objet principal ne semble pas être la polémique et (4) les thèses de doctorat. Nous citerons également des auteurs de certains articles là où cela peut étoffer la présentation.

1.4.1 Défenseurs de Houellebecq

Deux ouvrages apparaissent comme nettement pro-houellebecquiens. Le premier livre de cet ensemble, *Houellebecq, en fait* (2003) de Dominique Noguez, prend la défense d'un écrivain qui venait alors d'être traîné en justice en raison de sa critique de l'islam. *Houellebecq, en fait*

¹⁴ C'est Olivier Bardolle qui parle du « cas Houellebecq » dans son livre *La littérature à vif (Le cas Houellebecq)*, voir ci-dessous 1.4.3.

contient, entre autres, une analyse souvent citée et pleine d'observations pertinentes du style de Houellebecq (cette analyse sera présentée ci-dessous, dans la section 2.3.3). Quant au reste du livre, il est surtout composé d'anecdotes sur la vie de Houellebecq vue par son ami Dominique Noguez, et rapportées sous la forme d'un journal. Le livre se termine par un article qui défend Houellebecq accusé à plusieurs reprises d'être réactionnaire.

Le deuxième livre pro-houellebecquien, *Houellebecq* (2005), œuvre du poète espagnol Fernando Arrabal, a surtout le caractère d'un hommage à un ami très apprécié : « Partager quelques heures avec Houellebecq est divertissant et enrichissant. La conversation se prolonge, émaillée et égayée de rires et de jubilation » (Arrabal 2005, p. 16). Arrabal commence son livre par un chapitre sur la notion de génie écrit sur un ton assez ludique : « À vrai dire le génie est un humain si ingénu qu'il rêve d'être Dieu et souvent y réussit » (*ibid.*, p. 13). Rien n'est dit explicitement sur Houellebecq dans ce chapitre, mais il est difficile de ne pas arriver à la conclusion que, pour Arrabal, c'est Houellebecq qui est un génie, et qu'en tant que tel, il « ne condamne ou ne propose presque jamais » (*ibid.*, p. 13). Arrabal insiste également sur l'humour de Houellebecq et sur le caractère ouvert de son œuvre : « Houellebecq ne dit pas sa vérité mais ses incertitudes » (*ibid.*, p. 88). Ce dernier point, surtout, contraste avec les analyses des critiques du deuxième groupe, où se retrouvent trois auteurs dont les livres apparaissent comme proches du pamphlet.

1.4.2 Pamphlets

Trois ouvrages consacrés à Houellebecq ont le caractère de pamphlets.

Ci-gît Paris (L'impossibilité d'un monde) de Claire Cros (2005), sorti juste avant la parution de *La Possibilité d'une île*, va même jusqu'à se définir lui-même comme un « pamphlet d'anticipation » s'en prenant au marketing qui entoure les livres houellebecquiens. Selon Cros, cet aspect commercial est le symptôme d'une crise du milieu culturel actuel.

Dans un deuxième pamphlet, *Au secours, Houellebecq revient !* Éric Naulleau (2005) critique ce qu'il perçoit comme une mise en scène commerciale et médiatique du phénomène Houellebecq. Naulleau déplore aussi « l'évacuation progressive de la littérature au profit des 'non-livres' » (Naulleau 2005, 4^e de couverture), reprochant à Houellebecq de contribuer à une « peoplisation » de la littérature : « Nous avons récemment assisté à la complète disparition [du] prochain livre de Houellebecq derrière l'homme » (*ibid.*, p. 30). Paru en 2005, juste avant la rentrée littéraire et la parution de *La Possibilité d'une île*, le pamphlet de Naulleau donne l'impression de vouloir surtout contrecarrer ce nouveau roman houellebecquien, d'autant plus qu'il se concentre sur le phénomène Houellebecq plutôt que

sur les textes houellebecquiens, dont l'analyse reste assez superficielle. Mais ne participe-t-il pas alors lui-même au phénomène même qu'il dénonce ?

Néanmoins, le livre de Naulleau apparaît comme un excellent exemple de la manière dont Houellebecq peut donner lieu à des lectures différentes. Là où Arrabal fait l'éloge de la manière d'un grand humoriste, Naulleau voit par exemple un « inaudible ricanement [...] qui est encore une manière, et la moins heureuse manière, d'acquiescer à tout et de préférence au pire de tout » (*ibid.*, p. 122). Et si Arrabal souligne le caractère ouvert des textes houellebecquiens, Naulleau considère qu'il faut lire les romans au premier degré, jugeant que Houellebecq est « authentiquement raciste » (*ibid.*, p. 97).

Le troisième des livres « anti-houellebecquiens », *Houellebecq ou la provocation permanente* de Jean-François Patricola (2005), arrive à des conclusions fort semblables à celles des deux premiers. Ainsi, selon Patricola, Houellebecq serait la preuve que la puissance de la littérature « n'est plus idéologique ni stylistique » mais « commerciale » :

[...] la Littérature se pare d'une majuscule lorsqu'elle recherche le point dans l'espace où la langue n'est pas encore puissance, omniscience ou omnisciente [...] À ce jour, l'écriture de Michel Houellebecq est absente de cet espace littéraire. Elle n'est que rapport de force, provocation, suprématie de la langue et de l'idéologie nauséabonde ou vieillotte, fabrication artisanale. L'œuvre n'est pas Œuvre (Patricola 2005, p. 283).

Patricola refuse aux romans de Houellebecq toute qualité littéraire, fût-elle basée sur le style, sur la profondeur d'une pensée ou sur la force novatrice d'une vision artistique, ce que l'auteur résume en affirmant que Houellebecq « écrit plat » :

Michel Houellebecq écrit plat, dans la platitude des idées, dans la platitude stylistique et rhétorique de ses moyens. Il est adepte du non-style. En aucune façon nous ne pouvons considérer qu'il est novateur, créateur d'une pensée nouvelle, d'un renouveau fictionnel (*ibid.*, p. 198).

La caractérisation de l'écriture houellebecquienne de « plate » est en effet un thème qui revient souvent dans la réception de son œuvre. Nous verrons cependant dans la section suivante (1.4.3) que ce « plat » peut aussi s'interpréter d'une manière très différente.

Constatons, finalement, que Houellebecq lui-même résume ironiquement la critique des pamphlétaires dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, publiée à l'automne 2008 :

Nihiliste, réactionnaire, cynique, raciste et misogynne honteux : ce serait encore me faire trop d'honneur que de me ranger dans la peu ragoûtante famille des *anarchistes de droite* ; fondamentalement, je ne suis qu'un *beauf*. Auteur plat, sans style, je n'ai accédé à la notoriété littéraire que par suite d'une invraisemblable faute de goût commise, il y a quelques années, par des critiques déboussolés. Mes provocations poussives ont depuis, heureusement, fini par lasser (*Ennemis*, pp. 7-8).

1.4.3 Essais non polémiques (ou moins)

Qu'ils soient « pro-» ou « anti-houellebecquiens », les livres dont il a été question jusqu'ici, présentent parfois des observations intéressantes, voire de véritables analyses d'une valeur certaine, comme l'excellente analyse stylistique de Noguez. Dans l'ensemble, ils restent cependant dominés par leur caractère polémique. Les neuf monographies que nous présentons dans la section présente se distinguent donc des livres pro-houellebecquiens et des pamphlets, non pas parce que leurs auteurs se privent toujours de conclusions évaluatives, mais en raison du rôle relativement plus important accordé aux analyses.

Ainsi Olivier Bardolle (2004) arrive-t-il, dans *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)*, à une conclusion que l'on pourrait sans doute contester : Houellebecq est, selon lui, « le seul [auteur] lisible après Proust et Céline », et ces trois écrivains ont en commun d'écrire « avec leur peau », faisant ainsi « sentir la vérité de leur époque mieux que tout raisonnement ou analyse savante » (Bardolle 2004, pp. 47-48). Partant de l'observation d'un « cas Houellebecq », faisant « la rage de ne pas lire » d'un certain nombre de critiques (*ibid.*, pp. 26-27), Olivier Bardolle essaye cependant d'analyser ce phénomène, et cela en se penchant sur les textes, plutôt que de dénoncer ou de défendre l'auteur médiatique qu'est devenu Michel Houellebecq. Pour Bardolle, la particularité de l'écriture houellebecquienne est qu'elle provoque l'émotion, tout en pouvant être qualifiée de « plate » :

il écrit « plat » parce que le « plat » est ce qui convient le mieux à ce qu'il décrit, et d'ailleurs ce « plat » n'est pas plat (c'est le sens des guillemets), car ce style provoque l'émotion, ce qu'une vraie platitude stylistique ne ferait pas (*ibid.*, p. 54)¹⁵.

¹⁵ Comme nous l'avons constaté dans la section précédente (1.4.2), le « plat » houellebecquien a été perçu par la critique de manière très différente. Selon Patricola, « Michel Houellebecq écrit plat, dans la platitude des idées, dans la platitude stylistique et rhétorique de ses moyens. Il est adepte du non-style. En aucune façon nous ne pouvons considérer qu'il est novateur, créateur d'une pensée nouvelle, d'un renouveau fictionnel » (Patricola 2005, p. 198). D'autres, comme Olivier Bardolle, le félicite au contraire de représenter, par cette écriture « plate » un monde aplati par le commercialisme (Bardolle 2004, p. 56). Sans doute l'auteur lui-même serait-il d'accord avec une telle analyse ; en tout cas, la platitude ne semble pas représenter pour lui une fin en soi. Dans « Renoncer à l'intelligence » (1991), texte court préfaçant *L'Odeur des jacinthes. Choix et présentation par Michel Houellebecq*, une réédition des poésies de Rémy de Gourmont, Houellebecq présente avec beaucoup de sympathie ce poète du tournant du siècle dernier qui n'avait « que dégoût pour ce plat matérialisme qui se répandait à son époque » (« Renoncer à l'intelligence », p. 13). On ajoutera la possible impression de platitude qui ressort de l'effort houellebecquien de dépeindre la classe (occidentale) moyenne. En épigraphe de *Lanzarote*

Selon Bardolle, c'est en effet surtout cette intensité émotionnelle (plutôt que le caractère scandaleux des idées de l'auteur) qui permettrait le rapprochement fait entre Houellebecq, Céline et Proust :

Ce n'est pas ce qui est à comprendre qui est intéressant dans *La Recherche*, c'est ce qui est à sentir, c'est ce qu'elle vous fait sentir (*Ibid.*, p. 41).

« Au début était l'émotion », disait Céline, à la fin il y a encore l'émotion, même si, avec Houellebecq, c'est celle du sang glacé. C'est cette émotion qui accroche le public de Houellebecq, cette profonde empathie qui lui confère un cortège de lecteurs fanatiques, tel Dominique Noguez [...], prêts à se battre pour lui (*Ibid.*, p. 54).

Comme *Le voyage*, *La Recherche* n'est pas un livre à message mais un livre d'artiste. Ce ne sont pas les idées ni les concepts qui importent mais les percepts (*ibid.*, p. 42).

Ce rapprochement entre Houellebecq et deux des plus grands romanciers du XX^e siècle français a pour effet d'insister sur l'importance historique de l'objet étudié. Bardolle conclut que Houellebecq confirme ce qu'avait déjà annoncé Céline, à savoir

qu'on ne peut plus écrire de roman tel qu'on les a écrits pendant les deux derniers siècles. Cette grande littérature française classique à vocation universelle (*ibid.*, pp. 56-57).

Dans l'ensemble, Bardolle reste toutefois assez nuancé, rappelant que « c'est la postérité qui encore une fois consacrera l'auteur ou le précipitera dans l'oubli » (*ibid.*, p. 62).

Si Bardolle fait une lecture plutôt bienveillante, Denis Demonpion arrive – nous l'avons vu (*cf.* ci-dessus 1.2) – à des conclusions assez proches de celles des pamphlétaires¹⁶, dans *Houellebecq non Autorisé : enquête sur un phénomène* (2005). Houellebecq serait, selon lui, un manipulateur obsédé par son image, une « star », qui construit magistralement sa vie comme un roman. Demonpion insiste également, comme les critiques anti-houellebecquiens, sur la ressemblance entre l'auteur et ses personnages :

Le malaise avec Houellebecq vient de ce qu'à chaque fois qu'on lui demande s'il est partisan de ces méthodes un peu folles [l'eugénisme décrit dans *Les Particules élémentaires*] et, au fond,

se trouve la phrase : « Le monde est de taille moyenne ». Cette idée, qui n'insiste pas sur l'originalité du moi ni sur sa profondeur, revient sans doute dans la chronique autobiographique « Cléopâtre 2000 », où Houellebecq décrit une visite qu'il aurait effectué avec sa femme dans un club échangiste : « Ma femme et moi faisons partie de la catégorie des moyens ; nous partousons donc, moyennement, avec d'autres moyens » (*Lanzarote et autres textes*, p. 80). À ce sujet, voir aussi, ci-dessous dans la présente section, le livre de Liza Steiner.

¹⁶ Houellebecq résume ainsi les conclusions de Demonpion concernant les polémiques : « Le journaliste Demonpion, spécialisé en ce qui me concerne, a rapidement défini comment il convenait de traiter mes déclarations. Soit je fais état d'une opinion condamnable, et là c'est très simple, je suis un salaud. Soit je ne fais pas état de l'opinion condamnable souhaitée ; alors je suis un salaud doublé d'un hypocrite » (*Ennemis*, pp. 235-236).

inquiétantes pour tout héritier des Lumières, il flotte, incertain en apparence, cultivant avec délice et un cynisme raffiné l'auréole scandaleuse dont il est paré (Demonpion 2005, pp. 361-362).

L'écrivain, lorsqu'on gratte un peu, n'est jamais très loin de la beaufitude de ses personnages (*ibid.*, p. 362).

Nous ne sommes pas convaincus que tout ce que Demonpion présente comme des poses ne relève pas, tout simplement, de la personnalité de Houellebecq. Nous restons également sceptiques en ce qui concerne la conclusion principale de Demonpion, à savoir que Houellebecq construirait sa vie comme un roman.

Toutefois, à la différence des purs pamphlets, *Houellebecq non Autorisé* comporte aussi un travail d'enquête sur la vie de l'auteur. L'importance de la biographie de Houellebecq pour la compréhension de son œuvre apparaît en effet comme incontestable, non seulement en tant qu'explication de l'activité créatrice de l'auteur, mais aussi en tant que fournisseur de matériau. On ne saurait guère douter, notamment, de la pertinence de la relation de Houellebecq à sa mère, au centre des recherches de Demonpion, pour la naissance de ses textes. La manière dont Demonpion relie l'un des thèmes les plus récurrents des textes houellebecquiens, l'incapacité d'aimer, à cette problématique nous paraît justifiée :

« *CinéTélé Revue* [...] a demandé [à Houellebecq] s'il partageait les mêmes difficultés à aimer que ses personnages. « Je suis un cas moins grave, a-t-il répondu. La difficulté d'aimer remonte souvent à l'enfance et au rapport avec la mère. On peut y remédier si les autres vous y aident. C'est fondamental dans la vie : la solution vient toujours des autres ». La dernière fois qu'ils se sont vus avec sa mère, elle s'est essayée à un geste tendre. Mais il était trop tard. Elle a relevé sa mèche pour lui caresser le front, une marque d'affection. Il a eu un brusque mouvement de recul. Michel n'est plus un enfant, même s'il semble que le processus affectif se soit chez lui, arrêté à l'adolescence (*ibid.*, p. 362-363).

Houellebecq serait-il un grand adolescent ? Il n'est pas nécessaire d'adhérer à cette conclusion pour reconnaître, chez lui, l'extrême importance et l'entrelacement continu de ces deux thèmes : le manque d'amour maternel et l'incapacité d'aimer.

Sans entrer dans les polémiques, ni tenter d'analyser le personnage de l'auteur lui-même, le livre de l'universitaire néerlandaise Sabine van Wesemael, *Houellebecq et le plaisir du texte* (2005), établit quelques rapprochements intertextuels entre l'œuvre de Houellebecq et l'œuvre de cinq écrivains célèbres de l'histoire de la littérature. De par son titre déjà, l'essai de van Wesemael révèle son inspiration barthésienne. En effet, Roland Barthes avait expliqué, dans *Le Plaisir du texte* (1973), que « Proust constitue pour lui l'œuvre matrice qui régit toutes ses lectures » (van Wesemael 2005, p. 21) ; et, à l'instar du sémioticien français, van Wesemael considère « la littérature mondiale comme une vaste bibliothèque où chaque lecteur a le droit d'établir ses propres connexions selon l'œuvre de référence choisie » (*ibid.*,

p. 22). Ainsi les textes de Houellebecq constituent-ils pour van Wesemael « le mandala littéraire » lui permettant d'aborder, à tour de rôle, cinq thèmes différents à travers cinq auteurs : l'esprit fin de siècle (à travers Joris-Karl Huysmans), l'anti-utopisme (à travers Benjamin Constant), le complexe de castration (à travers Sigmund Freud), le motif de l'île de Lanzarote (à travers Carlos Fuentes) et l'orientalisme (à travers Pierre Loti), le tout afin de montrer à quel point l'œuvre de Houellebecq « se prête à des interprétations multiples élargissant chacune un aspect fondamental » (*loc. cit.*).

Pour van Wesemael, le plaisir du texte houellebecquien réside cependant surtout dans sa potentialité humoristique. Elle admet que le caractère nihiliste des œuvres provoque « [c]hez certains lecteurs [...] un réel déplaisir » (*ibid.*, p. 181). Mais elle insiste aussi sur les aspects ludique et comique du noir houellebecquien :

Les utopies clownesques et absurdes, inspirées des théories futuristes nietzschéennes sur le Sur-homme (le clone) et de la science-fiction, ne résolvent rien d'essentiel. Comment être édifié par le projet tardif de Michel [celui des *Particules élémentaires*], inspiré par un catalogue 3 Suisses ou par la proposition de l'autre Michel [celui de *Plateforme*] concernant la prostitution comme remède salutaire, « C'était une bénédiction, ces petites putes thaïes, me dis-je ; un don du ciel, pas moins » (*ibid.*, p. 186).

Dans ses romans, Houellebecq fait avancer ses théories « par des semi-dingues », rappelant ainsi au lecteur qu'il s'agit « d'un divertissement » (*ibid.*, p. 198). La conclusion s'impose que, malgré leur caractère argumentatif, ces textes ne sauraient être considérés comme des romans à thèse à part entière. Ainsi le roman *Les Particules élémentaires* est-il, aux yeux de van Wesemael, « une énorme satire, une critique caricaturale de la science » (*ibid.*, p. 201). Si ce romancier apparaît comme « un des principaux auteurs français du moment », cela s'expliquerait surtout par le fait que « ses romans sont pleins de plaisanteries qui déclenchent l'hilarité générale » (*ibid.*, p. 29).

Il s'agit toutefois d'un humour profondément noir, dont le fonctionnement est avant tout cathartique. Van Wesemael se réfère ici à Freud qui, tout comme Houellebecq, « nous montre la nature traumatique de la sexualité humaine » (*ibid.*, p. 22), citant à la fois du père de la psychanalyse et du célèbre poète surréaliste André Breton :

Breton place l'humour noir sous le signe de la psychanalyse. Dans la préface [de l'*Anthologie d'humour noir*], il cite longuement *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* de Freud. On peut en effet rapprocher l'humour noir de l'esprit tendancieux freudien. Dans son essai, Freud oppose l'esprit inoffensif et l'esprit tendancieux. [...] Selon Freud, la formation de l'esprit tendancieux exige une double condition : l'existence de tendances agressives refoulées et la possibilité pour elles de se décharger autrement que par des voies de fait, par un substitut de l'acte, par le langage (*ibid.*, p. 205).

En résumé, le plaisir du texte houellebecquien est donc, pour van Wesemael, d'un côté ludique, naissant de la multiplicité des lectures et intertextes possibles, de l'autre un déchargement psychique provoqué chez les lecteurs qui sont sensibles à l'humour de l'auteur. Van Wesemael relève cependant aussi ce que l'on pourrait considérer comme la faiblesse de Michel Houellebecq¹⁷ :

Généralement, le pessimisme est combattu, tempéré par quelque croyance, quelque foi vitale. Foi religieuse, foi naturiste, foi dans la bonté de la nature et de la vie, foi esthétique et cetera [...] Pour Houellebecq, le pessimisme semble par contre un but et un point d'arrivée et c'est ce qu'on peut lui reprocher. [...] Houellebecq ne propose pas de vision consolante et c'est sa faiblesse (*ibid.*, p. 196).

Collègue de Wesemael à l'université d'Amsterdam, Murielle Lucie Clément est l'auteur de deux essais consacrés à l'œuvre houellebecquienne, dont le premier, *Houellebecq, sperme et sang* (2003), fut à notre connaissance le premier livre à paraître sur Houellebecq, alors que le deuxième, *Michel Houellebecq revisité – l'écriture houellebecquienne* (2007), participe à la réception légèrement plus mature des toutes dernières années.

Houellebecq, sperme et sang d'abord part de l'observation d'une certaine récurrence, dans les textes de Houellebecq, des motifs du sperme et du sang. Clément s'inspire de ces motifs pour faire une lecture personnelle de l'œuvre en prose de Michel Houellebecq :

Le sperme pour la sexualité, les genres, les filiations et le sang pour les races, les classes aussi. En France on parle toujours de sang noble ou bleu pur pour décrire l'appartenance aux classes et de sang mêlé ou pur pour l'appartenance aux races. Sperme et sang, donc, que je traiterai dans trois chapitres. Je présenterai en annexes les termes qui se rapportent aux scènes sexuelles (Clément 2003, p. 11).

Comme bien d'autres critiques, Clément s'interroge sur « la parution d'ouvrages qui charrient la haine de l'autre, la misogynie, la xénophobie et le racisme dans une diégèse qui

¹⁷ Sabine van Wesemael partage ce jugement très élogieux sur Houellebecq en tant que satiriste, avec, en contrepoint, un scepticisme concernant les possibilités d'une lecture constructive de ses textes, avec Pierre Jourde, qui consacre un chapitre dans son essai *La littérature sans estomac*, à « L'individu louche : Michel Houellebecq » (Jourde 2002, pp. 217-236). Se référant à la narration des *Particules élémentaires* à travers l'instance des clones génétiquement modifiés, Jourde établit un parallèle avec les contes philosophiques de Voltaire : « Personne ne songe à reprocher à Voltaire d'avoir jugé la société de son époque en la présentant par le truchement du regard d'un innocent ou d'un « bon sauvage », Candide, Huron ou Micromégas. Ce que Voltaire a fait pour la civilisation occidentale du XVIII^e siècle, Houellebecq l'accomplit pour l'humanité de notre fin de siècle [...] Disons que l' 'autre espèce' se substitue à ce qu'il n'est plus possible d'introduire aujourd'hui dans la fiction : le regard de Dieu [...] » (*ibid.*, p. 231). En fin de chapitre, Jourde revient toutefois au nihilisme houellebecquien, qu'il juge « louche » : « On ne peut cependant pas se défendre d'un malaise à propos de Houellebecq, du sentiment qu'il y a quelque chose de louche. On est en droit de refuser ce nihilisme et cette manière d'universaliser la bassesse. Faut-il penser que cette œuvre, par sa sincérité, son humour, transcende sa médiocrité [...] ? Doit-on au contraire considérer qu'elle tend au lecteur un piège gluant, qu'elle sert à justifier son auteur à ses propres yeux et aux nôtres, à nous faire partager médiocrité et frustrations, à nous y attirer ? » (*ibid.*, p. 236).

peut facilement être interprétée au premier degré » (*ibid.*, p. 194). Mais elle finit par arriver à la conclusion que Houellebecq nous révèle quelque chose d'important :

En général, lorsque l'on rencontre des individus on ne voit que cinquante pour cent de leur personnalité. Le côté soleil, dirons-nous. Le côté ombre, les trois-quarts du temps, demeure inconnu. Il y a des personnes qui dévoilent un peu plus d'elles-mêmes. Mettons quatre-vingt pour cent dans le meilleur des cas [...] Dans ces vingt pour cent, il y a tous ces penchants, ces tics, des mesquineries, bref tout ce que personne n'aime voir de soi et des autres. Et ces vingt pour cent, c'est justement ceux que Houellebecq éclaire » (*ibid.*, p. 193).

Avec *Michel Houellebecq revisité – l'écriture houellebecquienne*, Clément affirme vouloir appréhender les romans de Houellebecq « de l'intérieur, dans leur spécificité littéraire, et quelques particularités de l'écriture houellebecquienne » (Clément 2007, p.13). Cinq aspects de cette écriture sont étudiés par Clément : *primo*, la question de savoir si les scènes de sexe des romans de Houellebecq sont surtout érotiques ou pornographiques, *secundo*, les rêves (nombreux) des personnages houellebecquiens ; *tertio*, les enjeux de la mémoire et de la filiation symbolique, notamment chez les néo-humains ; *quarto*, le rôle important que joue la lecture dans la vie des personnages ; *quinto*, quelques filiations possibles.

Clément démontre, entre autres, que les personnages houellebecquiens, parfois considérés comme des représentations de types, possèdent une profondeur psychologique et une complexité considérables. Leur profondeur se crée notamment grâce aux rêves des héros où « [l]es mécanismes de leur psychisme évoluent selon les ressorts connus de la psychologie moderne ». Une certaine complexité de caractère peut aussi être déduite de leur capacité critique :

[L]eur complexité psychologique s'étaye de nombreuses réflexions scientifiques, économiques, philosophiques qu'ils livrent avec passion, pourrait-on dire, ce qui trahit plus de chaleur humaine et d'émotion qu'il n'y paraît au premier abord. Cette passion est tout naturellement celle de Michel Houellebecq tout autant que celle de ses personnages, traduite dans une écriture où le rêve et la réalité se mêlent aux citations incrustées dans une pensée contemporaine où s'engouffre l'hétéroglossie sociale dans toute son ampleur et sa diversité (*ibid.*, p. 185).

Tout comme Demonpion, Bruno Viard insiste dans *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68* sur la figure de la mère. Pour lui, Michel Houellebecq appartient à une génération qui accuse ses parents, voire « l'Occident moderne tout entier d'abandon d'enfant » (Viard 2008, p. 14). Viard associe cette évolution à un phénomène plus général qu'il nomme la « *crise du don* », en citant une phrase de *Plateforme* : « Les Occidentaux ont complètement perdu le sens du don » (*Plateforme*, p. 254). Selon Viard, « l'alternative du don est la concurrence ». La critique houellebecquienne de la société de marché aurait donc pour fond un manque d'amour maternel, car « le premier don, c'est l'amour maternel » (Viard 2008, p. 25). La réflexion de

Houellebecq sur la sexualité pourrait également s'inscrire dans cette perspective ; Viard cite à titre d'illustration un passage de *La Possibilité d'une île* :

Cette opposition de l'érotisme et de la tendresse [est] l'une des pires saloperies de notre époque, l'une de celles qui signe sans rémission l'arrêt de mort d'une civilisation (*La Possibilité*, p. 95).

Aux yeux de Viard, ceci fait de Houellebecq « le contraire d'un misogynne » (Viard 2008, p. 45), et il précise que son « intention principale [...] est de montrer que MH est un moraliste autant qu'un pornographe cynique » (Viard 2008, p. 83). Viard conclut son livre en observant que malgré ses incontestables qualités de romancier, Houellebecq reste un critique sans doute trop « hyperbolique » de la société libérale pour être pris « pour un maître à penser » :

la liberté est une valeur *ambivalente* : la pire et la meilleure des choses [...] Houellebecq est un anti-moderne dans la mesure où loin de voir la liberté comme ambivalente, il n'en souligne que les mauvais côtés [...]. Cela contribue à sa réussite littéraire mais empêche de le prendre pour un maître de penser, même s'il donne beaucoup à penser (*ibid.*, pp. 117- 118).

Quoique « non polémiques », tous les livres présentés dans cette section ont plus ou moins le caractère d'essais personnels, surtout les études de Bardolle et de Viard. Cette caractérisation apparaît cependant comme particulièrement justifiée pour un court ouvrage de Marc-Édouard Nabe : *Le Vingt-septième Livre* (2009). Dans cet essai, l'auteur se définit dès l'incipit comme un « loser », un « *worst-seller* », ayant publiés vingt-sept livres que presque personne ne lit alors que son ancien voisin, Michel Houellebecq, a réussi. Le livre de Nabe répète certaines des critiques les plus courantes adressées à Houellebecq :

Je n'ai pas pigé que seul ce qui est nul, faible, triste, de mauvais goût, plat, sans vie, dépressif, rabrougi, étiqué, ramolli, épuisé, vidé, minable, triomphe. C'est presque indécent d'être tout le contraire (Nabe 2009, p. 26).

Dans le passage cité, l'accumulation d'adjectifs dépréciatifs nous attire l'attention sur l'éthos paradoxal de Houellebecq, auteur qui a beau dépeindre un réel très sombre et se présenter à travers des personnages souvent nommés « Michel » comme perdant de la société libérale, il s'est néanmoins vu attribuer plusieurs prix littéraires. Ses livres ont même acquis le statut de *best-seller*. Si l'on hésite cependant à classer l'essai de Nabe parmi les « pamphlets », c'est que ce dernier s'investit trop dans l'autodérision pour que son livre puisse se lire comme une critique univoque du phénomène Houellebecq :

On avait besoin d'un écrivain de quarante ans, « rebelle », réac (même un peu « facho »), qui dise son temps dans un style original et scandaleux... Bref : « le nouveau Céline »... Excuse-moi, c'est trop bête : j'ai longtemps cru que c'était moi ! (*ibid.*, p. 52)

Plutôt que de polémiquer, l'essai difficilement classable de Nabe semble plutôt refléter de manière satirique une certaine image de Houellebecq et de sa position dans le champs intellectuel et médiatique français.

Les comparaisons entre Houellebecq et les écrivains faisant déjà partie du canon de la littérature française constituent un élément important de la réception. Nous venons de voir comment cet auteur a pu être rapproché de Proust et de Céline par Bardolle (2005), de Céline également par Nabe (2009), sans mentionner les nombreuses comparaisons réalisées par van Wesemael dont la méthode s'inspire de l'approche intertextuelle, très libre, de Roland Barthes. Dans un livre de Liza Steiner, *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop* (2009), c'est un autre nom qui apparaît, celui du Marquis de Sade. Steiner met les deux auteurs en rapport avec l'évolution idéologique de leurs époques respectives :

si Sade met à jour ou l'envers du culte de la raison revendiqué par les Lumières ou son accomplissement logique, Houellebecq quant à lui ne chercherait qu'à dévoiler l'antihumanisme contemporain, à savoir l'envers de cette exaltation du moi telle qu'ont pu la concevoir les protagonistes de Mai 68 (Steiner 2009, p. 69).

Steiner fait cependant très justement remarquer qu'à la différence du Marquis de Sade, Houellebecq choisit « le point de vue de l'individu moyen, perdu dans la culture de masse » (*ibid.*, p. 193). Alors que les aristocrates libertins des romans sadiens célèbrent l'« énergie de la puissance », la sexualité des protagonistes houellebecquiens semble en effet sombrer dans un « profond désenchantement » (*ibid.*, p. 185). Selon Steiner, cet assombrissement serait souligné chez Houellebecq par une esthétique plate dont le langage ne ferait que « mimer la platitude démocratique » ; car si, dans les romans sadiens, les victimes des nobles sadiques « sont incapables d'assimiler la rhétorique libertine », les héros houellebecquiens, issus des classes moyennes, acceptent « la langue consensuelle et les expressions rebattues [...] sans aucun examen critique » (*ibid.*, pp. 132-134). Ainsi, l'œuvre du Marquis s'inscrirait dans « une exploration philosophique de potentialités de la matière et de l'énergie » (*ibid.*, p. 194) absente des romans de Michel Houellebecq. Tout en admettant que les textes de Houellebecq révèlent certaines hypocrisies de la modernité, Steiner semble regretter que la satire désenchantée de cet auteur ne « confronte [pas] le lecteur à son propre désir », comme le fait, selon elle, l'écriture sadienne (*ibid.*, p. 195).

Vu les nombreuses descriptions quasi cliniques de différentes pratiques sexuelles présentes dans les romans de Houellebecq, le rapprochement avec le Marquis de Sade ne manque pas d'intérêt. Il nous semble cependant qu'elle se trompe en jugeant la dimension philosophique « absente de l'œuvre de Houellebecq » (*ibid.*, p. 193).

Finalement, nous citerons *Houellebecq, écrivain romantique* d'Aurélien Bellanger paru en 2010. Cet essai fort intéressant tente de dépasser « le parfait catalogue du cynisme contemporain ou l'encyclopédie des ratages de la modernité » (Bellanger 2010, 4^e de couverture) que beaucoup voient chez Houellebecq en relevant la sincérité et le sérieux présents dans l'œuvre de cet écrivain. Comme le suggère le titre de son livre, l'objectif de Bellanger consiste à montrer que Houellebecq se présente comme un écrivain romantique. Plus précisément, il ressortirait de la lecture de Houellebecq que « [n]ous disposons, dans la science, des moyens de réenchanter [le monde] » (*ibid.*, 4^e de couverture). Bellanger s'arrête notamment sur le thème de la religion en soulignant que « toute l'œuvre de Houellebecq est dirigée vers cette question – une religiosité nouvelle est peut-être en train de se former » (*ibid.*, p. 155). Cette conclusion rejoint tout à fait nos propres réflexions sur ce sujet et nous aurions aimé enrichir plus notre étude avec les idées de Bellanger, ce qui n'a malheureusement pas été possible puisque son livre a été publié lorsque nous étions en train de terminer notre projet.

1.4.4 Thèses de doctorat

Il existe à notre connaissance au moins cinq thèses de doctorat portant uniquement sur Michel Houellebecq ou sur un aspect de son œuvre.

La première de ces thèses, *L'Œuvre de Michel Houellebecq : une observation critique de la société* d'Aurélien Pitault-Moreau, date de 2004. L'objectif de Pitault-Moreau est de « dégager la posture engagée de Michel Houellebecq, que l'attitude naturaliste, si elle est justifiée, traduit » (Pitault-Moreau 2004, p. 12). Le roman expérimental de Zola constitue ici une référence importante, tout comme la notion d'intellectuel engagé. Et Pitault-Moreau arrive à la conclusion que Houellebecq « met [...] au point une stratégie fictionnelle qui tend à représenter les conditions de vie de l'homme moderne, expérimentées à travers un parcours individuel » (*ibid.*, p. 351). Elle perçoit, derrière cette démarche, un écrivain engagé qui sait, avec Sartre, que « la parole est action » (*loc. cit.*).

Le caractère naturaliste des romans houellebecquiens fut observé dès 1998 par Frédéric Badré, dans un article fort élogieux publié dans *Le Monde* lors de la sortie des *Particules élémentaires*. Selon Badré, Houellebecq serait, avec des romanciers comme Marie Darrieussecq et Iégor Gran, le représentant d'une « nouvelle tendance en littérature », une tendance « post-naturaliste » démasquant « le discours humaniste qui justifie les valeurs de notre modernité » (Badré 1998). Un autre critique, Pierssens, voyait en Houellebecq « un maître du naturalisme postmoderne, proche de Pérec par la sensibilité aux icônes (les

objets, les lieux, les titres de magazines, les événements triviaux) » (Pierssens 1998). Nous aurons l'occasion ci-dessous de revenir sur le rapprochement possible entre Houellebecq et Zola, dans le sous-chapitre 3.1 ainsi que dans la section 4.2.1.

La problématique identifiée par Pitault-Moreau concernant l'engagement nous paraît également intéressante, même si Houellebecq ne semble pas se percevoir lui-même comme un « auteur engagé » : « [J]e ne suis pas un intellectuel engagé » (*Ennemis*, p. 85) déclare-t-il dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, en affirmant son appartenance à « ceux que rien de général et d'universel (ni de particulier, ni de local) ne peut réellement émouvoir » (*Ennemis*, p. 93). Il répète aussi une idée déjà présente dans *Les Particules élémentaires*, à savoir que tout progrès ne saura, au fond, être que « scientifique ou technique » (*Ennemis*, p. 93), prenant ses distances avec tous les fauteurs « de guerres » et « de révolutions » (*Ennemis*, p. 94). Houellebecq va même jusqu'à juger incompréhensible tout engagement fondé sur l'athéisme, à l'instar celui de son interlocuteur Bernard-Henri Lévy ; à ses yeux, les engagés athées sous-estiment ce que leur idéaux doivent au christianisme. En revanche, l'engagement des chrétiens lui apparaît comme évident, ces derniers ayant « accepté que tous les hommes [sont] frères » (*Ennemis*, p. 153). Si nous jugeons néanmoins la notion d'« engagement » pertinente pour les études houellebecquiennes, c'est que l'interrogation soulevée par l'écrivain lui-même concernant « le discours honnête et positif » qui devrait « [modifier] l'histoire du monde » nous semble, malgré tout, témoigner d'une sorte d'engagement ainsi que d'une conscience de la parole comme action.

Une deuxième thèse de doctorat, réalisée à l'Université d'Innsbruck par Julia Pröll (2006), a pour titre *De(kon)struktion des Humanen? Das Menschenbild Michel Houellebecq aus seiner existenzorientierten Perspektive aufgezeigt anhand seines Gesamtwerks*. Pröll étudie la relation qu'entretient la « *Gesamtwerk Houellebecqs* », c'est-à-dire l'œuvre intégrale de Houellebecq, avec la pensée existentialiste, surtout avec les textes de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus. En confrontant les idées de Houellebecq avec les notions clés de la pensée existentialiste, Pröll parvient à démontrer l'existence, au sein des textes houellebecquiens, d'un « dialogue silencieux »¹⁸ avec ce courant. Nous citerons la thèse de Pröll ci-dessous dans notre analyse de la fonction du motif du soleil dans *Extension du domaine de la lutte* (cf. 4.2.1).

Jean-Paul Sartre est également une référence pour Ludovic Jean Bousquet (2007) dans sa thèse de doctorat, *Michel Houellebecq : The Meaning of the Fright*, où il étudie le thème du

¹⁸ « stillschweigenden Dialog » (Notre traduction. De même pour les citations en allemand qui suivront.)

désenchantement existentiel chez Houellebecq en s'appuyant sur les travaux de Marcel Gauchet, de Max Weber, de Jean-Paul Sartre et de Richard Sennet. Bousquet montre que la haine de soi qu'expriment les héros houellebecquiens apparaît comme le corollaire d'un idéalisme déçu :

there is indeed a moral judgement behind it, a need for justice. The self hating houellebecquian hero despises himself for not being what he knows he should be. He is an idealist in spite of all, guided by an unshakable image of self transcendence (Bousquet 2007, résumé joint à la thèse¹⁹).

Tout comme pour nous-mêmes, et aussi pour Julia Pröll, le motif de la lumière est d'importance pour Patrick Roy (2008), auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Une étrange lumière. La déchirure lyrique dans l'œuvre de Michel Houellebecq*. L'étude de Roy ne se veut cependant pas un examen systématique de ce motif dans les romans de Houellebecq. « Lumière » est plutôt à prendre, dès le commencement du livre, au sens de « lyrisme » ; Roy perçoit chez Houellebecq

une face cachée où la parole se prend à rêver d'un espace autre, délesté du poids social et des limites corporelles et mentales qui sont le propre de l'homme, d'un lieu que nimbe une étrange lumière (Roy 2007, p. 1).

C'est cette « face cachée » que Roy va examiner en proposant, pour caractériser l'écriture houellebecquienne, le terme de « déchirure lyrique », qu'il ne définit pas avec beaucoup de précision, mais qui semble se référer à ce « rapport paradoxal au lyrisme qui selon [Roy] irrigue et fonde la déchirure » de ce qu'il nomme une « voix » présente dans les textes houellebecquiens (*ibid.*, p. 11). La lecture de Houellebecq faite par Patrick Roy nous semble par certains côtés proche de la nôtre. Il déclare par exemple dans l'introduction qu'il « essaie[ra] de comprendre Michel Houellebecq, son rapport à un lyrisme tantôt déconstruit, tantôt réinvesti » (*ibid.*, p. 13), et il conclut sur l'« indécidable » :

Vacillant entre défervescence et désir d'infini, l'œuvre de Houellebecq dévoile alors ce qui est peut-être sa vérité : l'indécidable » (*ibid.*, p. v).

Cette interprétation rappelle tout à fait celle que nous proposons nous-même ci-dessous dans 2.4.2, même si Roy y parvient par une voie différente, car il ne se sert pas des catégories esthétiques de Jean Cohen. La différence la plus importante entre notre étude et celle de Roy est cependant que ce dernier se centre sur le lyrisme qu'il définit comme « une façon d'être au monde et d'habiter le langage » (*ibid.*, p. 11) alors que nous avons pour ambition d'examiner

¹⁹ Nous n'avons malheureusement pas lu cet ouvrage, l'ayant découvert un peu tardivement.

la poétique de Houellebecq par un rapprochement avec d'une part trois genres historiques de la littérature occidentale, d'autre part un examen systématique de quelques métaphores et structures mythologiques définies.

La cinquième monographie houellebecquienne que nous citerons est une étude de réception. C'est Christian van Treeck qui a soutenu, en octobre 2010, une thèse de doctorat intitulée *La Réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*. Son étude part de l'observation que Michel Houellebecq fait, depuis une bonne dizaine d'années, figure d'exception dans les pays de langue allemande en rencontrant un fort succès auprès du grand public, tout en jouissant – aussi – « d'une reconnaissance notable dans les champs littéraire et culturel » (van Treeck 2010, p. 16). Van Treeck se propose de « saisir cette spécificité » (*loc. cit.*) en s'appuyant sur la théorie des champs élaborée par Pierre Bourdieu et sur un concept plus récent forgé à partir de la pensée bourdieusienne par Jérôme Meizoz : la posture d'auteur²⁰. À l'aide de ces outils, van Treeck analyse non seulement la réception des romans houellebecquiens en tant que tels, mais aussi celle du « phénomène Houellebecq » dans une perspective élargie aux personnes impliquées et au contexte culturel » (*ibid.*, p. 17). Pour ce faire, van Treeck tient compte de domaines de réception aussi divers que la critique journalistique dans la presse et à la télévision, le discours universitaire, la littérature, le théâtre et le cinéma.

Il convient ici de souligner combien la réception germanique de Houellebecq est d'importance ; tout véritable houellebecqologue se devrait – nous semble-t-il – de maîtriser aussi la langue de Goethe, ce qui n'est malheureusement pas tout à fait notre cas. Ce n'est qu'avec beaucoup de difficulté que nous sommes parvenus à parcourir la thèse impressionnante de Julia Pröll, expérience après laquelle nous avons, entre autres, dû renoncer à la lecture d'ouvrages comme *Auf dem Prüfstand : Zola, Houellebecq, Klemperer* de Rita Schober (2003), *Houellebecq, der Philosoph. Ein Essay* de Dietmar Horst (2006) ou *Maladien für Millionen : eine Studie zu Michel Houellebecqs Ausweitung der Kampfzone* de Thomas Hübener (2007).

Pour terminer, nous mentionnerons également une sixième thèse de doctorat : *Le Roman posthumain* de Maud Granger Remy (2006b). Il s'agit d'une étude qui « cherche à définir un nouveau genre littéraire transnational que [l'auteur] appelle « le roman posthumain », travail réalisé à travers « l'analyse comparée des romans de [Michel] Houellebecq, [Maurice] Dantec, [William] Gibson et [Bret Easton] Ellis (Granger Remy 2006b, p. vi). Ceci permet à

²⁰ Jérôme Meizoz se sert lui-même de ce concept dans un article portant sur Michel Houellebecq que nous citerons dans la section 2.4.1.

Granger Remy d'aborder les thèmes de l'informatique et du clonage présents dans les romans houellebecquiens en les rapprochant d'« un concept récent, et à la mode », celui de « posthumanité », qui désigne, selon Granger Remy, « des objets ou des tendances culturels divers sans les rassembler sous une signification commune claire » et qui ressemble au concept du postmodernisme en ceci qu'il « ne prendra sens, ironiquement, qu'à *posteriori* (*ibid.*, p. p. 42). Pour nous, c'est surtout le chapitre sur la poétique de la satire qui est intéressant. La raison pour laquelle nous évoquons aussi la thèse de Granger Remy est précisément qu'elle inclut dans son étude un chapitre intitulé « Une poétique de la satire », la satire étant selon Granger Remy l'une des caractéristiques du « roman posthumain ». L'importance de la satire pour ce genre tel que le conçoit Granger Remy ressort fort bien du passage suivant :

La satire, qu'on la considère comme genre, style ou modalité de discours, vient, dans le roman posthumain, accomplir le geste liquidateur caractéristique du discours de la fin. Comme posture, elle implique à la fois provocation et excès, et représente le moteur du projet futuriste. Comme technique discursive, fondée, entre autres, sur l'ironie et la parodie, elle construit la langue « globale » des posthumains. Enfin, en tant que catégorie d'humour, elle défait et empêche toute construction éthique stable et univoque, et s'impose ainsi dans un rapport paradoxal et conflictuel avec l'utopie. Celle-ci se retrouve en effet à la fois engendrée par la satire et attaquée par elle. En ce sens la satire contribue à construire le monde clos du roman posthumain (*ibid.*, p. 189)

Nous étudierons l'élément satirique des romans houellebecquiens ci-dessous dans 3.2, notamment le caractère ménippéen de l'écriture houellebecquienne. La différence entre notre approche de la satire et celle de Granger Remy est que la nôtre s'inscrit dans le cadre d'une étude contrastive avec le roman réaliste (3.1) et l'héritage platonicien et romantique, notamment le mythe de l'androgynie (3.3 et 4.3). C'est sans doute la raison pour laquelle nous avons aussi l'impression d'insister un peu plus que ne le fait Granger Remy sur un certain humanisme qui nous semble malgré tout présent chez Houellebecq. Cela dit, la perspective posthumaine et anti-utopique tracée par Granger Remy comporte, elle aussi, les structures mythiques et eschatologiques que nous étudierons surtout dans le sous-chapitre 4.3, de sorte que ce qui nous différencie est peut-être surtout que le regard de Granger Remy est tourné vers notre époque, voire vers l'avenir, alors que le nôtre se tourne vers le passé.

En terminant notre survol de la réception houellebecquienne nous admettons, encore une fois, qu'il ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Nous sommes également conscients que le choix des titres retenus pour cette présentation peut paraître arbitraire. Rappelons que le principe que nous avons suivi est celui d'intégrer toutes les monographies que nous connaissons en langue française ainsi que toutes les thèses de doctorat que nous avons

trouvées. Nous justifierons ce choix en avançant que les nombreuses observations des auteurs cités dans la section présente, ainsi que la grande variété de leurs interprétations, nous semblent illustrer toute la richesse d'une œuvre toujours en train de se faire et dont les approches des études de réception universitaire se recoupent sans doute parfois. Nous serions heureux si ce travail peut servir à tout lecteur de cette thèse qui envisagerait une étude consacrée à l'œuvre de Michel Houellebecq.

2. Réel houellebecquien et possibles de l'humain

Offrir une alternative à la vie sous toutes ses formes, constituer une opposition permanente à la vie : telle est la plus haute mission du poète sur cette terre.

(Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft*, p. 150)

Dans ce chapitre, nous voulons montrer comment Houellebecq part d'une description de la condition de l'homme, en particulier de la situation de l'homme occidental moderne, pour ensuite chercher une solution aux problèmes qu'il a identifiés. Le chapitre 2 se conçoit ainsi comme une présentation globale des idées de Houellebecq, et servira de toile de fond aux analyses présentées dans les chapitres 3 et 4.

2.1 Le « réel » houellebecquien

Nous entendons par « réel houellebecquien », non pas le réel en tant que tel, mais ce qui est affirmé sur le monde et les hommes dans les œuvres de Michel Houellebecq, c'est-à-dire les idées et la vision du monde qui ressortent de la lecture des textes, littéraires ou autres, de cet auteur.

Il nous semble que ce réel a aussi une composante émotionnelle ; le monde de Houellebecq naît de la rencontre de certaines tonalités affectives avec des raisonnements discursifs complexes et variés, où reviennent cependant quelques thèmes centraux. Chez Houellebecq, narrateurs et personnages réagissent avec émotion face au « réel », et notre analyse va montrer que l'état du monde y tend souvent à coïncider avec l'abject ; c'est-à-dire qu'aux yeux des narrateurs de ces livres le monde mérite le mépris ou fait naître, en eux, un dégoût moral ou esthétique.

Il va de soi que ce « réel » ne représente pas la totalité de ce qui existe, ni la totalité des expériences humaines ou même la totalité des idées et des expériences de l'auteur Michel Houellebecq, mais quelques aspects généraux choisis et retravaillés par la fiction, ce qui signifiera entre autres des exagérations dues au prisme satirique à travers lequel ses textes voient le monde.

Il est vrai que l'objectif principal de la présente étude n'est pas d'analyser les idées de Houellebecq. On se saurait toutefois sous-estimer l'importance des idées dans les romans de cet auteur. D'autant plus que les choix artistiques de cet auteur semblent être en rapport étroit avec ces idées. Il convient, pour cette raison, de bien saisir le sujet des textes étudiés, même dans le cadre d'une étude consacrée à la poétique.

Ceci dit, nous éviterons autant que possible d'en conclure que l'auteur est d'accord avec telle ou telle opinion avancée par ses personnages²¹. Un romancier peut juger dignes d'intérêt les idées qu'il met en scène, sans pour autant y adhérer toujours (ce qui n'exclut pas qu'il y souscrive)²². Sans doute le sujet d'un texte littéraire (dans le sens du sujet que ce texte soumet à la réflexion), se rapporte-t-il à une complexité thématique, plutôt qu'à des opinions précises partagées par l'auteur.

Le « réel » auquel se réfère un texte doit également être distingué du caractère éventuellement « réaliste » de l'œuvre. Nous considérons comme « réaliste » tout texte ayant pour référent un « réel » qu'il tente de rendre avec un recours limité aux métaphores poétiques, aux prismes de l'exagération ou à la mythologie. C'est-à-dire qu'un texte réaliste peut très bien être fictif ; cependant, le monde qu'il dépeint ne doit pas être trop différent de celui considéré comme réel par la majorité de ses lecteurs ; il faut, au réalisme, un minimum de vraisemblance ou d'« apparence obtenue par l'invention de détails cohérents avec la réalité objective et cohérents entre eux » (Milly 2008 [1992], p. 62). Les éventuelles figures (métaphores, symboles, hyperboles etc.) rencontrées dans un texte réaliste doivent faire l'objet d'une interprétation qui s'accorde avec cette réalité objective. Les textes réalistes s'oppose aux textes à caractère fantastique ou mythologique qui peuvent cependant se référer à un « réel supposé » que l'on considéra comme caché derrière les apparences (s'il ne s'agit pas d'une fantaisie pure et simple). Dans l'interprétation d'un texte littéraire, il s'agit souvent de découvrir ce « réel » exprimé par des figures rhétoriques.

²¹ Nous le soulignons puisque notre survol de la réception de Houellebecq a montré que le contenu idéologique de ses œuvres en constitue l'un des thèmes les plus importants, avec parfois une tendance à confondre les idées exprimées par les personnages et les opinions de Houellebecq.

²² C'est pourquoi le dernier sous-chapitre de ce chapitre sera consacré au réel houellebecquien, perçu, non comme un contenu purement conceptuel ou même pathétique, mais comme un objet esthétique.

Pour ce qui est des romans houellebecquiens nous pensons qu'ils doivent, dans une certaine mesure, être considérés comme réalistes en raison de leur fidélité (relative) à une vision littérale, mais aussi – nous le verrons – d'un point de vue existentiel et historique (inspiré d'Erich Auerbach). Cet aspect de l'écriture houellebecquienne sera analysé dans le sous-chapitre 3.1. Les romans de Houellebecq comportent cependant aussi des éléments mythologiques. Il sera question de ces éléments dans les sous-chapitres 3.3 et 4.3.

Le « réel » dont il sera question dans le chapitre 2 est cependant surtout de nature anthropologique et philosophique. Il s'agit notamment des idées de Houellebecq sur la sexualité. Celles-ci seront traitées dans la section 2.1.1 et nous conduiront, dans la section suivante (2.1.2), à quelques considérations concernant la critique houellebecquienne du moi et le rapprochement possible de cette critique avec la pensée des grands moralistes français du XVII^e siècle. Si ce rapprochement garde tout son intérêt pour un écrivain, c'est la relation de la pensée de Houellebecq à celle d'Arthur Schopenhauer qui apparaît comme la plus importante d'un point de vue métaphysique. Les observations de Houellebecq au sujet des idées de ce philosophe allemand sont traitées dans la section 2.1.3 et nous amènent à quelques réflexions, présentées dans la section 2.1.4, concernant le rôle central qu'occupe la souffrance comme point de départ de la poétique de Houellebecq.

2.1.1 La sexualité comme système de différenciation sociale

Les romans de Houellebecq dépeignent avec virulence ce qui – dans leur optique – pourrait être considéré comme la détresse existentielle et morale du monde actuel. En une prose tantôt quasi-scientifique ou proche de l'essai, tantôt pathétique, Houellebecq décrit les malheurs de ses héros, tous des hommes de 30 à 50 ans (dont l'âge suit toujours de près celui de l'auteur). Au centre de l'analyse se trouvent le désir, « l'argent et le sexe » (Badré 1998), thèmes introduits dès le début du premier roman, *Extension du domaine de la lutte* (1994), avec le portrait que le narrateur fait de lui-même :

Analyste programmeur dans une société de service en informatique, mon salaire net atteint 2,5 fois le SMIC ; c'est déjà un joli pouvoir d'achat. [...] En somme je peux m'estimer satisfait de mon statut social. Sur le plan sexuel, par contre, la réussite est moins éclatante. [...] Dépourvu de beauté et de charme personnel, sujet à de fréquents accès dépressifs, je ne corresponds nullement à ce que les femmes recherchent en priorité. (*Extension*, p. 19)

Le narrateur annonce initialement l'objectif de son texte (dont il est ainsi censé être l'auteur) : il s'agit d'écrire un roman « autrement philosophique » que le roman réaliste traditionnel (*Extension*, p. 21). L'histoire qui va suivre est composée des événements vécus

par le narrateur au cours d'une année environ et structurée selon le schème de la chute suivie d'une remontée, sans pour autant que le héros ne réussisse à sortir de sa dépression. Dans les deux premières parties du livre, le lecteur assiste à la dégradation successive de l'état mental du héros, ce qui se termine, une nuit de Noël, par la tentative de meurtre d'un jeune couple amoureux planifiée par le narrateur et son collègue Tisserand, mais jamais exécutée. Le reste du roman raconte la dépression du héros et ses efforts pour revenir à une vie normale. Cependant, pour le héros, le cours des événements ne correspond à aucune véritable évolution intérieure ; sa vision du monde, noire et sans illusion, reste inaltérée jusqu'à la fin désespérée du roman : « Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi » (*Extension*, p. 181). La chute et la remontée restent donc, en quelque sorte, au niveau de la forme pure.

La narration, chronologique, est continuellement interrompue par des réflexions sur la société et les êtres humains en général, ainsi que par quelques retours en arrière sur une ex-fiancée du narrateur : Véronique. À trois reprises, les idées du narrateur sont présentées sous la forme d'une fiction animalière, « un genre littéraire comme un autre, peut-être supérieur aux autres » (*Extension*, p. 13). Ce genre, comme sa dénomination, apparaissent comme inventés par le narrateur, mais ressemblent à une sorte de parodie cynique des fables.

Les thèmes de l'argent et du sexe donnent cependant lieu à une analyse plus profonde. À la base des romans de Houellebecq, nous retrouvons une thèse concernant le réel social, une idée sociologique – où peut-être sociobiologique – exposée de façon claire dès *Extension du domaine de la lutte*. Le narrateur de ce roman, un « analyste-programmeur » trentenaire, solitaire et désillusionné, souffre de l'aliénation qu'il ressent dans sa vie professionnelle et de son incapacité à établir des relations intimes et durables. Comme tous les héros houellebecquiens, il est cependant doté d'un intellect pénétrant qui lui permet de saisir avec une grande lucidité les causes de son malaise. Il observe froidement ses collègues carriéristes qui luttent pour grimper dans les hiérarchies économiques et sexuelles. Il dissèque l'existence dans de longues monologues : « Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas » (*Extension*, p. 82), dit-il, en s'abîmant dans des analyses de la sexualité, qu'il définit comme « un système de hiérarchie sociale » (*Extension*, p. 93). Lors d'une séance de thérapie, il dit à sa psychologue :

J'ai l'impression que tout le monde devrait être malheureux ; vous comprenez, nous vivons dans un monde tellement simple. Il y a un système basé sur la domination, l'argent et la peur – un système masculin, appelons-le Mars ; il y a un système féminin basé sur la séduction et le sexe, appelons-le Vénus. Et c'est tout. Est-il vraiment possible de vivre et de croire qu'il n'y a rien d'autre ? Avec les

réalistes de la fin du XIX^e siècle, Maupassant a cru qu'il n'y avait rien d'autre ; et ceci l'a conduit jusqu'à la folie furieuse (*Extension*, pp. 170-171).

Dans ses grandes lignes, il semble que cette analyse soit partagée par l'auteur. Dans un entretien de 2005, soit sept ans plus tard, Houellebecq soutient que les thèses de son premier roman « n'ont pas pris une ride » (« Gracias por su visita »). La thèse fondatrice de l'œuvre de Houellebecq sur la sexualité avait d'ailleurs fait son apparition dès 1991, dans *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* :

Le capitalisme libéral a étendu son emprise sur les consciences ; marchant de pair avec lui sont advenus le mercantilisme, la publicité, le culte absurde et ricanant de l'efficacité économique, l'appétit exclusif et immodéré pour les richesses matérielles. *Pire encore, le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel*. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. La chasteté, la fidélité, la décence sont devenues des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique : soit, très exactement, les deux choses que Lovecraft détestait [C'est nous qui soulignons] (*H.P. Lovecraft*, p. 144).

Mais c'est donc dans *Extension du domaine de la lutte* qu'elle reçoit sa formulation la plus connue, inscrite qu'elle est dans le titre même du roman :

Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*. [...] Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte [...] à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte [...] à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société (*Extension*, p. 100).

L'importance de ces idées pour l'œuvre houellebecquienne se confirme dans les romans ultérieurs, à commencer par *Les Particules élémentaires* où la peinture de la sexualité s'intensifie à travers une satire violente de la révolution sexuelle et de l'idéologie soixante-huitarde en général. Selon le narrateur de ce roman, cette époque aurait en effet réalisé une seule chose : la destruction de la famille, « dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale » (*Les Particules*, p. 144).

Houellebecq revient sans cesse sur l'analogie entre le libéralisme du marché et la liberté sexuelle²³. Tous les deux sont, selon lui, les conséquences d'un individualisme qui mène fatalement au narcissisme égoïste, voire à la cruauté et au sadisme. Ainsi, d'après une idée citée dans *Les Particules élémentaires*, les *serial killers* des années quatre-vingt-dix seraient

²³ Selon François-Xavier Ajavon, il s'agit d'une « application baroque de la notion économique du libéralisme aux relations humaines (qui est une mise en parallèle directe et provocatrice) ». Ajavon soutient que le parallèle place la femme dans la position de « l'entreprise commerciale [qui] *capitalise* en ressources humaines pour son propre intérêt » (Ajavon 2002, p. 171). Nous ajouterions qu'il faudrait dire de même de l'homme chez Houellebecq.

« les enfants naturels des hippies des années soixante » (*Les Particules*, p. 261). Comme le fait remarquer François-Xavier Ajavon, Houellebecq part d'une thèse qui pourrait se formuler en termes darwiniens. Mais son point de vue est surtout celui des « perdants sur le plan de la sélection amoureuse » (Ajavon 2002, p. 170)²⁴.

Pour terminer notre présentation du thème du libéralisme sexuel chez Houellebecq, nous suggérons que l'on peut observer dans les trois derniers romans de Houellebecq un traitement sans doute plus ironique de ces idées. Ainsi, dans *Plateforme*, le thème de la filiation – problème qui avait été au centre des *Particules élémentaires* – réapparaît dans un passage symbolique. Jean-Yves, dont la femme est infidèle, vient d'amorcer une relation sexuelle avec sa baby-sitter, une adolescente prénommée Eucharistie :

Le deuxième samedi, au moment où Eucharistie, les yeux mi-clos, la bouche grande ouverte, recommençait à le branler avec enthousiasme, il aperçut soudain, passant la tête par la porte du salon, son fils [...]. Il eut alors une étrange impression d'immobilité. Quelque chose lui apparut, comme la révélation d'une impasse. La confusion des générations était grande, et la filiation n'avait plus de sens. Il attira la bouche d'Eucharistie vers son sexe, sans se l'expliquer vraiment il sentait que c'était la dernière fois, et il avait besoin de sa bouche (*Plateforme*, p. 303).

On citera également un passage de *La Possibilité d'une île* où l'humoriste Daniell fait imprimer le texte suivant sur des tee-shirts :

Donner dix sous à un pauvre parce qu'il n'a pas de pain, c'est parfait ; mais lui sucer la queue parce qu'il n'a pas de maîtresse, ce serait trop : on n'y est pas obligé (*La Possibilité*, p. 152).

2.1.2 Houellebecq – un moraliste ?

Le critique américain Jack I. Abecassis voit dans les romans de Houellebecq le discours d'un moraliste postmoderne, ancré dans une longue tradition d'auteurs moralistes français comme Pascal et La Rochefoucauld et, plus profondément, dans les épîtres de Saint-Paul :

Houellebecq exhibits a double, ambivalent attitude toward the natural: he describes it perfectly well in the manner of hard-core materialist anthropology and, at the same time, he openly disdains nature in the manner of classical Christian anthropology (Abecassis 2000, p. 820).

In reading Houellebecq, you know that you are in the presence of the French Augustinian variety (Arnault, Pascal, La Rochefoucauld) (*ibid.*, p. 822).

I would contend that, with their latent Pauline themes, the writings of Houellebecq constitute an extended commentary on Pascal's assertion "Que le Moi est haïssable". What we have here, then,

²⁴ Comme nous le verrons ci-dessous (cf. 4.2.1 note 146), on pourrait même parler, chez Houellebecq, d'un pathétique du vaincu, pathétique qui va parfois jusqu'à une certaine idéalisation. Ainsi Tisserrand apparaît-il comme une figure christique, et dans un poème, l'attitude du vaincu est présentée comme un idéal quasi éthico-philosophique.

is a very sophisticated grafting of the Pauline and the Pascalian anthropology onto the social and cultural fabric of late twentieth-century France (*ibid.*, p. 824)²⁵.

Abecassis trace aussi un parallèle entre *Les Particules élémentaires* et le célèbre roman de Flaubert, *Madame Bovary* :

Houellebecq does to post-industrial urban desire what Flaubert did to the desire of the wide-eyed bored country house-wife. And its deflation is precisely the scandal. If desire no longer justifies being, then the last transcendental grounding of the modern individual has been pulled out from under his feet (*ibid.*, pp. 821-822).

Abecassis insiste donc sur le fond métaphysique des romans de Houellebecq. Il est vrai que ces textes accumulent des détails réalistes de la société capitaliste. Mais sous la surface des choses se cachent le « désir » et le « moi », élevés en « mythes » par les discours de la modernité. Et à la critique de ces mythes se superposent, finalement, les réminiscences d'un idéalisme chrétien, lisible en filigrane :

Houellebecq's consumer objects figure as background components of a violent critique of what he believes to constitute our ultimate myths of liberation and individuation: the myths of love, desire, seduction, writ large, available to all (*ibid.*, p. 7)²⁶.

En termes bakhtiniens, on pourrait peut-être parler d'une véritable « détronisation » du désir et du sexe, comme dans ce passage des *Particules élémentaires*, où le sexe est présenté comme un « mythe », mais – tout banalement – aussi comme « une chose à faire » :

Il ne s'était pas masturbé depuis dimanche ; c'était probablement une erreur. Dernier mythe de l'Occident, le sexe était une chose à faire (*Les Particules*, p. 164).

« Le sexe » – ou l'érotisme – se trouve sans doute au centre de cette « mythologie » moderne. Mais de manière similaire Houellebecq s'interroge également sur d'autres phénomènes de la société, tels que les idées freudiennes (l'inconscient), les arts, le tourisme ou, encore, la science, tous des thèmes récurrents dans son œuvre. Un rapprochement nous semble possible entre l'analyse d'Abecassis et une remarque de Peter Sloterdijk concernant la

²⁵ Houellebecq formule ainsi sa critique de l'idée du moi dans un entretien pour Art Press en février 1995 : « Cela fait cinq siècles que l'idée du moi occupe le terrain ; il est temps de bifurquer » (Cité d'après Ajavon 2002, p. 173).

²⁶ On peut se demander si le sens du terme « mythe » est ici à prendre dans son sens barthésien, comme « représentations d'une collectivité, non critiquées par elle et senties comme porteuses de valeurs, comme les vacances, la vitesse, la plage, la voiture, la moto, le rock, la résidence secondaire, le bronzage, la minceur, etc. ». Ou s'il est plutôt à prendre dans son sens éthico-religieux, où il se rapporte à un « récit légendaire évoquant de façon imagée des caractères généraux de l'humanité » (voir Milly 2008 [1992], p. 21). Nous nous servons du sens éthico-religieux du mot plus tard, comme point de départ de notre analyse des *Particules élémentaires* (voir ci-dessous 4.3).

modernité. Ce philosophe allemand voit dans un certain nombre de concepts clés de la société moderne le surgissement de ce qu'il nomme les « *transcendances de substitution* » :

À mesure que les images traditionnelles de la transcendance furent effacées, surgirent – au milieu du processus de l'*Aufklärung* – trente-six *transcendances de substitution* [...]. Le concept de transcendance de substitution pourrait fonder une phénoménologie de la modernité et mettre de nombreux phénomènes dans des rapports étonnants : l'*inconscient* comme au-delà immanent individuel et collectif ; l'*histoire* comme sphère des origines obscures [...] ; l'*astronautique* comme psychédélique infantile-technologique et militaire ; l'*érotisme* comme labyrinthe où les moi sont à la recherche du toi [...] ; les *drogues* comme ruptures du continuum banal [...] ; les *arts* comme les disciplines permettant aux hommes de se hausser au niveau de créateurs [...] ; le *sport de haut niveau* comme tentative de dépasser les limites quotidiennes [...] ; le *tourisme* comme élargissement du monde de l'expérience, etc. (Sloterdijk 1987, p. 433).

Parmi les phénomènes de la culture contemporaine attaqués par Houellebecq, se trouve aussi la publicité, dont le « Tu dois désirer » met en place un « Surmoi [...] beaucoup plus impitoyable qu'aucun impératif ayant jamais existé » (*Interventions*, p. 76).

2.1.3 Houellebecq avec Schopenhauer contre Nietzsche

Derrière cette « nouvelle mythologie » fondée sur l'encouragement du désir individuel et la disparition Dieu et de la vieille morale judéo-chrétienne, Houellebecq voit également la montée de la pensée nietzschéenne. Et il ne cesse de répéter son positionnement contre Nietzsche et pour Schopenhauer :

[L]e conflit Schopenhauer-Nietzsche a indiscutablement été un facteur structurant de ma vie intellectuelle. Je pense qu'à l'heure actuelle, la pensée de Nietzsche a gagné, je pense que nous vivons dans un monde nietzschéen bas de gamme. Et je le regrette » (« 'Je crois peu en la liberté' [entretien] », p. 14).

Il est vrai que le mot « conflit » risque ici d'occulter le fait que Nietzsche s'est en grande partie inspiré des idées de Schopenhauer, notamment de la manière dont ce dernier voyait dans la volonté un problème philosophique central. Néanmoins, le parti pris de Houellebecq pour Schopenhauer est un des fondements de sa pensée, tant du point de vue de l'éthique que de celui de l'esthétique. Sans doute est-ce pour cela que Houellebecq s'amuse à relativiser la pensée de Nietzsche dans *La Possibilité d'une île*, où le néo-humain Daniel25 qualifie ce philosophe de « penseur humain » :

Inaugurant une tradition de désinvolture par rapport aux données scientifiques qui devait conduire la philosophie à sa perte, le penseur humain Friedrich Nietzsche voyait dans l'homme « l'espèce dont le type n'est pas encore fixé » (*La Possibilité*, p. 413).

À quoi se résume le parti pris de Houellebecq contre Nietzsche et pour Schopenhauer ? Comme le montre le passage cité, une première critique que Houellebecq adresse à Nietzsche concerne le supposé non-respect de ce dernier pour les données scientifiques. Nous reviendrons à cette problématique dans la section 2.3.3 où il sera question du statut du « discours honnête et positif ».

Dans la présente section, nous nous arrêterons surtout sur les raisons éthiques et esthétique de ce parti pris. *Les Particules élémentaires* peuvent en servir d'illustration. Dans ce roman, on constate un profond pessimisme concernant la vie humaine et plus généralement toute existence sexuée. Mais on y observe aussi une existence complètement différente : celle des clones, dominée par une contemplation lyrique bienheureuse. Cette description s'accorde très bien avec les idées anthropologiques de Schopenhauer. Ce philosophe pensait que le vouloir-vivre était le fondement non seulement de l'humanité mais de toute existence, mais que ce vouloir était un mal. Il était cependant de l'avis que l'homme pouvait momentanément échapper à la souffrance par la contemplation esthétique. L'utopie esquissée dans *Les Particules élémentaires* pourrait se lire comme une contemplation esthétique rendue éternelle.

Par contre, *Les Particules élémentaires* semblent très peu en accord avec la pensée de Nietzsche qui, elle, consiste en une véritable exaltation du vouloir humain. En fait, l'existence éternellement stable des clones apparaît comme l'antithèse du volontarisme nietzschéen, car cette utopie pourrait se lire comme une tentative d'en finir avec le vouloir-vivre. Pour Nietzsche, le vouloir-vivre signifiait volonté de puissance, et cette volonté devait devenir une force créatrice permettant à l'homme de s'élever. Or, les clones n'ont aucunement besoin de s'élever, puisqu'ils sont déjà parfaits grâce à la manipulation génétique.

Le parti pris de Houellebecq contre la pensée nietzschéenne a également des conséquences sur le positionnement de ce romancier par rapport à la notion d'avant-garde. C'est-à-dire que Houellebecq semble s'opposer à certaines idées modernistes inspirées de la pensée de Nietzsche. Comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer (1992, pp. 348-350), les esthétiques de Schopenhauer et de Nietzsche ont toutes les deux exercé une forte influence sur l'art et la littérature. Mais au début du XX^e siècle l'impact de la pensée de Nietzsche sur les avant-gardes modernistes fut plus important. Schaeffer précise que « l'activisme artistico-politique » de ces courants doivent beaucoup « à la conception nietzschéenne de l'Art comme expression d'une force vitale élémentaire ». Et il cite en exemple « Le manifeste d'Ounovis » de Kasimir Malevitch, publié en russe en 1919-1920. Malevitch y insiste sur l'importance de la volonté : « NOUS VOULONS que la modernité devienne la vie de la forme de notre force. NOUS VOULONS que notre énergie se consacre à la création de nos nouvelles formes ».

Schaeffer constate que les avant-gardes de cette époque désiraient créer un « homme nouveau », et que l'idée nietzschéenne de l'esthétisation de la réalité leur fournissait un lien « entre leurs programmes esthétiques et la révolution sociale ».

Autour de 1970, Philippe Sollers peut être considéré comme un exemple d'intellectuel français qui jugeait le renouveau formel nécessaire à la lutte politique. En 1981, cet auteur déclare cependant :

J'étais dans cette utopie, que je n'ai plus du tout maintenant, que la révolution du langage et la révolution dans l'action sont des choses qui doivent absolument marcher du même pas. C'est une idée qui vient des formalistes ou des surréalistes d'une certaine façon. C'est l'illusion des avant-gardes européennes au XX^e siècle, qu'il faut complètement abandonner (Sollers 1981, p. 13).

Encore moins que Sollers Houellebecq se positionne comme héritier de la tradition moderniste et révolutionnaire. Au contraire, il soulève des doutes concernant toute recherche de formes radicalement nouvelles : « La plupart des formes neuves se produisent non pas en partant de zéro, mais par lente dérivation à partir d'une forme antérieure » (*Rester vivant*, p. 15)²⁷.

Nous croyons maintenant avoir précisé en quoi « le conflit Schopenhauer-Nietzsche a indiscutablement été un facteur structurant de [l]a vie intellectuelle » de Houellebecq. Or, il existe aussi des différences – ou du moins des différences de nuance importantes – entre Schopenhauer et Houellebecq. Nous en citerons deux.

D'abord, comme le fait remarquer Walter Wagner (2007), l'auteur français apparaît parfois comme légèrement plus optimiste que le philosophe allemand :

Houellebecq [...] porte un regard extrêmement pessimiste sur le présent sans pour autant détruire les derniers bastions de l'humanité, à savoir l'amour et la bonté. À la différence de Schopenhauer, qui ne croit plus qu'à la pitié, l'éducation sentimentale des héros houellebecquiens ne se limite pas à cela. Ils continuent à être mus par ce désir obstiné d'échanges humains vrais et profonds avec autrui tout en sachant que l'amour n'a pas d'avenir (Wagner 2007, p.122).

La différence perçue par Wagner entre Houellebecq et Schopenhauer s'explique peut-être par le fait que Michel Houellebecq écrit des romans. Au moins depuis Cervantès, ce genre littéraire cultive ce type de contradiction entre idées et émotions.

²⁷ Nous précisons que Houellebecq a néanmoins en commun avec les doctrines radicales du XX^e siècle, comme le marxisme ou la psychanalyse, un désir du dévoilement des forces de l'inconscient. Comme dans ces courants de pensée, Houellebecq apparaît comme animé d'un geste critique qui consiste à vouloir démasquer ce que Sloterdijk appelle le « premier motif », à savoir ce que « les moralistes français [...] appelaient *amour-propre* [et] Nietzsche *volonté de puissance* » (Sloterdijk 1987, p. 74). Comme nous l'avons montré, Houellebecq reste cependant pessimiste, refusant l'exaltation nietzschéenne de cette « volonté ».

Le caractère contrasté de l'écriture houellebecquienne, basée précisément sur la juxtaposition d'attitudes contradictoires, est également illustrée de manière convaincante par Bruno Viard (2008). Tout comme Wagner, Viard constate que les romans de Houellebecq intègrent la perspective schopenhauerienne, selon laquelle « le plaisir est une ruse de la nature destinée à obliger les êtres vivants à se reproduire ». Toutefois, des moments de bonheur physique quasi mystique viennent parfois contrecarrer la description de cette sombre existence. « Il arrive donc à MH de fausser compagnie à l'oncle Arthur et de croire au bonheur », conclut Viard, et cite en exemple le dernier poème en prose du recueil Renaissance qui, selon lui, « consonne avec la conclusion de Plateforme où Michel et Valérie envisageaient de refaire leur vie ensemble et même avoir un bébé » (Viard 2008, p. 89) :

Je le répète, il y a des moments parfaits. Ce n'est pas simplement la disparition de la vulgarité du monde ; pas simplement l'entente silencieuse dans les gestes si simple de l'amour, du ménage et du bain de l'enfant. C'est l'idée que cette entente pourrait être durable (*Poésies*, p. 308).

Tous les critiques ne sont cependant pas d'accord sur cette interprétation complexe de l'élément schopenhauerien chez Houellebecq. Parmi eux, Nancy Huston (2004) qui consacre un chapitre à Houellebecq dans son livre *Professeurs de désespoir*. Dans sa tentative de dénoncer un certain négativisme présent surtout dans la littérature de l'Europe, Huston dépeint toute une lignée d'auteurs européens d'inspiration schopenhauerienne, à commencer par les grands décadents de la fin du XIX^e siècle²⁸. Son jugement sur Houellebecq est péremptoire : la « vie [est] trop courte » pour « lire certains auteurs » (Huston, 2004, p. 300).

La deuxième différence entre Houellebecq et Schopenhauer est d'ordre métaphysique. C'est qu'il existe chez Houellebecq une tension entre l'inspiration schopenhauerienne et la pensée d'un autre grand philosophe dix-neuviémiste : Auguste Comte. Partant de Kant, Schopenhauer pensait avoir identifié, dans la vouloir-vivre, la chose en soi, c'est-à-dire l'essence même de l'existence. Or, l'effort du père du positivisme vise à l'évacuation de toute métaphysique au profit de la formulation de lois scientifiques. Dans *En présence de Schopenhauer*, Houellebecq déclare lui-même avoir fini par adhérer au positivisme :

Entre Schopenhauer et Comte, j'ai fini par trancher ; et progressivement, avec une sorte d'enthousiasme déçu, je suis devenu positiviste ; j'ai donc, dans la même mesure, cessé d'être schopenhauerien. Il n'empêche que je relis peu Comte, et jamais avec un plaisir simple, immédiat, mais plutôt avec ce plaisir un peu pervers [...] qu'on éprouve souvent avec les étrangetés

²⁸ Les auteurs discutés par Huston sont Samuel Beckett, Émile Cioran, Jean Améry, Charlotte Delbo, Imre Kertész, Thomas Bernard, Milan Kundera, Elfriede Jelinek, Michel Houellebecq, Sarah Kane, Christine Angot et Linda Lê.

stylistiques désaxées ; alors qu'aucun philosophe, à ma connaissance, n'est d'une lecture aussi immédiatement agréable qu'Arthur Schopenhauer (*En présence de Schopenhauer*, p. 3).

Malgré sa sensibilité schopenhauerienne, Houellebecq resterait donc, au fond, sceptique en ce qui concerne l'ontologie de son maître. En revanche, l'admiration de Houellebecq pour le style de Schopenhauer apparaît comme sans réserves. La qualité de l'écriture schopenhauerienne, dit l'écrivain, ne repose pas sur « l'art d'écrire » ou quelque « baliverne de ce genre », mais sur sa « profonde honnêteté [...] son ton, [...] cette espèce de bonhomie bourrue qui vous donne le dégoût des élégants et des stylistes » (*En présence de Schopenhauer*, p. 3). Houellebecq voit de grandes similitudes entre l'art de Schopenhauer et celui d'un romancier, et l'oppose aux célèbres mots du premier Wittgenstein dans *Tractatus*, où ce dernier impose le silence sur ce dont « on ne peut pas parler ». Il explique qu'à la différence de Wittgenstein, Schopenhauer

va parler de l'amour, de la mort, de la pitié, de la tragédie et de la douleur ; il va tenter d'étendre la parole à l'univers du chant (*En présence de Schopenhauer*, p. 6).

Cette idée revient dans *Ennemis publics* où Houellebecq répète qu'il voit se creuser une scission entre tout discours littéraire et le discours de vérité :

Et c'est vrai que je m'obstine à séparer le discours littéraire – aussi intense émotionnellement, symboliquement profond qu'il puisse être – du discours de vérité. J'ai l'impression en disant cela d'être un peu borné, une sorte de vieil emmerdeur calviniste (*Ennemis*, p. 179).

Quand Houellebecq suggère que Schopenhauer « va étendre la parole à l'univers du chant », il voit dans cependant aussi, en lui, un poète. Car, comme nous le verrons plus loin (cf. 2.4.2), le « chant » est exactement la qualité définitoire de la poésie, selon Houellebecq. C'est en tendant vers « ce chant » que les textes de Schopenhauer atteignent, d'après lui, une objectivité esthétique qui le distingue des représentations plus ordinaires. Le chant dont parle Houellebecq naît au sein d'une sorte de

contemplation limpide – à l'origine de tout art [...], faculté de perception pure qu'on ne rencontre habituellement que dans l'enfance, la folie, ou dans la matière des rêves (*En présence de Schopenhauer*, pp. 8-9).

Même si Houellebecq déclare avoir fini par trancher en faveur du positivisme, il faut conclure que la philosophie de Schopenhauer comporte à ses yeux, sinon une vérité absolue, du moins une certaine vérité existentielle. Celle-ci n'est pas d'ordre scientifique, mais elle apparaît toutefois comme possible à évaluer selon des critères parmi lesquels figure

l'honnêteté. Ce que Houellebecq nomme « honnêteté » chez Schopenhauer semble être lié à la capacité de ce philosophe d'adopter un point de vue artistique, attitude qui implique une vision à la fois plus désintéressée et plus objective que celle de l'homme ordinaire :

La contemplation paisible, détachée de toute réflexion comme de tout désir, de l'ensemble des objets du monde : voilà l'esthétique de Schopenhauer, aussi éloignée au fond du classicisme que du romantisme. Une telle conception n'appartient pas réellement à l'histoire culturelle occidentale, et on peut y voir un premier signe que Schopenhauer se rapproche de la « pensée la plus profonde », celle qui le conduira, comme disait Nietzsche, à « faire planer la menace d'un nouveau bouddhisme sur l'Occident » (*En présence de Schopenhauer*, p. 13).

Houellebecq retient de Schopenhauer les concepts du « sublime », du « beau », du « joli » et du « répugnant », notions que Schopenhauer avait, à son tour, héritées de Kant. Houellebecq explique que le « joli » et le « répugnant » font tous les deux naître le désir ou le dégoût dans le sujet observateur, ce qui les oppose au « sublime » et au « beau » qui présupposent le regard détaché que nous venons de décrire. Dans *En présence de Schopenhauer*, « le beau » va même jusqu'à se confondre avec cette attitude désintéressée. Est beau, selon l'article, « ce qu'est l'objet de notre contemplation esthétique ». Houellebecq précise que cela revient à dire que « toute chose est belle », conception de la beauté qui, selon Houellebecq, « paraît moins surprenant[e] » après Duchamp²⁹ qu'à l'époque où elle fut formulée par Schopenhauer (*En présence de Schopenhauer*, p. 12)³⁰. Quant au sublime, Houellebecq cite Schopenhauer qui définit cette notion comme le sentiment né de la contemplation pure « d'une chose directement défavorable à la volonté » (*En présence de Schopenhauer*, p. 10).

C'est peut-être grâce à ses réflexions sur l'esthétique schopenhauerienne, plutôt qu'inspiré par la pensée post-structuraliste, que Houellebecq a pu considérer la philosophie comme un sous-genre de la littérature. Dans un entretien publié pour la première fois en 1998, il déclare

[l]'existence de « quelque chose comme la littérature n'a [...] jamais fait pour moi le moindre doute. J'ajouterai qu'elle inclut la philosophie, et entretient certains rapports avec la poésie, qui la précède (« Un dialogue avec Nietzsche », p. 13).

La classification de la philosophie comme genre littéraire revient dans *Ennemis publics* :

²⁹ Marcel Duchamp (1887-1968) invente au début du XX^e siècle les *ready-made*. Son œuvre la plus connue est probablement *Fontaine* de 1917: un urinoir industriel exposé dans un musée d'art. Cet objet a ainsi accédé au statut d'œuvre d'art.

³⁰ Cette définition de la beauté peut paraître circulaire : le terme « esthétique » ne signifie-t-il pas « la science du beau », justement ? L'important est cependant que le beau réside dans une certaine attitude plutôt que dans les qualités de l'objet observé. Cette idée peut évidemment se discuter ; comme le fait remarquer Houellebecq, il s'agit cependant d'une conception du beau qui fut assez répandue au XX^e siècle. Si l'on veut éviter d'être aussi radical que Duchamp, on dira peut-être qu'en vertu de leurs qualités, certains objets provoquent plus facilement la contemplation esthétique dont il est question ici ?

J'ai accepté [...] la philosophie comme genre littéraire, et me suis fait à l'idée que je l'aimais comme telle ; j'ai renoncé à la ranger du côté de la certitude rationnelle, pour la placer du côté des interprétations et des récits. [...] Après tout je suis content, à présent, de voir Schopenhauer et Platon, non plus comme des maîtres, mais comme des collègues (*Ennemis publics*, p. 299).

En 1991, déjà, Houellebecq avait en effet parlé d'une identité de but entre poésie et philosophie :

L'émotion abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie.

Cette identité de but entre la philosophie et la poésie est la source secrète qui les lie. Celle-ci ne se manifeste pas essentiellement par l'écriture de poèmes philosophiques ; la poésie doit découvrir la réalité par ces propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d'une reconstruction intellectuelle du monde. Encore moins par la philosophie exprimée sous forme poétique, qui n'est le plus souvent qu'une misérable duperie (*Rester vivant*, p. 25).

La philosophie et la poésie auraient donc comme but la perception de la chose en soi. Ce lien entre poésie et philosophie va tout à fait dans le même sens qu'une idée proposée dans *En présence de Schopenhauer*. Selon Houellebecq, ce philosophe aurait en effet trouvé le « principe générateur » de sa philosophie grâce à « une intention unique, de nature essentiellement artistique » (*En présence de Schopenhauer*, p. 13). Et tout comme l'art et la littérature, la philosophie découlerait du fameux « pas de côté » décrit par Houellebecq dans « Approches du désarroi ». Dans cet essai, publié pour la première fois en 1997, l'auteur identifie quelque chose qu'il nomme la « poésie du mouvement arrêté » et qui apparaît, à ses yeux, comme une forme de résistance à la société de consommation :

Chaque individu est cependant en mesure de produire en lui-même une sorte de *révolution froide*, en se plaçant pour un instant en dehors du flux publicitaire. C'est très facile à faire ; il n'a même jamais été aussi simple qu'aujourd'hui de se placer, par rapport au monde, dans une position esthétique : il suffit de faire un pas de côté. Et ce pas lui-même, en dernière instance est inutile. Il suffit de marquer un temps d'arrêt ; d'éteindre la radio, de débrancher la télévision ; de ne plus rien acheter, de ne plus rien désirer acheter. [...] Il suffit, littéralement, de s'immobiliser pendant quelques secondes (*Interventions*, p. 80).

Cette immobilisation comporte une distanciation. Mais sans doute celle-ci est-elle nécessaire pour que le poète puisse, comme le moi lyrique de *Rester vivant*, *méthode*, « découvrir la réalité par ses propres voies, purement intuitives ». Comme nous l'avons vu, cela opposerait la poésie et la philosophie à la science positiviste qui, elle, n'arrive pas à l'essence des choses, mais se contente de formuler des lois. La poésie serait alors seule à pouvoir arriver à cette perception « des choses en soi » par une voie « purement intuitive » (c'est-à-dire « sans la reconstruction intellectuelle »). Ces idées peuvent sembler mystérieuses. Mais si l'on admet que l'art puisse être une voie de connaissance, elles ne sont

guère originales. Plus surprenante est peut-être l'idée également proposée par Houellebecq qu'au fond, la philosophie dépendrait de la poésie³¹ :

C'est Nietzsche je crois [...] qui suggérerait l'idée que l'homme du futur devait avoir deux cerveaux : l'un pour la science, l'autre pour le reste.

Le reste incluant l'art, et l'amour aussi bien.

Incluant aussi, si je vous comprends bien, la philosophie, comme cas particulier de la littérature.

C'est curieux comme j'ai du mal à renoncer à cette illusion qu'il pouvait y avoir une place, même une petite place, pour la philosophie, aux côtés de la science.

[---]

Comme j'ai du mal à renoncer à l'idée qu'il se trouve quelque part une unité, une identité d'ordre supérieur.

Comme j'ai du mal, en un mot, à me passer d'une *mystique* (*Ennemis*, pp. 272-273).

Cette mystique pourrait sans doute s'illustrer par le poème « LE CORPS DE L'IDENTITÉ ABSOLUE » :

LE CORPS DE L'IDENTITÉ ABSOLUE

La maison du Seigneur est semblable à une taupinière ;
Il y a de nombreuses ouvertures,
Des galeries où le corps a de la peine à se glisser ;
Pourtant le centre est désespérément vide.

La Jérusalem céleste est présente ici-bas,
Dans les yeux de certaines femmes ;
Il y a un temps d'établissement de l'accord, comme une synchronisation des récepteurs,
Puis les regards se plongent et se réfléchissent dans quelque chose d'infiniment salvateur
Qui est l'Autre et l'Unique,
L'espace et le point fixe.
Niant le temps, d'un même pas, nous pénétrons dans le royaume de l'identique.

Au centre du temple du Seigneur il y a une pièce aux murs blanchis, au plafond bas ;
Cette pièce comporte en son centre un autel.
Ceux qui parviennent ici sont d'abord surpris par l'ambiance de vide et de calme qui émane de ces lieux ;
Pourquoi la surface de l'autel est-elle vide ? Est-ce ainsi que doit se manifester Dieu ?
Ce n'est qu'au bout de plusieurs jours, de plusieurs nuits de méditation et de veille
Qu'au centre de l'espace se révèle et prend forme quelque chose qui ressemble à un soleil,

Quelque chose autour de quoi l'espace se lie et se constitue en même temps par ce lien,
Un point central autour duquel le monde se forme et se définit dans un formidable entrelacement topologique,
Un point dont la contemplation prolongée conduit l'âme à un saut vers l'absolument identique.

Le nom de ce point n'existe dans aucune langue ; mais de lui émanent la joie, la lumière et le bien (*Poésies*, p. 171).

Dans ce poème, une structure mythique s'établit dans les deux premières strophes mettant en scène deux niveaux ontologiques, celui de la « maison du Seigneur », repris par « La Jérusalem céleste », et celui des « yeux de certaines femmes ». La deuxième strophe constate

³¹ On pourrait se demander si, selon Houellebecq, cela vaut aussi pour la philosophie positiviste d'Auguste Comte.

la possibilité pour les êtres d'ici-bas d'entrer en contact (« nous pénétrons ») avec l'au-delà. Cette pénétration se réalise dans la troisième strophe, (« ceux qui parviennent ici ») où le caractère sacré de ce lieu se voit encore souligné : il s'agit du « *temple* du Seigneur », plus précisément du « *centre* ». La référence, à la fin de la strophe, à « quelque chose qui ressemble à un soleil » pourrait être rapproché du soleil dans le mythe de la caverne de Platon, suggérant une entrée en contact avec la vérité ultime. Comme chez Platon, la vérité ne se réduit pas à la surface des choses ; elle ne se laisse découvrir que par une sorte de méditation. La quatrième strophe indique cependant que la vérité révélée ici a autant le caractère d'un processus que d'une essence stable ; il s'agit du « point central autour duquel le monde *se forme* », mais dont la contemplation « conduit l'âme [...] vers l'*absolument identique* ».

On rapprochera le contenu philosophique de ce poème avec un passage des *Pensées* de Pascal souvent cité par Houellebecq :

Il faut dire en gros : « Cela se fait par figure et mouvement », car cela est vrai. Mais de dire quels, et composer la machine, cela est ridicule. Car cela est inutile et incertain et pénible. Et quand cela serait vrai, nous n'estimons pas que toute la philosophie vaille une heure de peine (Pascal).

Dans ces mots pascaliens, Houellebecq perçoit un positivisme avant la lettre. Mais pour lui, ce renoncement à « composer la machine » ne concerne pas l'art, car le poète Michel Houellebecq continue à rêver de la possibilité d'entrer en contact avec la réalité la plus profonde des choses par la méditation ou par la poésie. Il n'hésite pas non plus à établir un lien entre « ce point autour duquel le monde se forme » et « la joie, la lumière et le bien ».

Par ce genre de raisonnements, Houellebecq s'inscrit dans une tradition de l'esthétique occidentale qui considère l'art, y compris la poésie, comme une faculté de connaissance non rationnelle, idée qui plonge ses racines dans le romantisme. Quelques pages plus tard, Houellebecq verra en effet une « parenté profonde entre l'art et le rêve », ajoutant que les surréalistes et les premiers romantiques « disent exactement la même chose » (*Ennemis*, p. 292).

Dans la présente section, nous pensons avoir montré en quoi l'idée du vouloir-vivre schopenhauerien, et les idées esthétiques de ce philosophe, constituent un point de départ important de la poétique de Houellebecq. Dans la section suivante (2.1.4), nous étudierons le traitement du thème de la souffrance dans un des textes fondateurs de l'œuvre houellebecquienne : *Rester vivant, méthode*. Il s'agira, d'une part, de montrer comment cette souffrance découle du vouloir-vivre schopenhauerien et, d'autre part, de souligner comment la souffrance devient source de création artistique.

2.1.4 « Le monde est une souffrance déployée »

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort.

Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence de l'amour. Soyez abjects, vous serez vrais.

(Michel Houellebecq, *Rester vivant*, p. 26)

Le texte dont est tirée cette citation, *Rester vivant, méthode*³², rassemble les conseils de Houellebecq destinés aux jeunes gens aspirant à une carrière de poète. À mi-chemin entre l'essai et la poésie *Rester vivant, méthode* fait preuve d'un humour noir qui interdit toute lecture sur le mode unique du sérieux. Rétrospectivement, il est toutefois difficile de ne pas considérer ce texte publié trois ans avant la parution du premier roman de Houellebecq, comme une sorte de manifeste poétique, préparant le chemin aux œuvres qui allaient suivre. Car celles-ci ne renoncent nullement à l'envers du décor et laissent peu à désirer en matière d'abjection³³. Et à en juger par la vivacité des réactions qu'il provoque, il semble bien que Houellebecq ait également réussi son pari d'appuyer fort là où cela fait mal.

Dans *Rester vivant, méthode*, la posture de témoin sincère du réel (abject) revêtue par l'auteur est cependant minée par la présence de deux autres perspectives qui semblent la contredire.

La première de ces perspectives émerge d'un certain nombre de formules aphoristiques à caractère métaphysique. Ainsi le texte commence-t-il par une affirmation à résonance schopenhauerienne qui évoque en même temps un discours mythique sur l'origine du monde : « [l]e monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance » (*Rester vivant*, p. 9)³⁴. Et un peu plus loin, le narrateur renoue avec une esthétique romantique, incitant le lecteur à croire « à l'identité entre le Vrai, le Beau et le Bien » (*Rester vivant*, p. 26).

La deuxième perspective est celle du comique et de la satire :

Henri a un an. Il gît à terre, ses couches sont souillées ; il hurle. Sa mère passe et repasse en claquant des talons dans la pièce dallée, cherchant son soutien-gorge et sa jupe. Elle est pressée

³² *Rester vivant – méthode* est le texte le plus important – et le plus cité – du livre *Rester vivant et autres textes*.

³³ En 1997, Houellebecq dit de « *Rester vivant – méthode* » : « C'est un texte très 'premier jet' [...]. Et c'est vrai qu'il définit une méthode à laquelle, jusqu'à présent, je suis resté fidèle » (*Interventions*, p. 111).

³⁴ Notons en passant qu'Ajavon voit dans le « *malheur* de l'homme postmoderne » dépeint par Houellebecq, « la possibilité *romantique* de créer dans la souffrance » (Ajavon 2002, p. 173).

d'aller à son rendez-vous du soir. Cette petite chose couverte de merde, qui s'agite sur le carrelage l'exaspère. Elle se met à crier, elle aussi. Henri hurle de plus belle. Puis elle sort.

Henri est bien parti dans sa carrière de poète (*Rester vivant*, p. 9).

On peut certes faire une lecture réaliste de ce passage, qui n'a en lui-même rien d'impossible ; des événements semblables ont sans doute lieu. Cependant, la manière un peu mécanique dont est dépeinte l'action des personnages, ainsi que la critique implicite adressée à la mère, renouent avec une rhétorique de la satire. On perçoit d'ailleurs, dans la façon dont la poésie naît de la « merde », les traces d'une esthétique du grotesque.

Sans doute le potentiel satirique et comique du thème de la sincérité chez Houellebecq ressort-il mieux si l'on juxtapose le fameux « Soyez abjects, vous serez vrais » avec un passage d'*Ennemis publics*, où revient la même idée quoique dans une tonalité moins sévère :

Au contraire, il y a en moi une forme de sincérité perverse : je recherche avec obstination, avec acharnement, ce qu'il peut y avoir en moi de pire afin de le déposer, tout frétilant, aux pieds du public – exactement comme un terrier dépose un lapin ou une pantoufle aux pieds de son maître (*Ennemis*, p. 14).

Les idées présentées dans *Rester vivant*, *méthode* en matière de poétique pourraient se résumer ainsi : (1) La vie est souffrance (idée schopenhauerienne). (2) La souffrance étant le point de départ du poète, celui-ci développera une haine³⁵ contre le monde (l'idée est également exprimée dans le livre de Houellebecq sur Lovecraft). (3) Une sorte d'éthique de la sincérité exige que le poète aille au fond de cette souffrance. (4) Sans renier l'importance de la forme, l'auteur insiste sur l'importance du contenu, qui peut relever du *logos* ou du *pathos*.

³⁵ En ce qui concerne l'exploitation de la haine par la littérature, Jacques Bouveresse fait une remarque intéressante dans son essai *La Connaissance de l'écrivain*, livre pour une grande partie inspiré par les idées de la philosophe américaine Martha Nussbaum et consacré au rôle que peut jouer la littérature dans l'affinement de nos connaissances éthico-pratiques : « Il est possible, après tout, qu'il n'y ait pas seulement ce que Martha Nussbaum appelle la 'connaissance de l'amour [*love's knowledge*]' mais également une connaissance de la haine, en particulier la haine de la bêtise morale et peut-être même, pour finir, de la bêtise de la morale elle-même, dont Flaubert et un bon nombre d'écrivains donnent des exemples remarquables. [...] Il y a des romanciers qui semblent écrire au contraire pour satisfaire l'amour global qu'ils éprouvent pour l'humanité, imbéciles compris. Mais on ne peut évidemment pas transformer plus ou moins l'amour de l'humanité et de la vie en une sorte d'obligation morale sans risquer de tomber précisément dans une forme de moralisme, que l'écrivain est en droit de récuser autant et plus que tous les autres » (Bouveresse 2008, p. 108). L'idée que les sentiments sont des moyens de connaissance réapparaît tout le long du livre de Bouveresse, qui voit à l'œuvre ce principe notamment chez Proust : « C'est au moment où le héros de la *Recherche* apprend qu'Albertine est partie qu'il découvre, sous l'effet de la souffrance éprouvée, une chose sur laquelle l'analyse et le raisonnement intellectuels l'avaient induit en erreur, à savoir qu'il l'aimait réellement : 'Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon cœur. Mais cette connaissance, que ne m'auraient pas donnée les plus fines perceptions de l'esprit, venait de m'être apportée, dure, éclatante, étrange, comme un sel cristallisé, par la brusque révélation de la douleur' » (*ibid.*, p. 203).

Le poète doit revêtir un *ethos* de la sincérité, ce qui signifierait, dans *Rester vivant, méthode*, que l'expression d'une vision du monde, même naïve, prime sur l'invention et le jeu formel³⁶ :

Une vision honnête et naïve du monde est déjà un chef-d'œuvre. En regard de cette exigence l'originalité pèse peu. Ne vous en préoccupez pas. De toute manière, une originalité se dégagera de la somme de vos défauts. Pour ce qui vous concerne, dites simplement la vérité [...] (*Rester vivant*, p. 27).

(5) Une certaine structure est cependant nécessaire à l'articulation efficace de la souffrance : « Si vous ne parvenez pas à articuler votre souffrance dans une structure bien définie vous êtes foutu. La souffrance vous bouffera tout cru, de l'intérieur » (*Rester vivant*, p. 15). (6) De l'expression sincère de la souffrance peut naître une critique de la société.

D'un point de vue générique, nous avons déjà constaté que *Rester vivant – méthode* est un texte intermédiaire entre poésie et essai. Mais, comme si souvent chez Houellebecq, on y trouve également un jeu sur la fiction, qui place au moins certains passages dans une zone indécise entre fiction et écriture autobiographique. Citons à titre d'exemple ce passage où apparaît, pour la première fois, dans l'œuvre de Houellebecq, un personnage prénommé Michel :

Michel a quinze ans. Aucune fille ne l'a jamais embrassé. Il aimerait danser avec Sylvie³⁷ ; mais Sylvie danse avec Patrice, et manifestement elle y prend plaisir. [...]

Michel n'oubliera jamais le contraste entre son cœur figé par la souffrance et la bouleversante beauté de la musique. Sa sensibilité est en train de se former (*Rester vivant*, p. 10).

Texte à part, difficilement classable, *Rester vivant, méthode* ne fait que mieux annoncer les textes houellebecquiens à suivre, publiés sous des dénominations génériques différentes : romans, poèmes, essais, tous plus ou moins marqués par, d'un côté, la souffrance et le pathétique, de l'autre, la satire, ainsi que par une certaine ambiguïté autobiographique.

Pour résumer, les passages cités (où s'entrecroisent donc des thèmes et des tonalités différents) montrent que *Rester vivant – méthode* est un texte prémonitoire. Premièrement, on y observe la formation d'un noyau *thématique* qui réapparaîtra notamment dans *Les*

³⁶ Définitions des termes rhétoriques de logos, de pathos et d'ethos : « La rhétorique est donc l'art d'argumenter, dont le but ultime est de persuader : les principales voies pour y parvenir sont le *docere* (instruire), le *placere* (plaire), et le *movere* (émouvoir, toucher). En parallèle, les trois grands moyens de persuader (*pisteis*, arguments, preuves) sont fondés sur le raisonnement discursif (*logos*, qui correspond au *docere*), sur les mœurs de l'orateur (*ethos*, qui joue sur le *placere*) et sur les passions de l'auditoire (*pathos*, qui a partie liée avec le *movere*) » (Bury 2001, p. 359).

³⁷ À en croire ce que dit Houellebecq dans *Ennemis publics*, l'épisode serait vraiment tiré de la vie de l'auteur : « Et puis il y a eu pire. Sylvie. [...] On devait avoir douze ans, treize au maximum. Un jour elle a passé des disques et m'a invité à danser des slows, nous étions seuls dans l'appartement désert, et j'ai répondu : 'Je ne sais pas danser.' Elle était si jolie avec son casque de cheveux bruns, frisés » (*Ennemis*, p. 65).

Particules élémentaires, celui de la souffrance co-substantielle à toute vie humaine, de la difficulté de la filiation et de la figure de la mère qui abandonne son enfant. L'idée est également introduite que de cette abjection peut cependant naître l'art. Deuxièmement, on constate des points communs entre le passage cité et les romans suivants de Houellebecq du point de vue de la *forme*, que celle-ci soit perçue dans sa dimension *compositionnelle* ou *architectonique*³⁸. La juxtaposition d'un vocabulaire à connotations idéalistes (« gît », « poésie », « l'identité entre le Beau, le Vrai et le Bien ») avec un lexique de l'abjection (« souillée », « merde ») est caractéristique de presque tous les textes houellebecquiens, tout comme le mélange d'hyperboles (« hurle ») et d'affirmations d'une ironie souvent amère (« Henri est bien parti dans sa carrière de poète »). On retrouve aussi l'alternance, au niveau de la narration, entre distanciation et identification vis-à-vis des personnages (noter surtout le style indirect libre dans « Cette petite chose couverte de merde l'exaspère »).

2.2 Vers un nouvel avenir : quelques visions ambiguës

Houellebecq ne s'arrête pas à la simple description du « réel », tel que nous l'avons présenté ci-dessus dans ses aspects sociaux, économiques et existentiels. Il essaye également d'imaginer une société différente. Si *Extension du domaine de la lutte* se ferme sur le constat de l'omniprésence de la concurrence et l'isolement total ressenti par son personnage principal, les trois romans suivants, *Les Particules élémentaires* (1998), *Plateforme* (2001) et *La Possibilité d'une île* (2005), cherchent une issue. Chacun à sa manière, et sans abandonner le sombre réel houellebecquien, ces romans essayent d'imaginer comment l'humanité pourrait sortir de sa condition ; ils présentent chacun une vision.

Christian Monnin (2002) résume ainsi l'« enjeu » de l'œuvre de Houellebecq : « imaginer les conditions d'une abolition de la séparation, d'une extinction du domaine de la lutte ». Dans les romans de cet écrivain, les thèmes du clonage et du tourisme sexuel apparaissent comme des conséquences plus ou moins probables du face à face moderne entre un malaise existentiel grandissant et une certitude rationnelle toujours plus performante. Monnin qualifie la démarche houellebecquienne d'« hypothético-déductive » :

³⁸ La différence entre forme compositionnelle et forme architectonique est analysée par Mikhaïl Bakhtine dans son article « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire ». Nous reviendrons sur ces notions dans l'introduction du sous-chapitre 2.4.

La 'posture scientifique' traduit l'intention des romans de Houellebecq de produire une image du monde et même d'atteindre une vision englobante, voire totalisante, d'un état de civilisation [...]. Il faut même se risquer à avancer que l'œuvre de Michel Houellebecq comporte une dimension argumentative [...]. Ses romans se caractérisent en effet par la tentative d'apporter une solution à un problème à partir d'un constat, et plus encore d'en imaginer les moyens pratiques de mise en application [...]. Tout se passe en réalité comme si Michel Houellebecq avait mis en place un dispositif littéraire dont l'objectif est d'extrapoler une conclusion à partir d'une description du monde et de l'exploration d'un champ d'actions possibles, dans le cadre d'une entreprise fondamentalement *spéculative*. Il s'agit d'imaginer l'issue à la fois la plus réaliste et la moins catastrophique qu'il est possible d'inférer sur la base d'une image obtenue avec le maximum de scientificité qu'autorise un roman. C'est ce type de lecture qui me paraît à même de remettre à leur juste place les questions du clonage et du tourisme sexuel. Elles s'inscrivent dans une démarche qu'on pourrait qualifier d'hypothético-déductive et leur mode d'énonciation s'apparente moins à l'injonctif qu'à une sorte de performatif, dans la mesure où elles sont 'mises en monde'. Ce faisant, elles jouent avant tout un rôle de révélateur : en tant que résultats d'une inférence, elles soulignent une tendance du monde réel (l'impossibilité de la filiation, la marchandisation du sexe) sur lequel elles nous forcent à modifier notre regard. Si donc scandale il y a, il réside moins dans la conclusion projetée dans un futur proche que dans les prémisses qui semblent y conduire inexorablement : c'est-à-dire dans le monde bien réel où nous vivons, pour peu qu'on souscrive à la description qui en est proposée » (Monnin 2002)³⁹.

Dans le sous-chapitre 2.2, nous montrerons comment Houellebecq renoue avec une tradition utopique en imaginant trois types de solutions aux maux identifiés dans *Extension du domaine de la lutte* : la solution sociologique, la solution technique et la solution poétique.

2.2.1 La solution sociologique

La première voie à être explorée par Houellebecq pourrait être qualifiée de *sociologique*. En bref, sa vision consiste en la création d'une société où le désir se réduit à un minimum, alors qu'on s'efforce d'y augmenter le plaisir. L'idée est présentée pour la première fois dans une discussion entre Michel et Bruno, les deux demi-frères des *Particules élémentaires*. Voilà ce qu'en pense Michel :

Pourquoi le modèle de la social-démocratie suédoise n'a-t-il jamais réussi à l'emporter sur le modèle libéral ? Pourquoi n'a-t-il jamais été expérimenté dans le domaine de la satisfaction sexuelle ? Parce que la mutation physique opérée par la science moderne [Michel entend par cela la vision du monde matérialiste] entraîne à sa suite l'individuation, la vanité, la haine et le désir. En soi le désir – contrairement au plaisir – est source de souffrance de haine et de malheur. Cela, tous les philosophes [...] l'ont su et enseigné. La solution des utopistes – de Platon à Huxley, en passant par Fourier – consiste à éteindre le désir et les souffrances qui s'y rattachent en organisant sa

³⁹ L'article de Monnin remonte à 2002, c'est-à-dire avant la parution de *La Possibilité d'une île* et *La Carte et le territoire*. Le raisonnement de Monnin garde cependant toute sa validité également pour *La Possibilité d'une île*. Dans une certaine mesure, il nous semble valable aussi pour *La Carte et le territoire*, même si l'opposition entre le « réel » constaté et la « solution » imaginée y apparaît comme moins manifeste. C'est que la tonalité de ce roman est différente ; le « réel » n'y est pas aussi violemment rejeté que dans les romans précédents. Aussi l'évolution que connaîtra la société française dans la dernière partie de ce roman se présente-t-elle moins comme une « solution » apportée à un mal bien précis.

satisfaction immédiate. À l’opposé, la société érotico-publicitaire où nous vivons s’attache à organiser le désir, à développer le désir dans des proportions inouïes [...] (*Les Particules*, p. 200)⁴⁰.

Le roman se construit autour du contraste entre ces deux frères. Michel Djerzinski⁴¹ est un physicien solitaire, étranger au monde⁴² ; Bruno Clément⁴³ est un professeur de lettres sexuellement frustré, qui fait tout pour suivre les modes de son époque. Plus avant dans le roman, Bruno vit cependant quelques courts moments de bonheur intense au Cap d’Agde, un village naturiste (qui existe aussi dans la réalité) sur la côte méditerranéenne. Le séjour de Bruno dans cet endroit est raconté dans un chapitre assez pornographique, où Bruno et sa compagne Christiane « partouzent » avec « des infirmières hollandaises, des fonctionnaires allemands, tous très corrects, bourgeois, genre pays nordiques ou Benelux » (*Les Particules*, p. 265). Selon Bruno, le Cap d’Agde se singularise par le fait que tout le monde essaye de satisfaire tant bien que mal les désirs des autres. Et il semble bien que, sur ce point, Bruno ait subi l’influence des théories de son frère, car dans son analyse du séjour, il évoque justement le modèle social-démocrate :

Tout ceci crée [...] un climat extrêmement singulier, aussi éloigné de l’ambiance narcissique des discothèques italiennes que du climat « louche » propre aux quartiers chauds des grandes villes. En somme on a à faire à une station balnéaire classique, plutôt bon enfant, à ceci près que les plaisirs du sexe y occupent une place importante et admise. Il est tentant d’évoquer à ce propos quelque chose comme une ambiance sexuelle « social-démocrate » (*Les Particules*, p. 269).

⁴⁰ Il existe sans doute une différence importante entre les utopistes cités par Houellebecq et les nombreux philosophes ayant enseigné la sagesse, c’est-à-dire une voie qui pourrait mener à une acceptation des réalités de la vie. (Dans l’Antiquité, par exemple, cela est valable autant pour les épicuriens que pour les stoïciens). Cependant, la sagesse est sans doute contraire à la perspective satirico-utopique adoptée ici par Houellebecq. En fait, si le héros avait été capable de mieux s’en sortir, c’est-à-dire s’il avait pu se construire, grâce à ses capacités intérieures et malgré les difficultés et les imperfections du monde et d’autrui, ne faudrait-il pas conclure que le monde, finalement, n’est pas si mauvais que cela ? Un reproche possible à adresser aux romans de Houellebecq est précisément qu’ils n’intègrent pas ou peu cette perspective. On pourrait ici relever le caractère manichéen de la stratégie argumentative (certes minée par la structure narrative et par l’ironie). Comme le fait remarquer Abecassis, « there are but two alternatives. Either you bear your sinfulness and live in full consciousness of it by assuming the full consequences of ‘la separation, la souffrance et le mal’ (Pascalian option) or you negate it by pure volition [---] repression [...] or self-destruction and *nothing in between* » (Abecassis 2000, p. 824). Abecassis constate que les deux alternatives, illustrées par les deux demi-frères des *Particules élémentaires*, Michel et Bruno, mènent toutes les deux à la mort. *Tertium non datur* ?

⁴¹ Comme le font remarquer plusieurs critiques, parmi eux Murielle Lucie Clément (2007, p. 97), le nom de Djerzinski fait probablement allusion à Féliz Djerjinski (1877-1926), fondateur de la Tchéka, qui deviendra ensuite le KGB. Le point commun entre Djerjinski et Djerzinski serait alors leur volonté de créer un homme nouveau, même si leurs méthodes apparaissent comme très différentes, sinon opposées. Le nom de famille de Michel semble souligner qu’il faut lire ce roman, publié à la veille du XXI^e siècle, comme un commentaire des grands conflits idéologiques ayant secoué le siècle finissant.

⁴² Si l’on suit la tripartition entre science, art et comique proposée par Arthur Koestler, Michel serait un mélange du sage et de l’artiste, alors que Bruno serait le personnage comique. Michel semble en effet réunir les archétypes du « Benevolent Magician » et du « scholarly bookworm » (Koestler 1964, pp. 255-256).

⁴³ Signalons en passant que Clément est aussi le nom du chien de Michel Houellebecq.

Une deuxième version de la vision sociologique est imaginée dans *Plateforme* où la solution présentée pour résoudre les problèmes de l'Occident consiste à développer le tourisme sexuel dans les pays pauvres du tiers monde. Si l'idéologie de la solution sociologique présentée dans *Les Particules élémentaires* a pu être caractérisée comme sociale-démocrate sur le plan sexuel, la solution présentée dans *Plateforme* apparaît comme plus libérale.

2.2.2 La solution technique

L'incertitude et l'instabilité des solutions sociologiques amènent cependant Houellebecq à considérer la possibilité d'une action basée non pas sur les idées, mais sur la biologie. Cette solution, qui pourrait se définir comme *technique*, est celle qui termine *Les Particules élémentaires* (pour revenir sous une nouvelle version dans *La Possibilité d'une île*).

Dans *Les Particules élémentaires*, Michel réussit en effet à utiliser ses connaissances en physique quantique dans ses recherches en génétique, ouvrant ainsi la voie à la création d'une nouvelle race humaine. Un premier spécimen de cette race à la fois immortelle et asexuée est créé le 27 mars 2029, vingt ans jour pour jour après la mort de Michel. Petit à petit, la nouvelle race remplace l'humanité. Or, la différenciation sexuelle ayant été abolie chez les hommes nouveaux, la reproduction se fait par clonage. Par conséquent, tous les exemplaires sont identiques, ce qui permet enfin la réalisation de l'égalité totale entre les hommes. Le roman reste vague concernant l'apparence physique de cette nouvelle race, mais il semble qu'elle soit plus à l'image des femmes qu'à celle des hommes ; la supériorité morale des femmes sur les hommes est un thème qui revient tout le long des *Particules élémentaires*. Un détail curieux est cependant fourni : afin de permettre « des sensations érotiques nouvelles et presque inouïes » (*Les Particules*, p. 389), la peau des clones est entièrement couverte d'un tissu qui n'existe chez les êtres humains actuels que sur le clitoris et sur le gland.

Même si la solution technique pourrait être interprétée comme une façon de s'interroger sur ou de jouer avec les conséquences possibles (mais non forcément probables) de l'évolution scientifique, et même si la position de l'auteur n'a pas, à vrai dire, pu être clarifiée, il est clair que pour Houellebecq cette solution s'inscrit dans une argumentation. Le mal représenté par les cibles visées par sa satire apparaît à ses yeux comme inhérent à l'être humain. Et pour cette raison la seule manière de l'évacuer, c'est de modifier la nature de l'homme, en abolissant ainsi son devenir.

Il n'est donc pas surprenant que certains critiques aient fait une lecture politique du roman, pour dénoncer ensuite son caractère totalitaire. Cette interprétation et la critique qui en découle peuvent se comprendre, dans la mesure où une partie importante des romans

houellebecquiens est effectivement consacrée aux questions idéologiques, d'autant plus que l'intérêt de l'écrivain passe en partie par une satire de presque tout discours qui cherche à réformer l'homme par la voie sociale ou politique. Le fait de présenter ensuite comme solution le clonage, un projet eugénique qui supprimerait toute individualité au profit du bien commun, a en effet une dimension totalitaire si on la lit comme une proposition pleinement assumée par l'auteur.

Cependant, la manière dont Houellebecq se moque de la science rend difficile une telle lecture. Et en plus, à un autre niveau, il semble possible de faire une lecture, non pas politique, mais mythologique de cette réalisation de la vie éternelle ; les clones apparaissent alors comme une sorte d'anges, symboles d'un des plus anciens rêves de l'humanité : celui de l'immortalité. Alors que *Plateforme* limite sa réflexion utopique à l'ingénierie sociologique, le thème du clonage renoue, dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île* – nous le verrons (cf. 2.2.3 et 2.3) – avec un imaginaire religieux. Dans *Les Particules élémentaires* la création d'un ADN stable a pour conséquence la fin de l'histoire, celle de l'humanité et de ses tourments ici-bas remplacés par un ineffable bien-être éternel aux traits lumineux du paradis chrétien. Et dans *La Possibilité d'une île*, le clonage répété à l'infini (lorsqu'un être humain meurt il est tout de suite remplacé par sa réplique exacte) évoque la réincarnation des grandes religions orientales.

2.2.3 Une solution poétique ?

Nous avons vu ci-dessus que les deux romans de Houellebecq sur le clonage comportent tous les deux une thématique religieuse. Ce fait laisse entendre que le destin de l'humanité n'y est pas perçu uniquement à travers un discours progressiste, que celui-ci soit social ou technique (discours pour une grande part parodié, il est vrai). Chez Houellebecq, le destin de l'humanité revêt quelquefois aussi un caractère plus irrationnel. La résonance mythologique des solutions technologiques proposées en témoignent déjà, mais également l'association de celles-ci à une vision que l'on pourrait qualifier de *poétique*.

Dans *Les Particules élémentaires*, le rapport entre la science et la poésie naît des spéculations métaphysiques de Houellebecq, qui se demande si la nouvelle physique ne va pas bouleverser notre vision du monde matérialiste. En effet, selon l'écrivain, l'individualisme – et tous les malheurs que celui-ci provoque – serait dû à l'ontologie de la physique classique et à sa vision matérialiste, qui envisage le monde comme un agglomérat d'objets séparés appelés particules. Cette ontologie aurait renforcé, chez l'homme, l'idée qu'il serait lui-même semblable à une particule, indépendant et doté d'un moi unique.

À l'opposé, la physique quantique ouvrirait selon Houellebecq la porte à une métaphysique différente. Celle-ci se définit dans le roman en termes d'une ontologie d'états qui s'oppose à l'ontologie d'objets de la physique classique. Par voie analogique, celle-ci pourrait également changer l'idée que se font les hommes d'eux-mêmes.

Il est évident que ce parallèle entre les particules de la physique quantique et la vie morale des hommes ne relève pas des sciences exactes. Ce n'est pas une « certitude rationnelle » ; il s'agit plutôt d'une sorte de fiction. Mais celle-ci est-elle pour autant plus métaphysique que celle du moi libre, vision de l'homme et du monde qui aurait selon Houellebecq été inspirée, en partie, par l'ontologie mécanique de la physique classique ? Une analogie entre hommes et ondes électromagnétiques est-elle moins justifiée que celle entre hommes et particules isolées ?

Quoique non croyant, Houellebecq n'est pas matérialiste. Guidé par Pascal et par Auguste Comte, il a adopté un point de vue positiviste, aimant à citer l'un des fragments les plus remarquables de Pascal (voir le passage des *Pensées* de Pascal cité plus haut dans la section 2.1.3). Ici, Houellebecq propose cependant, non seulement de « composer la machine » (elle serait faite d'ondes), mais également de se servir de cette ontologie pour inspirer une nouvelle morale qui, par analogie avec les particules mystérieusement liées, devrait redonner un sens à l'amour. De ce point de vue, *Les Particules élémentaires* n'est pas un roman positiviste, car l'auteur tente d'y remplacer une ontologie par une autre.

Mais quel est donc le rapport de tout cela à la poésie ? Comme l'a fait remarquer Houellebecq, les théories de la physique quantique se laissent difficilement formuler en un langage « normal », ce qui expliquerait que certains physiciens aient pu être fascinés par le langage poétique. À l'instar de ces physiciens, Michel Houellebecq se demande si le langage poétique ne serait pas plus apte à saisir le sens de ces découvertes. On pourrait imaginer que l'écrivain considère que le langage poétique gagne ainsi en crédibilité. De toute évidence, cela ne reste qu'une intuition ; mais si la poésie s'avère capable de représenter la réalité de la lumière et des particules élémentaires, ne pourrait-on pas s'imaginer que son autorité augmente de manière à ce qu'elle puisse aussi formuler le discours honnête et positif recherché ? Sans doute faut-il rappeler que pour Houellebecq le mot « poésie » ne se réfère pas à un sous-ensemble de la littérature. Il n'est pas non plus un synonyme de littérature. Comme nous l'avons vu plus haut (cf. 2.1.3), il considère que la littérature « inclut la philosophie, et entretient certains rapports avec la poésie, qui la précède ».

Pour résumer, il y a donc une ambiguïté profonde dans *Les Particules élémentaires* : d'un côté, le roman propose une solution technique, positiviste ; de l'autre, il évolue vers un

hommage à la poésie sous la forme d'une utopie poétique. Si cela est possible, c'est parce que, pour Houellebecq, la poésie n'est pas uniquement un phénomène du langage, mais que, pour lui, il existe également des objets et des situations poétiques. Le monde des clones a justement les traits d'une existence poétique : « *Nous vivons dans la lumière* » (*Les Particules*, p. 13), explique-t-il dès le premier des poèmes intercalés dans le roman.

Nous verrons par la suite combien la solution poétique apparaît comme intimement liée aux aspects mythologiques de l'œuvre de Houellebecq, ainsi qu'à ses aspirations religieuses. Cette question nous semble tout à fait essentielle si l'on veut comprendre la manière dont pourrait éventuellement se créer le « discours honnête et positif » recherché par Houellebecq.

La relation entre ce que nous venons de qualifier de « solution poétique » et l'horizon spirituel des romans houellebecquiens sera d'abord abordée dans la section 2.4.2, consacrée à la relation qu'entretient l'œuvre de Michel Houellebecq avec la théorie de poéticité du linguiste français Jean Cohen. À la fin de son livre *Le Haut langage*, Cohen suggère en effet qu'il existe un lien privilégié entre la poésie (dans le sens de poésie lyrique) et le sacré. Ce rapport est, selon lui, « une découverte du romantisme », notamment du poète allemand Novalis (Cohen 1979, p. 283). L'importance de Novalis pour Houellebecq est justement le sujet du sous-chapitre 3.3. Nous nous y proposons de montrer ce que l'art du romancier français doit au romantique iénaën, en soulignant quelques ressemblances intéressantes entre *Henri d'Ofterdingen* (roman de Novalis) et *Les Particules élémentaires*. Nous aurons l'occasion d'attirer l'attention sur « la solution poétique » une dernière fois dans le sous-chapitre 4.3 où l'eschatologie qu'elle représente sera considérée d'un point de vue mythologique.

2.3 A la recherche d'un discours perdu – ou nouveau

Comme le révèle la référence que fait le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* à Maupassant et aux réalistes de la fin du XIX^e siècle (cf. ci-dessus, 2.1.1), la description de la misère sociale se double chez Houellebecq d'une thématique autrement métaphysique. En effet, pour ce narrateur, l'homme moderne est malheureux non seulement à cause de l'individualisme dont il subit les effets, mais aussi à force de croire qu'il n'est « rien d'autre » que son instinct sexuel.

Houellebecq ne procède pas seulement à une critique des « mythes » de la modernité. Il exprime aussi une nostalgie des aspects « irrationnels » de la vie humaine. Tout comme sa

critique du désir, cette réaction nostalgique et émotionnelle part d'un constat, assez clairement formulé par l'un des personnages des *Particules élémentaires*, le scientifique homosexuel Desplechin⁴⁴ :

C'est une chose curieuse, le désir de connaissance... Très peu de gens l'ont, vous savez, même parmi les chercheurs ; la plupart se contentent de faire carrière, ils bifurquent rapidement vers l'administratif ; pourtant, c'est terriblement important dans l'histoire de l'humanité [...]. Aucune puissance économique, politique, sociale ou religieuse n'est capable de tenir face à l'évidence de la certitude rationnelle. On peut dire que l'Occident s'est intéressé au-delà de toute mesure à la philosophie et à la politique, qu'il s'est battu de manière parfaitement déraisonnable autour de questions philosophiques ou politiques ; on peut dire aussi que l'Occident a passionnément aimé la littérature et les arts ; mais rien en réalité n'aura eu autant de poids dans son histoire que le besoin de certitude rationnelle. À ce besoin de certitude rationnelle, l'Occident aura finalement tout sacrifié : sa religion, son bonheur, ses espoirs, et en définitive sa vie [...].

Il me paraît impossible en matière de religion de se placer d'un point de vue exclusivement moral ; pourtant, Kant a raison lorsqu'il affirme que le Sauveur de l'humanité lui-même doit être jugé suivant les critères universels de l'éthique. Mais j'en suis venu à penser que les religions sont avant tout des tentatives d'explication du monde ; et aucune tentative d'explication du monde ne peut tenir si elle se heurte à notre besoin de certitude rationnelle. La preuve mathématique, la démarche expérimentale sont des acquis définitifs de la conscience humaine. Je sais bien que les faits semblent me contredire, je sais bien que l'islam - de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions - semble actuellement gagner du terrain ; mais ce n'est qu'un phénomène superficiel et transitoire : à long terme l'islam est condamné, encore plus sûrement que le christianisme (*Les Particules*, pp. 334-336).

C'est sur ce fond que le roman explore l'idée de la création d'une nouvelle race humaine.

Le sous-chapitre qui suit sera consacré à la vacuité existentielle et à la nostalgie religieuse – ou peut-être spirituelle – qui traverse l'œuvre houellebecquienne. Une place est laissée aussi à d'autres discours qui pourraient, peut-être, remplir la fonction jadis assumée par la religion en Occident, notamment certaines idéologies. Nous nous interrogerons notamment sur le rôle possible de la littérature dans cette quête.

2.3.1 La mort de Dieu (en Europe occidentale)

Parce qu'en effet un monde sans Dieu, sans spiritualité, sans rien, a de quoi faire *terriblement flipper*.

(Michel Houellebecq, *Ennemis*, p. 148)

Houellebecq affirme ne pas être croyant. Cependant, dès son premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, il est clair que la religion représente pour lui quelque chose d'essentiel. Trois ans plus tard, dans « Approches du désarroi », paru en 1997, il explique :

⁴⁴ Desplechin est le directeur scientifique du chercheur en biochimie, Michel Djerzinski. Quant à ce dernier, c'est un des deux personnages principaux du roman. Le second personnage principal, Bruno Clément, professeur de lettres, est le demi-frère de Michel.

La mort de Dieu en Occident a constitué le prélude d'un formidable feuilleton métaphysique, qui se poursuit jusqu'à nos jours. Tout historien des mentalités serait à même de reconstituer le détail des étapes ; disons pour résumer que le christianisme réussissait ce *coup de maître* de combiner la croyance farouche en l'individu – par rapport aux épîtres de saint Paul, l'ensemble de la culture antique nous paraît aujourd'hui curieusement policé et morne – avec la promesse de la participation éternelle à l'Être absolu. Une fois le rêve évanoui, diverses tentatives furent faites pour promettre à l'individu un minimum d'être ; pour concilier le rêve d'être qu'il portait en lui avec l'omniprésence du devenir. Toutes ces tentatives, jusqu'à présent, ont échoué, et le malheur continue à s'étendre (*Interventions*, pp. 75-76).

Viennent à l'appui de ces idées les romans de Houellebecq, où les descriptions de la souffrance existentielle et sexuelle des personnages principaux servent à critiquer la société moderne. Les mornes destins des protagonistes houellebecquiens, tous des mâles occidentaux⁴⁵, se déroulent dans un monde d'où la dimension sacrée semble absente. Et le sentiment de vide qui en découle est un thème dont ne saurait manquer de s'apercevoir tout lecteur sensible aux tourments de ces personnages.

Pour démontrer l'importance du thème de Dieu, regardons *Extension du domaine de la lutte*. À plusieurs reprises il y est question de Dieu dans des passages clés, notamment après deux des trois fictions animalières. Dans les lignes qui suivent la première fiction, le narrateur précise que l'éleveur, qui avait refusé à sa vache les plaisirs sexuels pour la féconder de manière artificielle, « symbolisait Dieu » (*Extension*, p. 15). Et, au sujet de la troisième fiction, il affirme :

Dimanche matin, je suis sorti un petit peu dans le quartier ; j'ai acheté un pain aux raisins. La journée était douce, mais un peu triste, comme souvent le dimanche à Paris, surtout quand on ne croit pas en Dieu (*Extension*, p. 147).

Dans le même roman, le thème de la religion se voit également souligné par son apparition dans deux citations placées en exergue. La première précède le tout premier chapitre :

« La nuit est avancée, le jour approche. Dépouillons-nous donc des œuvres des ténèbres, et revêtons les armes de la lumière » (Romains, XIII, 12) (*Extension*, p. 9).

La seconde est placée en tête du dernier chapitre du roman :

« Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il y a un chemin à parcourir et il faut le parcourir, mais il n'y a pas de voyageur. Des actes sont accomplis, mais il n'y a pas d'acteur » (Sattipathana-Sutta, XLII, 16) (*Extension*, p. 176).

⁴⁵ Ajavon établit à ce sujet un parallèle avec la souffrance du narrateur de *Gros-Câlin* de Romain Gary. L'originalité et la nouveauté de Houellebecq consistent cependant, selon Ajavon, justement dans sa critique du libéralisme. En effet, Gary aurait surtout dénoncé l'industrialisation (Ajavon 2002, p. 172). La comparaison est d'autant plus intéressante pour nous que *Gros-Câlin* a aussi été rapproché de la satire ménippée (Östman 1994).

Dans *Extension du domaine de la lutte*, tous les renvois plus ou moins explicites à la Bible et aux anciens écrits de l'hindouisme et du bouddhisme permettent surtout de souligner l'absurdité de la vie et la vacuité de l'existence. Dans les romans ultérieurs, le discours religieux s'inscrit cependant dans une quête existentielle et morale plus constructive. Le changement est perceptible dès le choix du titre du deuxième recueil de poésies de Houellebecq, *Le Sens du combat* (1996). S'ouvrant sur un poème où le vide existentiel est abordé à travers la métaphore de la transparence – « Il n'y a plus grand-chose au fond de nos sourires, / Nous sommes prisonniers de notre transparence » (*Poésies*, p. 9) – ce livre renoue en effet, quoique de manière ambiguë, avec le motif de la crucifixion, qui apparaît dans le dernier poème, éponyme du recueil :

Il y avait des nuits où nous avons perdu jusqu'au sens du combat
Nous frissonnions de peur, seuls dans la plaine immense,
Nous avions mal aux bras
Il y a eu des nuits certaines et très denses.

Comme un oiseau blessé tournoie dans l'atmosphère
Avant de s'écraser sur le sol du chemin
Tu titubais, disant des mots élémentaires,
Avant de t'effondrer sur le sol de poussière ;
Je te prenais la main.

Nous devons décider d'un autre angle d'attaque,
Décrocher vers le Bien
Je me souviens de nos pistolets tchécoslovaques,
Achetés pour presque rien.

Libres et conditionnés par nos douleurs anciennes
Nous traversons la plaine
Et les mottes gercées résonnaient sous nos pieds ;
Avant la guerre, ami, il y poussait du blé.

Comme une croix plantée dans un sol desséché
J'ai tenu bon mon frère ;
Comme une croix de fer aux deux bras écartés.
Aujourd'hui, je reviens dans la maison du Père (*Poésies*, p. 108).

Remarquons en passant que ces vers sont assez représentatifs des poèmes de Houellebecq. On y retrouve notamment une forme plus ou moins fixe, une thématique existentielle et une tonalité triste, doublée d'une pathétique prononcée. Ce qui nous intéresse ici est cependant la référence au christianisme. Comment faut-il comprendre le fait qu'un poète non croyant comme Houellebecq mette en scène un *je* lyrique qui semble ainsi s'identifier au Christ ?

2.3.2 Revisiter les formes anciennes

Pourrait-on établir un parallèle entre l'apparition d'images religieuses dans les textes de Houellebecq, comme à la fin du poème qui clôt *Le Sens du combat*, et l'emploi par cet auteur de l'alexandrin ? Dans les deux cas, il s'agit d'une réutilisation de formes et d'images anciennes, recyclage dont le sens est peut-être le même. Cette idée a été proposée par Marc Weitzmann (2005 [1997]), qui voit un parallèle intéressant entre le retour de Houellebecq à la versification et son intérêt pour la religion.

Pour Weitzmann, cette reprise d'images et de formes désuètes n'est pas seulement une manière de créer des effets comiques, ni tout simplement une façon de « dresser le constat d'échec des courants formalistes et prétendument modernes ». Aussi bien l'emploi d'une versification classique que les références à la fois amusées et nostalgiques à Dieu viseraient, selon Weitzmann, surtout à « habiter des formes dont on sait qu'elles ont fait leur temps pour observer un monde qui meurt ». Il y a, dit Weitzmann, « une visée religieuse chez Houellebecq, et même profondément catholique », même si celle-ci est « *sciemment* manquée » et ne peut « s'exprimer que sur les modes croisés de la nostalgie et de la dérision », une moquerie qui est cependant « prise très au sérieux par celui qui l'exprime » (Weitzmann 2005 [1997], p. 46).

Le flottement entre comique et sérieux perçu par Weitzmann est en effet l'un des traits stylistiques les plus frappants des textes houellebecquiens ; nous aurons l'occasion d'y revenir dans les chapitres 2.4.2 et 3.2 de cette étude. Constatons pour le moment qu'une telle écriture implique nécessairement le lecteur, qui devra à tout moment s'interroger sur l'attitude de l'auteur et le sens de tel ou tel passage, d'autant plus que ce flottement fait partie d'une indécidabilité plus générale, à laquelle participent aussi les affirmations souvent contradictoires présentes dans ces textes.

Un exemple concret pour illustrer cette tendance est apporté par David Evans (2007), dans son analyse de la poésie de Houellebecq. Evans montre comment, dans certains poèmes, le lecteur est invité à faire des interprétations différentes selon le décompte syllabique choisi. Si la structure de l'alexandrin se rétablit grâce à la suppression de quelques *e* instables, on aura, selon Evans, l'impression de se trouver face à un *je* lyrique certes souffrant, mais plus structuré et, en quelque sorte, plus affirmé, plus décidé à vivre que lorsque l'on se laisse aller à une diction qui ne respecte pas ce rythme⁴⁶ :

⁴⁶ Cette idée avait été avancée par Houellebecq dans *Rester vivant, méthode*, et Evans voit donc dans le rythme un moyen permettant au sujet de mieux maîtriser sa souffrance. Elle se retrouve également chez le poète romantique anglais Wordsworth : « Now the music of harmonious metrical language, the sense of difficulty

Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges (6+6)
Il fait noir dans la chambre, mon œil luit faiblement (6+6)
J'ai peur de me lever, au fond de moi je sens (6+6)
Quelque chose de mou, de méchant, et qui bouge. (6+6)

Cela fait des années que je hais cette viande (6+6)
Qui recouvre mes os. La couche est adipeuse (6+6)
Sensible à la douleur, légèrement spongieuse ; (6+6)
Un peu plus bas il y a un organe qui bande. (6+6)

Je te hais, Jésus-Christ, qui m'a donné un corps (6+6)
Les amitiés s'effacent, tout s'enfuit, tout va vite, (6+6)
Les années glissent et passent et rien ne ressuscite, (6+6)
J(e) n'ai pas envie de vivre et j'ai peur de la mort. (7+6) (*Poésies*, p. 117)

Ce poème est écrit en alexandrins parfaits, à condition d'omettre le dernier vers. Mais, selon Evans, l'emploi de ce vers « raté » est une stratégie utilisée par le poète pour souligner cette ambiguïté :

Houellebecq aurait pu écrire « J'ai pas envie de vivre » sans choquer l'oreille du lecteur habitué au ton familier de certains vers. On soupçonne que c'est l'indécidabilité même de ce vers sur le plan formel qui fait son importance à l'expression du désaccord entre une structure censée protéger de la souffrance et le « je » du poète en proie à l'angoisse (Evans 2007, p. 209).

Il semble donc que le thème de la survie, introduit dès *Rester vivant, méthode*, soit exprimé à travers l'alexandrin grâce à des stratégies plus subtiles qu'elles n'en ont peut-être l'air lors d'une première lecture. Les observations d'Evans vont en effet tout à fait dans le même sens que les réflexions au sujet de la versification de *Rester vivant, méthode*. Dans un passage sans doute un peu polémique à l'égard du modernisme, Houellebecq suggère que toute écriture fortement structurée permet au poète d'« échapper au suicide » : « Croyez à la structure. Croyez aux métriques anciennes, également. La versification est un puissant outil de libération » (*Rester vivant*, p. 15). On en conclura que l'idée exprimée dans *Rester vivant, méthode* peut être devenue, dans les poèmes de Houellebecq, une technique poético-lyrique.

Quoi qu'il en soit, la versification est l'une des premières choses qui frappent le lecteur des recueils de poésie de Houellebecq. La moitié des poèmes, ou peu s'en faut, est en alexandrins ou en octosyllabes. Et sans doute le recours à l'alexandrin et aux images religieuses héritées peut-il se voir comme une façon d'apporter une certaine dignité au caractère banal de la souffrance de l'homme moderne.

overcome, and the blind association of pleasure which has previously been received from works of rhyme or metre of the same or similar construction, all these imperceptibly make up a complex feeling of delight, which is of the most important use in tempering the painful feeling which will always be found intermingled with powerful descriptions of the deeper passions. This effect is always produced in pathetic and impassioned poetry; while in lighter compositions the ease and gracefulness with which the Poet manages his numbers are themselves confessedly a principal source of the gratification of the Reader » (Wordsworth 1963, pp. 260-261).

2.3.3 La possibilité d'un « discours honnête et positif » ?

Le défaitisme social et existentiel de Houellebecq, ainsi que son insistance sur une souffrance qui semble quasi co-substantielle avec l'être, le rangent du côté des grands pessimistes de la littérature occidentale.

Or, nous avons cité ci-dessus (cf. 1.2), le passage dans *Interventions* où Houellebecq se demande s'il serait possible de formuler « un discours honnête et positif [qui] modifiera l'histoire du monde ». Nous avons aussi précisé que Houellebecq soulève cette interrogation à la question de savoir « [q]uel peut être le rôle de la littérature dans le monde vidé de tout sens moral, qu'[il] décri[t] ». Il est maintenant temps d'essayer de cerner la signification que prennent les mots « honnête » et « positif », car leur sens, ici, nous semble rester un peu flou.

Rappelons que Ruth Cruickshank voit, dans ces termes, une quête de la vérité (« a quest for truth »). Pour elle, ces romans s'inscrivent dans une pensée de crise qui aurait dominé tout le XX^e siècle et qui aurait été provoquée par les cataclysmes intellectuels dus à la mise en question des acquis de la philosophie des Lumières. Tout en le déconstruisant, le modernisme gardait une certaine nostalgie de l'ordre perdu. La pensée postmoderne de la fin du XX^e siècle avait cependant plutôt insisté sur le jeu – et derrière celui-ci : le vide. Cruickshank constate que si, en 1956, Natalie Sarraute publia *L'ère du soupçon*, Gilles Lipovetsky répondit, en 1983, par un livre intitulé *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Or, en persistant sur la notion de vérité, la fiction de fin de millénaire française à laquelle participe Michel Houellebecq nous inciterait plutôt à saisir une continuité entre le modernisme et le postmodernisme :

The analyses challenge the notion that the dominant discourse in the turn-of-the-millennium France is that of a perceived postmodern perpetual crisis variously described in terms of the suspicion of totalizing narratives, relativism, the demise of the ethical, and the subsuming of the cultural into the conditions of production (Cruickshank 2009, p. 5).

Continuing a 'long twentieth century' of crisis thinking, in constrasting ways, and in form and content they [les auteurs analysés par Cruickshank : Jean Echenoz, Michel Houellebecq, Christine Angot et Marie Redonnet] challenge the notion of a clear turning point between modernism and postmodernism (*ibid.*, p. 267).

Il est intéressant de constater que la conclusion de Cruickshank rappelle les réflexions formulées par Houellebecq lui-même à l'égard de la philosophie nietzschéenne qui aurait selon lui inauguré une « ère de la déloyauté » dans la pensée occidentale :

C'est Nietzsche, il me semble, ce gros chat subtil, qui perçut pour la première fois le danger que les sciences, après avoir plus au moins liquidé les vérités révélées, allait faire peser sur la philosophie

elle-même. C'est lui par conséquent qui a tenté pour la première fois d'entacher de soupçon la quête de la vérité, et, nommément, de la vérité scientifique. Il a inauguré en philosophie ce qu'on pourrait appeler *l'ère de la déloyauté*. Car qu'est-ce qu'une philosophie qui laisse glisser au second plan la question de la vérité ? On en revient, il me semble, à peu près aux sophistes (*Ennemis*, p. 151).

À la différence de bien des penseurs de la postmodernité, Houellebecq n'hésite pas à se servir du mot « vérité ». Selon lui, c'est même « l'honneur tout particulier de la philosophie occidentale [...] d'avoir mis au premier plan [cette] question » (*Ennemis*, p. 151). Cependant, la philosophie en tant que recherche de vérité aurait fini par s'autodétruire. Dans *Les Particules élémentaires*, la supposée crise de la philosophie est illustrée par les philosophes français de la génération des années 60 et 70 :

C'est dire aussi à quel point les questions philosophiques avaient perdu, dans l'esprit du public, tout référent bien défini. Le ridicule global dans lequel avaient subitement sombré, après des décennies de surestimation insensée, les travaux de Foucault, de Lacan, de Derrida et de Deleuze ne devait pour le moment laisser le champ libre à aucune pensée philosophique neuve, mais au contraire jeter le discrédit sur l'ensemble des intellectuels se réclamant des « sciences humaines » ; la montée en puissance des scientifiques dans tous les domaines de la pensée était dès lors devenue inéluctable (*Les Particules*, p. 391).

Faute de pouvoir créer un discours honnête (le vrai ?) et positif (le beau et le bien ?), la philosophie (du moins celle de la lignée franco-allemande actuelle), comme la religion, a perdu de sa crédibilité.

Comment Houellebecq cherche-t-il la vérité ? Une première réponse à cette question serait d'évoquer la grande place qu'occupe la science dans ses romans. On pourrait également rappeler son désir de réhabiliter le roman réaliste (*cf.* 3.1), même si cela se fait de manière contrastée et en se servant de toute une artillerie de procédés associés au roman postmoderne, comme l'intrusion d'un jeu autofictionnel qui – paradoxalement – insiste sur la subjectivité de la vision du monde présentée, tout en servant de gage à une certaine authenticité⁴⁷.

L'honnêteté du discours houellebecquien résiderait alors dans le fait de ne pas renier les acquis de la science, tout en faisant ressortir le caractère historique – voire autobiographique – des interprétations présentées.

⁴⁷ Voir à ce sujet Rita Schober (2004) : « On peut se demander si ce jeu ambigu n'entre pas dans les stratégies narratives de Houellebecq utilisées dans le but de fortifier la vraisemblance de ses histoires. Au vu de la popularité de l'autobiographie ces vingt dernières années (même chez des auteurs de l'avant-garde comme Robbe-Grillet), dans laquelle la crédibilité reposait sur l'auteur garant de la vérité et qui réhabilitait en même temps la réalité comme référence d'une œuvre littéraire, l'idée s'impose que cet exemple invitait à revendiquer pour un roman autofictionnel la même crédibilité et authenticité » (Schober 2004, p. 513). Elle voit aussi plus généralement dans « le mélange des genres radicale » présent chez cet auteur une tentative de renforcer « la vraisemblance » et « l'authenticité » (Schober 2004, p. 509).

Ensuite pour ce qui est du terme « positif », on pourrait éventuellement se référer à Auguste Comte. Pour lui, « positif » s’oppose à « métaphysique ». Et il serait en effet possible d’envisager sous cet angle le thème de l’amour chez Houellebecq. En fait, on observe chez Houellebecq l’idée que l’amour doit exister, puisqu’il peut être observé en tant que phénomène. Déjà dans *Extension du domaine de la lutte* le narrateur déclare : « Quoi qu’il en soit l’amour existe, puisqu’on peut en observer les effets. Voilà une phrase digne de Claude Bernard [...] » (*Extension*, p. 94). Quatorze ans plus tard, la même idée revient dans *Ennemis publics*, où Houellebecq affirme avoir pu

constater expérimentalement en tant que romancier [...] que des gens absolument athées, et de ce fait persuadés de leur solitude ontologique totale et de leur mortalité absolue [...] n’en continuent pas moins à croire en l’amour, ou du moins à se comporter comme s’ils y croyaient.

Et par ailleurs n’en continuent pas moins de croire en la loi morale, et de se comporter conformément à ses exigences.

Que le « si Dieu n’existe pas, tout est permis » de Dostoïevski, a priori convaincant, s’avère expérimentalement faux (*Ennemis*, p. 155).

On se demandera cependant si par « discours positif » Houellebecq entend vraiment, et avant tout, un discours basé sur les critères de la philosophie positiviste. Rappelons que Houellebecq évoque le « discours honnête et positif » en réponse à la question de savoir quel pourrait être « *le rôle de la littérature dans [un] monde vidé de tout sens moral* ».

Il nous semble que le projet romanesque de Michel Houellebecq se présente plutôt comme une recherche rhétorique et poétique, recherche de métaphores et de récits capables de guider l’homme au niveau existentiel afin de combler le négatif existentiel et émotionnel provoqué par l’effondrement des vérités révélées – qui, elles, ne s’adressaient pas uniquement à la raison pure.

Il semble certes nécessaire de mettre en rapport l’écriture de Houellebecq avec la pensée de Comte et, plus généralement, avec le positivisme. Toutefois, l’auteur s’avère lui-même conscient de la différence entre certitude rationnelle et littérature :

Vous pouvez [...], dira le positiviste logique, vous livrer à des reconstructions métaphoriques. L’homme à un certain stade a besoin de métaphores, et de légendes. La matière elle-même était une légende nécessaire, pour en finir avec Dieu (*Ennemis*, p. 154).

Houellebecq a beau être adepte du positivisme comtien en philosophie, son point de vue de romancier ne saurait être réduit à cela. Car dans ses œuvres sont développées, d’une part des métaphores et des légendes, d’autre part une mise en perspective de ces créations, souvent sous forme d’ironie et de satire. Ainsi, Houellebecq veut-il peut-être nous montrer, en

filigrane, que l'homme a besoin d'images poétiques et de récits pour sa vie affective. Seulement l'auteur ne peut s'empêcher de se distancer par rapport à ses fabrications.

Il nous semble que c'est aussi sous cet angle qu'il convient d'aborder le style de Houellebecq. Il est vrai que les déclarations de l'écrivain lui-même témoignent d'une certaine prise de distance par rapport à toute quête esthétique qui serait essentiellement axée sur ce paramètre⁴⁸. Comme l'a montré Noguez, auteur de l'une des premières analyses du style littéraire de Houellebecq, les textes du romancier comportent toutefois un certain nombre de traits stylistiques très caractéristiques. Parmi ceux-ci, on peut citer la prédominance d'un registre moyen, celui « de la prose des articles de vulgarisation scientifique (où Jean Cohen, auteur aimé et commenté par Houellebecq, voyait le degré zéro de la langue, à partir duquel peut se mesurer l'écart poétique) » (Noguez 2003, p. 106). Noguez perçoit dans cette écriture « une certaine absence d'émotion » ou une rhétorique « de la déprime » (*ibid.*, p. 109), tout cela visant, selon lui, à une « correction désublimante » (*ibid.*, p. 149), qui est cependant contrebalancée par une forte émotivité (*ibid.*, p. 124).

Pour illustrer le caractère désublimant de l'écriture houellebecquienne, Noguez fait observer que cet auteur termine souvent ses paragraphes par un constat un peu sec ; d'où le titre du livre de Noguez : *Houellebecq, en fait* :

De tout ce que nous venons d'observer, témoignent lumineusement deux mots courts, formant une locution adverbiale d'affirmation tellement employée par Houellebecq qu'on pourrait en faire le prototype et l'emblème de ces dosages stylistiques dont nous parlions : « en fait » (*ibid.*, p. 148).

C'est en quoi on pourrait dire que l'œuvre de Michel Houellebecq est un immense « en fait » - tantôt de désublimation, tantôt de certitude attristée – mais insistant, dans tous les cas sur un discours de vérité (*ibid.*, p. 150).

⁴⁸ Ainsi Houellebecq affirme-t-il, en citant Schopenhauer, lors d'un entretien avec Catherine Argand que la « première - et pratiquement la seule - condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire » (« Michel Houellebecq par Catherine Argand »). La notion de style a d'ailleurs connu une histoire intéressante. Selon Jean Milly, c'est surtout avec Rousseau que naît, dans les lettres françaises, l'idée que le style traduit la subjectivité de l'auteur. Cependant, avec Flaubert, « [l]a conception du style comme effet du génie s'estompe [...] pour revenir au travail [...] comme transformation volontaire et consciente en vue d'effets à produire », alors que pour Proust « la réalité n'est posée que quand il y a eu style, c'est-à-dire alliance de mots » (Milly 2008 [1992], p. 291). On ne s'étonnera pas que ce genre d'idées sur le style paraisse douteux aux yeux de l'auteur d'*Extension du domaine de la lutte*. Dans ce roman, le narrateur, qui est aussi l'auteur fictif du texte, déclare : « La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ». C'est pour cette raison, explique-t-il, qu'il entend « inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne (*Extension*, p. 42).

L'analyse de Noguez rappelle une opposition identifiée par Michel Houellebecq lui-même entre deux tonalités présentes dans son œuvre et qu'il juge « complémentaires »⁴⁹ : l'une « clinique », l'autre « pathétique » :

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 (*Interventions*, p. 45).

Sans doute sommes-nous ici déjà au cœur de la poétique de Houellebecq et de ce qu'il pourrait entendre par « discours honnête et positif ». Au centre de son art, il y a la science, mais aussi l'émotion ; il existe une honnêteté rationnelle, voire scientifique – mais il existe aussi une honnêteté d'ordre affectif. D'un côté, on trouve donc la raison ou le logos et, de l'autre, le lyrisme avec parfois de brefs moments d'un amour intense. Cependant, ces deux réalités humaines ne semblent pas pouvoir s'intégrer, de sorte que tout se passe comme si les protagonistes houellebecquiens étaient pris entre deux alternatives également décevantes : soit se laisser observer ou analyser, cliniquement, par un nombre croissant de disciplines scientifiques de plus en plus spécialisées ; soit se livrer aux sentiments, qui paraissent cependant injustifiés, incompréhensibles, pathétiques face à la science et à la critique idéologique. On pourrait parler à propos de Houellebecq d'un clivage entre, d'un côté, un réel extérieur des faits et, de l'autre, un réel intérieur émotionnel, un clivage stylistique autant que thématique. Pris isolément, la certitude rationnelle et l'expression des sentiments peuvent être honnêtes ; c'est au moment que l'on tente de les intégrer que les problèmes commencent. C'est pourquoi l'une des questions centrales posées par les romans de Houellebecq semble être de savoir comment intégrer raison et émotion, tant au niveau thématique qu'au niveau stylistique, afin d'échapper à l'absurde et arriver à l'impression d'un sens existentiel.

2.3.4 Discours religieux et discours littéraire

Dans la section 2.3.2, nous avons cité un parallèle proposé par Marc Weitzmann entre la métrique traditionnelle et les images religieuses. Ensuite, nous avons vu dans la section suivante (2.3.3) que le rêve houellebecquien d'un discours honnête et positif pourrait peut-être se concevoir en termes d'une fusion, au niveau existentiel, entre le clinique et le pathétique : autrement dit, entre la raison et les sentiments.

Tout ceci nous incite à nous interroger sur la différence entre discours religieux et discours littéraire.

⁴⁹ Houellebecq voit ici une analogie entre sa pratique littéraire et la complémentarité onde-particule proposée par Niels Bohr pour décrire la nature de la lumière.

Dès son premier roman *Extension du domaine de la lutte*, Michel Houellebecq s'interroge sur le vide existentiel laissé par la mort de Dieu en Europe occidentale. Et l'importance accordée par Houellebecq à la religion se confirme tout au long de sa carrière d'écrivain. Dans un entretien filmé de 2005, il affirme avoir eu l'idée, lors de la sortie de son premier roman, que celui-ci allait changer le monde. Les « choses déplaisantes » qui y étaient dites « sur la sexualité » constitueraient, selon lui, une « révélation de secret honteux » qui, avec la dénonciation de l'argent, devraient faire tomber à zéro la valeur de ces deux « systèmes de différenciation sociale ». Or, Houellebecq déclare avoir désormais compris que la littérature ne peut rien changer. Pour réaliser un changement, il faudrait, dit-il, « écrire un texte religieux » (« Gracias por su visita »).

Cette idée est d'ailleurs reprise dans les textes littéraires du romancier, comme par exemple dans *Les Particules élémentaires*, où l'apparence du christianisme est caractérisée de « mutation métaphysique ». Il en va de même pour son avant-dernier roman, *La Possibilité d'une île* :

J'en étais depuis longtemps persuadé [...] : les événements politiques ou militaires, les transformations économiques, les mutations esthétiques ou culturelles peuvent jouer un rôle, parfois un très grand rôle dans la vie des hommes ; mais rien, jamais, ne peut avoir d'importance historique comparable au développement d'une nouvelle religion, ou à l'effondrement d'une religion existante (*La Possibilité*, p. 371).

De nos jours, la formulation d'un discours religieux s'avère cependant difficile. En témoigne une réflexion de Michel, l'un des demi-frères des *Particules élémentaires* :

Julian Huxley aborde lui aussi les questions religieuses dans *Ce que j'ose penser* [...]. Il est nettement conscient que les progrès de la science et du matérialisme ont sapé les bases de toutes les religions traditionnelles; il est également conscient qu'aucune société ne peut subsister sans religion. Pendant plus de cent pages, il tente de jeter les bases d'une religion compatible avec l'état de la science. On ne peut pas dire que le résultat soit tellement convaincant; on ne peut pas dire non plus que l'évolution de nos sociétés soit tellement allée dans ce sens. En réalité, tout espoir de fusion étant anéanti par l'évidence de la mort matérielle, la vanité et la cruauté ne peuvent manquer de s'étendre. À titre de compensation, conclut-il bizarrement, il en est de même de l'amour (*Les Particules*, p. 201).

Comme nous l'avons vu plus haut (2.1.3), Houellebecq reste toutefois sceptique vis-à-vis de tout autre discours philosophique ou idéologique qui pourrait éventuellement combler le vide causée par l'effondrement du judéo-christianisme. Sur un ton assez polémique, il critique par exemple, dans un article intitulé « Sortir du XX^e siècle », la « racaille gauchiste » qui aurait selon lui « monopolisé le débat intellectuel tout au long du XX^e siècle » (*Lanzarote et autres textes*, p. 73). L'article commence par une affirmation catégorique : « La littérature ne

sert à rien », illustrée par l'exemple des *Possédés*, grand roman de Dostoïevski. Ce romancier aurait, dit Houellebecq, « intégralement exposé » l'idéologie de ces intellectuels. Et pourtant « [m]arxistes, existentialistes, anarchistes et gauchistes de toutes espèces ont pu prospérer et infecter le monde » (*Lanzarote et autres textes*, p. 73). La littérature ne servirait donc « à rien ».

L'interprétation d'une phrase tirée d'un texte à caractère pamphlétaire comme « Sortir du XX^e siècle » est certes délicate. Néanmoins, il nous semble que l'ensemble des déclarations de Houellebecq sur la littérature citées nous permettent de conclure qu'aux yeux de cet auteur la littérature apparaît comme une forme d'expression dont les effets, au niveau politique, sont bien limités. À cet égard, la littérature ne peut changer le monde. Et il semble possible de voir, ici, le corollaire du scepticisme houellebecquien vis-à-vis de l'avant-garde, mentionné ci-dessus dans le chapitre sur Houellebecq, Nietzsche et Schopenhauer (*cf.* 2.1.3). Il convient également, ici, de soulever une contradiction dans le raisonnement de Houellebecq que nous n'avons pas réussi à résoudre. Ou peut-être s'agit-il plutôt d'une tension entre deux attitudes opposées vis-à-vis de son art ? Si la littérature ne « sert à rien », on peut en effet se demander comment a pu se former l'extraordinaire ambition du projet romanesque houellebecquien. De même peut-on s'interroger sur la critique exprimée par Houellebecq contre la pensée avant-garde issue de la pensée nietzschéenne (*cf.* 2.1.3) au vu de son rêve d'un discours littéraire si « honnête » qu'il changerait « le cours de l'histoire ».

En même temps, la tension que nous venons d'identifier permet de mettre en relief le traitement ludique réalisé dans les romans de Houellebecq des deux thèmes de l'art et de sa présumée capacité de changer notre regard sur le monde. Ainsi, le narrateur de *Plateforme* nie-t-il, tout comme Houellebecq lui-même, que l'art puisse changer la vie des hommes. Cependant, la façon dont il invoque son propre exemple n'est pas sans produire un effet légèrement comique :

J'ai assisté à bien des expositions, des vernissages, des performances demeurées mémorables. Ma conclusion, dorénavant, était certaine : l'art ne peut pas changer la vie. En tout cas pas la mienne (*Plateforme*, p. 24).

Nous citerons également un passage plutôt enjoué du même roman où une jeune artiste offre à Michel des moulages de son clitoris. Grâce à ce cadeau, le narrateur parvient mieux à satisfaire sa compagne :

Le soir même j'examinais avec attention le clitoris de Valérie. [...] Était-ce l'attente qui avait exacerbé son désir ? des mouvements plus précis et plus attentionnés de ma part ? Toujours est-il

qu'elle jouit presque tout de suite. Au fond, me dis-je, cette Sandra était plutôt une bonne artiste ; son travail incitait à porter un *regard neuf sur le monde* (*Plateforme*, pp. 313-314).

Il semble que ce soit ici l'idée, un peu abstraite, de la « singularisation » – procédé artistique décrit par les structuralistes russes et perçue, tout au long du XX^e siècle comme l'essence véritable de l'art verbal – qui se trouve ici ramenée à un niveau concret qui la détronise (ou peut-être s'agit-il d'une « indétroisation », cf. ci-dessous 3.2.2).

Mais nous laissons maintenant la position ambiguë de Houellebecq vis-à-vis des avant-gardes. Car si l'art (verbal ou autre) ne possède aux yeux de Houellebecq ni véritable force persuasive, ni valeur esthétique basée sur le renouveau continu de ses formes artistiques, ceci ne signifie pas pour autant que l'activité artistique soit complètement futile ou sans valeur. Rappelons d'abord combien Houellebecq loue l'« honnêteté » de Schopenhauer en le comparant avec un romancier – c'est-à-dire avec un artiste. Mais citons, aussi, un intéressant passage de l'essai « Approches du désarroi », publié pour la première fois en 1997, où Houellebecq voit clairement la littérature comme une activité susceptible de jouer un rôle important dans la construction du sujet :

Un livre en effet ne peut être apprécié que *lentement* [...]. Chose impossible et même absurde dans un monde où tout évolue, tout fluctue, où rien n'a de validité permanente : ni les règles, ni les choses, ni les êtres. De toutes ses forces (qui furent grandes), la littérature s'oppose à l'actualité permanente, de perpétuel présent. Les livres appellent des lecteurs; mais ces lecteurs doivent avoir une existence individuelle et stable : ils ne peuvent être de purs consommateurs, de purs fantômes ; ils doivent être aussi, en quelque manière, des *sujets*.

Minés par la hantise du « *politically correct* », éberlués par un flot de pseudo-informations qui leur donnent l'illusion d'une modification permanente des catégories de l'existence (on *ne peut plus* penser ce qui était pensé il y a dix, cent ou mille ans), les Occidentaux contemporains ne parviennent plus à être des lecteurs ; ils ne parviennent plus à satisfaire cette humble demande d'un livre posé devant eux : être simplement des êtres humains, pensant et ressentant par eux-mêmes.

À plus forte raison, ils ne peuvent jouer ce rôle face à un autre être. Il le faudrait, pourtant : car cette dissolution de l'être est une dissolution tragique ; et chacun continue, mû par une nostalgie douloureuse, à demander à l'autre ce qu'il ne peut plus être ; à chercher comme un fantôme aveuglé, ce poids d'être qu'il ne trouve plus en lui-même. Cette résistance ; cette profondeur. Bien entendu chacun échoue, et la solitude est atroce (*Interventions*, pp. 74-75).

En regrettant que « les Occidentaux ne parviennent plus à être des lecteurs », Houellebecq voit ici dans la littérature une force capable de s'opposer à un certain nombre d'autres discours dont il dénonce l'influence néfaste sur l'homme moderne. La littérature apparaîtrait donc surtout comme une force de résistance, ayant un rôle à jouer dans la constitution d'un sujet indépendant capable de tenir tête aux prétendus a priori de son époque et aux pouvoirs commerciaux.

Nous avons déjà vu que Houellebecq accuse la publicité d'augmenter les désirs de l'homme sans jamais chercher à les satisfaire (cf. ci-dessus 2.1.2). Aux discours qui menacent l'humanité se joint donc, maintenant, le « *politically correct* ». Et l'on pourrait peut-être y

ajouter la propagande, « très différente » de la littérature qui, elle, « n'est pas censée être optimiste, délivrer des messages d'espoir, faire en sorte que les gens aiment la vie » (« C'est ainsi que je fabrique mes livres », p. 201). Or, c'est justement ici que la littérature a son rôle à jouer, même si « *Approches du désarroi* » reste dans l'ensemble un essai dominé par le pessimisme : l'homme moderne serait finalement peu capable de résister aux discours dominants, comme il aurait perdu sa capacité à vraiment lire. Retenons néanmoins que Houellebecq y avance l'idée que l'art peut servir de contrepoids aux discours dominants et qu'il semble accorder à la littérature un potentiel émancipateur – quoique limité – au niveau individuel.

Une question importante s'impose cependant : pourquoi Houellebecq semble-t-il préférer les textes religieux aux discours « politiquement corrects » ? Ces derniers ne prétendent-ils pas, eux aussi, améliorer le monde en mieux ? Si le problème est qu'aucune société « ne peut subsister sans religion », ces discours de la modernité et de la postmodernité ne pourraient-ils venir combler le vide laissé par la chute de la religion en Occident ?

Faut-il conclure que des courants de pensée comme le féminisme ou le postcolonialisme apparaissent tout simplement moins intéressants à Houellebecq que la religion ? S'il s'agit pour lui de réunir émotion et raison, il serait en effet possible qu'il juge la religion plus opératoire. Car à la différence de ces nouveaux courants, nés en partie au sein des universités, le discours religieux (tout comme la poésie d'ailleurs, mais aussi comme la propagande et la publicité) déclare ouvertement son caractère non uniquement rationnel. Rappelons aussi que Houellebecq semble avoir du mal à prendre tout à fait au sérieux plusieurs des grands philosophes français de la dernière moitié du XX^e siècle. (voir à ce sujet le passage cité plus haut dans la section 2.3.3 où le narrateur prévoit la disparition proche de la scène intellectuelle des travaux de Foucault, de Lacan, de Derrida et de Deleuze).

De plus, la préférence de Houellebecq pour la religion pourrait peut-être s'expliquer par son positionnement idéologique anti-libéral :

Nous refusons l'idéologie libérale parce qu'elle est incapable de fournir un sens, une voie à la réconciliation de l'individu avec son semblable dans une communauté qu'on pourrait qualifier d'humaine [...].

Nous refusons l'idéologie libérale au nom de l'encyclique de Léon XIII sur la mission sociale de l'Évangile et dans le même esprit que les prophètes antiques appelaient la ruine et la malédiction sur la tête de Jérusalem [...] (*Poésies*, p. 52).

L'une des thèses des *Particules élémentaires* semble par exemple être que la gauche soixante-huitarde et le libéralisme économique ont en commun une idéologie individualiste, jugée problématique par Houellebecq. Bruno Viard (2005) a examiné l'idéologie des textes

houellebecquiens en soulignant que l'auteur renvoie dos à dos le libéralisme moral et celui du marché, et que ce dernier se positionne ainsi contre la droite sur le plan économique et contre la gauche sur le plan des mœurs :

Houellebecq a, au moins, le mérite de la cohérence, puisqu'il prend faveur de la régulation d'un côté comme de l'autre. Alors, de gauche ou de droite ? Impossible de répondre d'un mot. Son hostilité systématique à l'économie politique le rangerait dans une gauche extrême au plan social tandis que sa critique de la liberté sexuelle en fait un conservateur au plan des mœurs (Viard 2006, p. 173).

On observe toutefois parmi les critiques une certaine tendance à considérer Houellebecq comme un écrivain ayant, sinon des opinions clairement situables à droite, du moins une *sensibilité* de droite. Ainsi Bruno Blanckeman relève-t-il plusieurs facteurs qui font de Houellebecq un écrivain participant à une tendance plus générale de la littérature française de l'après 1968 :

Trois séries d'éléments arrêteront en ce sens cette étude : la défection des avant-gardes avec une action en retour [...] du genre romanesque, plus désireux de renouer avec des pratiques traditionnelles que d'en expérimenter de nouvelles ; la multiplication de formes autobiographiques particulières manifestant toutes la primauté d'un questionnement identitaire [...] ; enfin, la résurgence d'une écriture du spirituel, qui procède par la mise entre parenthèses des déterminations historiques (Blanckeman 2002, pp. 171-172).

Blanckeman voit même, chez Houellebecq, une « métaphorique de la décomposition » rappelant celle de « la rhétorique traditionnelle des brûlots d'extrême droite ». Il cite en exemple la mort d'Annabelle des *Particules élémentaires*. En effet, celle-ci

connaît la même destinée que Pauline, dans *Gilles* de Drieu : une grossesse qui révèle un cancer de l'utérus, un avortement, la mort. La symbolique semble identique : l'ancienne prostituée chez Drieu, la femme émancipée chez Houellebecq, accouchent de la mort et incarnent, selon une même logique anti-humaniste, la France corrompue des temps modernes (*ibid.*, p. 176).

Cependant, Blanckeman souligne qu'il s'agit davantage, chez ces auteurs, d'une *sensibilité* de droite que d'une « volonté agissante » :

Le retour des traditions ne se pratique pas comme une *restauration* mais dans la mémoire avisée des tentatives modernes, et dans une volonté transgénérique fauteuse de troubles. Les écritures autobiographiques actuelles hypostasient moins l'insistance du sujet qu'elles ne l'inquiètent, par éclatement ou par surexposition. Enfin, la démarche de certains écrivains [...] consiste à convertir en termes ontologiques une approche de l'histoire marquée à gauche (*loc. cit.*).

Un passage d'*Ennemis publics*, pourrait sans doute donner une idée de la nature de cette sensibilité :

Or s'il y a une idée [...] qui traverse tous mes romans [...] c'est bien celle de *l'irréversibilité absolue de tout processus de dégradation*, une fois entamé. [...] C'est plus qu'organique, c'est comme une loi universelle, s'appliquant aussi bien aux objets inertes ; c'est littéralement, entropique. À quelqu'un qui est à ce point convaincu du caractère inéluctable de tout déclin [...] l'idée de réaction ne peut même pas venir. Si un tel individu ne sera jamais réactionnaire, il sera par contre conservateur (*Ennemis*, pp. 118-119).

L'analyse de Blanckeman concernant le rapport de Houellebecq à la modernité, ainsi que celle de Viard concernant les relations qu'entretient ce même auteur au libéralisme permettent donc de situer Houellebecq, mais uniquement à la condition de lui attribuer une position non conforme à la logique traditionnelle de l'échiquier.

2.3.5 Quelle religion ?

Supposons justifiée l'idée de Blanckeman selon laquelle Houellebecq participerait à « la résurgence d'une écriture du spirituel ». Il reste cependant à déterminer le rôle qu'il attribue aux différentes religions ou aux différents discours spirituels.

Déclarant son respect pour les moines tibétains, dont le comportement, jugé moral par Houellebecq, s'expliquerait avant tout par un principe d'ordre spirituel et non par nationalisme, Houellebecq affirme dans *Ennemis publics* :

Et c'est le principe spirituel qui l'a emporté ; du moins on peut relire l'histoire de cette manière (*Ennemis*, p. 117).

Certes, ce principe spirituel est à l'œuvre également dans d'autres mouvements (Houellebecq cite « la révolution islamique » et « le cas du nazisme »). Mais les différentes spiritualités ne se valent nullement aux yeux de Michel Houellebecq. On connaît ses propos au sujet de l'islam, en particulier une déclaration qui a reçu une certaine notoriété, valant à son auteur des poursuites judiciaires. La critique houellebecquienne dirigée contre l'islam se fonde sur une comparaison – certes assez peu développée – entre la Bible et le Coran. Selon Houellebecq, la Bible aurait des qualités littéraires qui manquerait au livre sacré des musulmans. L'important ici n'est pas de savoir si Houellebecq a raison ou non (son analyse nous semble, à vrai dire, plutôt simpliste), mais de constater que le romancier insiste encore une fois sur la nécessité d'une interprétation complexe du monde, engageant toutes les ressources du lecteur. Et selon lui, ce sont là des qualités qui se concilieraient plus facilement avec la tradition chrétienne qu'avec celle de l'islam.

Toutefois, ce n'est pas seulement la comparaison entre la tradition judéo-chrétienne et l'islam qui a retenu son intérêt, mais aussi les différences entre la spiritualité occidentale et celle de l'Orient, notamment le bouddhisme. Houellebecq explique comment il perçoit la

différence entre ces deux traditions dans « VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE », un court poème en prose du recueil *La Poursuite du bonheur* :

VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE.

Allongé à l'hôtel ; après la tension de la marche, les muscles se reposent ; ils sont envahis d'une chaleur vive, mais plaisante.

Occidental, sentimental, primaire, je n'arrive pas vraiment à sympathiser avec le bouddhisme (avec ce qu'implique le bouddhisme : cette patiente étude du corps dirigée par l'intellect ; cette étude presque scientifique du corps, de ces réactions, de l'utilisation de ses réactions dans une démarche mystique et pratique).

En d'autres termes je reste un romantique, émerveillé par l'idée d'envol (de pur envol, spirituel, détaché du corps). J'estime la chasteté, la sainteté, l'innocence ; je crois au don des larmes et à la prière du cœur. Le bouddhisme est plus intelligent, il est plus efficace ; il n'empêche que je ne parviens pas à y adhérer.

Je suis allongé sur le lit, mes muscles se reposent ; et je me sens prêt, comme du temps de ma jeunesse, à d'infinies effusions sensibles (*Poésies*, p. 174).

Le *je* lyrique établit ici un lien entre l'idée occidentale d'un moi séparé du corps et une certaine tendance émotionnelle présente dans le monde judéo-chrétien. Cette faiblesse pour l'émotion aurait, semble-t-il, accédé à son plus haut niveau pendant l'époque du romantisme. Elle nous rendrait également victimes des illusions de la métaphysique, et s'opposerait ainsi à la sagesse bouddhiste⁵⁰ qui, elle, resterait plus objective.

Dans le poème cité, on identifie facilement des références à un certain nombre de notions pré-modernes, munies dans notre culture de connotations chrétiennes, comme la chasteté, la sainteté, l'innocence. Ces références, ainsi que la mention du romantisme et l'association des effusions sensibles à un âge plutôt juvénile, contribuent à la création d'une tonalité nostalgique ; comme c'est souvent le cas chez Houellebecq, ce texte semble exprimer un manque.

Le problème pour nous n'est pas tellement de savoir si cette opposition entre Occident et Orient se justifie. Il s'agit plutôt de voir que le poème cité exprime une soif affective constamment reprise dans l'œuvre de Houellebecq. Seule la tradition spirituelle occidentale aurait, à ses yeux, pu combler ce manque, mais il semble que celle-ci a perdu toute crédibilité, au point de devenir complètement inefficace.

Chez Houellebecq on trouve cependant aussi des passages où l'Occident apparaît sous un jour plus négatif. C'est surtout le cas de *Plateforme*, où les protagonistes voyagent dans des

⁵⁰ Il nous semble qu'elle s'oppose aussi à une école de pensée occidentale comme le stoïcisme.

pays du tiers monde. Lors de la visite d'un temple bouddhique, Michel se renseigne dans le guide Michelin sur l'histoire du royaume khmer, pour ensuite tourner les yeux vers le visage souriant du Bouddha, qui lui inspire les réflexions suivantes :

La volonté de puissance existe, et se manifeste sous forme d'histoire ; elle est en elle-même radicalement improductive. Le sourire du Bouddha continuait de flotter au-dessus des ruines. Selon le guide Michelin il fallait prévoir trois jours pour la visite complète, une journée pour une visite rapide. Nous disposions en réalité de trois heures ; c'était le moment de sortir les caméras vidéo. J'imaginai Chateaubriand au Colisée, avec un caméscope *Panasonic*, en train de fumer des cigarettes ; probablement des *Benson*, plutôt que des *Gauloises Légères*. Confronté à une religion aussi radicale, ses positions auraient sans doute été légèrement différentes ; il aurait éprouvé moins d'admiration pour Napoléon. J'étais sûr qu'il aurait été capable d'écrire un excellent *Génie du bouddhisme* (*Plateforme*, p. 87).

On aurait pu croire que la manière dont Chateaubriand, au lendemain de la Révolution française, essayait de rétablir le respect pour le christianisme inspirerait de la sympathie à un auteur aussi intéressé par la religion. Il semble cependant que ses sympathies aillent ici au bouddhisme, et cela justement pour la raison qui rend cette religion si peu sympathique aux yeux du *je* lyrique du poème que nous venons de citer, c'est-à-dire le rejet radical prôné par le bouddhisme de l'idée du moi et sa critique de la volonté de puissance. Certes, les idées du Progrès et de l'Histoire avec un grand H apparaissent comme liées à la modernité. Cependant, le passage semble suggérer que ces idées plongent leurs racines dans l'eschatologie judéo-chrétienne, rendue ainsi responsable des guerres napoléoniennes.

Ce passage de *Plateforme* semble également comporter une deuxième critique, avec pour cible non pas les idées grandioses que l'Occident a pu développer à propos de sa propre histoire, mais bien la « platitude » de l'Occident actuel. Celle-ci est d'abord raillée à travers le parallèle établi entre Chateaubriand, grand auteur du romantisme français, et les touristes modernes. Comme eux, Chateaubriand aurait voulu filmer cet endroit et, comme eux, il se serait en partie laissé définir à partir des marques commerciales. Mais d'un point de vue éthique, la critique de Houellebecq va probablement encore plus loin. Est-ce une coïncidence, en effet, si cette description du vacancier occidental apparaît dans un roman qui propose une solution purement mercantile aux problèmes du monde ? Qu'en serait-il de la chasteté, de la sainteté et de l'innocence sur une planète où règnerait la prostitution ? Même si l'on admettait que cette solution soit acceptable, force est de reconnaître qu'un monde où l'argent règle ainsi la vie affective aura perdu en profondeur. Et cela entraîne, semble-t-il, des conséquences, non seulement pour la possibilité qui s'offre à l'homme moderne de ressentir un sens dans sa vie, mais aussi pour la dignité humaine en général, et pour l'éthique, en particulier.

Cela nous amène à une idée séduisante : Houellebecq aurait-il essayé d'écrire une trilogie kantienne où *Les Particules élémentaires* tiendraient le rôle de la *Critique de la raison pure*, *Plateforme* celui de la *Critique de la raison pratique* et *La Possibilité d'une île*, finalement, celui de la *Critique de la faculté de juger*. *Les Particules élémentaires* seraient alors le roman houellebecquien sur la connaissance, *Plateforme* celui sur la morale, alors que *La Possibilité d'une île* porterait surtout sur les problèmes d'ordre esthétique. Dans un entretien publié à l'occasion de la parution de *La Possibilité d'une île*, Houellebecq répond à la question de savoir quel est son « état d'esprit à l'heure où nous sommes : « Une grande sérénité. Peu de doutes. Et un sens moral de plus en plus aigu. Finalement, je suis un romancier kantien » (« Je suis un prophète amateur », p. 18). Sans doute cette réponse se veut-elle un peu humoristique. Mais ce qui pourrait donner une certaine crédibilité à notre hypothèse, c'est que Kant est une référence qui revient dans les romans de Houellebecq. Ainsi, pour le Michel des *Particules élémentaires*,

[l]a pure morale est unique et universelle. Elle ne subit aucune altération au cours du temps, non plus qu'aucune adjonction. Elle ne dépend d'aucun facteur historique, économique, sociologique ou culturel; elle ne dépend absolument de rien du tout. Non déterminée, elle détermine. Non conditionnée, elle conditionne. En d'autres termes, c'est un absolu (*Les Particules*, p. 46).

D'un point de vue moral, c'est peut-être surtout un passage de *Plateforme* qui semble s'adresser à notre conscience éthique afin de l'orienter vers une perspective kantienne – quoique de manière indirecte, puisque cette perspective apparaît comme subtilement oubliée par le narrateur :

Selon Emmanuel Kant, la dignité humaine consiste à n'accepter d'être soumis à des lois que dans la mesure où on peut se considérer en même temps comme législateur ; jamais une fantaisie aussi étrange ne m'avait traversé l'esprit. Non seulement je ne votais pas, mais je n'avais jamais considéré les élections que comme d'excellents shows télévisés [...] Dans ma jeunesse j'avais rencontré des *militants*, qui estimaient nécessaire de faire évoluer la société dans telle ou telle direction ; je n'avais éprouvé pour eux ni sympathie, ni estime. J'avais même, progressivement, appris à m'en défier. Leur manière de s'intéresser à des causes générales [...] avait quelque chose de louche » (*Plateforme*, pp. 338-339).

L'abrutissement du narrateur face au spectacle médiatique rappelle la critique dirigée par Houellebecq contre « l'actualité permanente, de perpétuel présent » et « la hantise du '*politically correct*' » dans « *Approches du désarroi* » (cf. ci-dessus 2.3.4). Mais le passage que nous venons de citer suggère que Houellebecq n'adhère pas non plus à une attitude militante. Du moins cela semble-t-il être le cas si une telle attitude consiste en une revendication des causes générales. Sans doute Houellebecq craint-il que l'adepte d'une

attitude militante coure le risque de traiter l'homme comme un moyen plutôt que comme un but en soi, comme l'avait exigé Kant.

C'est peut-être parce que la platitude existentielle et l'oubli de la morale se voient menés, dans *Plateforme*, jusqu'à leur point extrême que le roman suivant de Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, imagine l'avènement, à l'échelle mondiale, d'une nouvelle religion, appelée l'élohimisme. Car l'établissement d'une nouvelle religion équivaldrait à la construction d'un nouveau discours transformateur des liens sociaux.

À ses débuts, l'élohimisme compte peu de fidèles ; il s'agit encore d'une secte fort semblable au mouvement raëlien⁵¹. Grâce à sa promesse d'une vie éternelle par le clonage, l'élohimisme connaît cependant un succès grandissant. Au fond, la conquête des âmes réalisée par l'élohimisme reposera cependant sur la mise en œuvre de toute une machinerie de séduction dont une partie aura pour objectif de cacher certaines circonstances criminelles qui sont à l'origine de l'essor définitif de la secte. C'est qu'à un moment critique, ses dirigeants sont obligés d'assassiner une jeune fille. Ils font ceci afin de cacher la mort de leur premier prophète que le fiancé de la fille vient de tuer à son tour (il s'agit d'un crime passionnel). Cet épisode inspire à Daniel la réflexion suivante, où l'éthique de Kant apparaît, encore une fois, en contraste avec le comportement des personnages :

L'humanité, comme toute les espèces sociales, s'était bâtie sur la prohibition du meurtre à l'intérieur du groupe. [...] Cette idée valait pour toutes les civilisations envisageables, pour tous les « êtres raisonnables », comme aurait dit Kant [...] je me rendis compte que du point de vue de Miskiewisc, Francesca n'appartenait pas au groupe : ce qu'il essayait de faire c'était de créer une nouvelle espèce, et celle-ci n'aurait pas davantage d'obligations morales à l'égard des humains que ceux-ci n'en avaient à l'égard des lézards, ou des méduses ; je me rendis compte, surtout, que je n'aurais aucun scrupule à appartenir à cette nouvelle espèce, que mon dégoût du meurtre était d'ordre sentimental ou affectif, bien plus que rationnel, pensant à Fox je pris conscience que l'assassinat d'un chien m'aurait choqué autant que celui d'un homme, et peut-être davantage ; puis, comme je l'avais fait dans toutes les circonstances un peu difficiles de ma vie, je cessai simplement de penser (*La Possibilité*, p. 297).

⁵¹ Le mouvement raëlien fut fondé en 1974 par un journaliste sportif et chanteur français, Claude Vorhilon, dit « Raël ». Vorhilon aurait rencontré un extraterrestre en 1973. Cet être lui aurait alors donné pour mission de faire passer un message à l'humanité : la vie sur Terre aurait été créée par les « Elohims », des extraterrestres comme lui ; et en vue de leur retour, l'humanité devait construire une ambassade. En 1975, Vorhilon aurait à nouveau été contacté par les Elohims, qui cette fois-ci l'auraient amené sur leur planète, où Vorhilon aurait retrouvé Bouddha, Moïse, Jésus et Mahomet. Les descriptions d'anges et de divinités que l'on retrouve dans les textes sacrés correspondraient, selon Vorhilon, aux visites répétées des Elohims sur Terre (voir *Site officiel du mouvement raëlien*). L'intérêt dont a fait preuve Houellebecq pour les raëliens s'explique sans doute en partie par les opinions plutôt favorables de ces derniers à l'eugénisme. Mais Houellebecq a aussi déclaré qu'il trouve les idées de Raël « intéressantes » en raison du respect de leur prophète pour « ce que la science peut apporter », attitude qui « tranche vivement avec les autres religions » (« Michel Houellebecq, le nouvel alibi de Raël »). Vorhilon a inspiré le personnage du prophète de *La Possibilité d'une île*. Et lors de la publication de ce roman un rendez-vous eut lieu entre Michel Houellebecq et lui. Le mouvement raëlien est classé en France comme une secte.

Mais l'élohimisme n'est pas la seule religion nouvelle imaginée dans le roman. La secte élohimité apparaît surtout dans les chapitres écrits par Daniel11, c'est-à-dire dans la partie contemporaine. Dans les commentaires écrits par les clones néo-humains, il est plutôt question d'une autre religion, ou peut-être d'une version très évoluée de l'élohimisme original. La plus haute autorité de cette nouvelle croyance semble être la mystérieuse « Sœur suprême ». La doctrine de cette dernière ressemble par son cynisme aux raisonnements rationnels de Miskiewisc. Mais par certains côtés son enseignement font également penser au bouddhisme. Cette affinité est d'ailleurs reconnue par les néo-humains. Réfléchissant sur les récits de vie et la fonction de ces textes à caractère autobiographique dans l'existence des néo-humains, Daniel24 écrit :

Je sais à présent que je n'achèverai pas mon commentaire. Je quitterai sans vrai regret une existence qui ne m'apportait aucune joie effective. Considérant le trépas, nous avons atteint l'état d'esprit que recherchaient les bouddhistes du Petit Véhicule ; notre vie au moment de sa disparition « a le caractère d'une bougie qu'on souffle ». Nous pouvons dire aussi, pour reprendre les paroles de la Sœur suprême, que nos générations se succèdent « comme les pages d'un livre qu'on feuillette » (*La Possibilité*, p. 168).

Or, les clones semblent s'ennuyer. Éternellement réincarnés, ils mènent une existence sans peine ni joie, dénuée de rires, de pleurs et de tout contact humain. C'est pourquoi il faudrait peut-être lire *La possibilité d'une île* comme une critique de la pensée bouddhique, plutôt que d'y voir un roman à tendance bouddique. Nous avons vu dans le poème cité plus haut que Houellebecq juge le bouddhisme intelligent, mais qu'il lui apparaît en même temps comme inaccessible et probablement insuffisant sur le plan émotionnel. C'est sans doute cette insuffisance qui le rend également inapte au bonheur des néo-humains.

Tout comme dans « VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE », il semble en effet que le judéo-christianisme soit une référence tout aussi importante que le bouddhisme pour *La Possibilité d'une île*. Le fait que les prénoms des personnages principaux de ce roman (Daniel, Marie, Esther) rappellent des noms bibliques incite par exemple le lecteur à se demander si l'auteur n'essaye pas de communiquer quelque chose sur le christianisme. Cette impression est renforcée par la division du texte en chapitres numérotés, à l'instar des livres de la Bible.

Le thème du christianisme revient aussi dans *Ennemis publics* où Houellebecq raconte les efforts de sa jeunesse pour croire en Dieu et sa rencontre avec les *Pensées* de Pascal, qu'il déclare avoir prises « en pleine gueule » à l'âge de quinze ans. Houellebecq compare leur violence à celle du *heavy metal* :

La phrase : « Le silence éternel des espaces infinis m’effraie » trop connue, a perdu sa puissance d’impact, mais il faut se souvenir que je la lisais de mon côté pour la première fois, sans garde-fou, sans avertissement préalable (*Ennemis*, p. 145).

Dans *Ennemis publics*, Houellebecq répète cependant aussi son incapacité à croire en Dieu : « Le problème c’est que Dieu, je n’y crois toujours pas » (*Ennemis*, p. 148), dit-il, en attribuant l’« engagement » de son interlocuteur Bernard-Henri Lévy à une sorte de foi, derrière laquelle Houellebecq perçoit « une espèce de grâce » la foi (*Ennemis*, p. 149).

Mais laissons maintenant de côté la question de savoir comment Houellebecq évalue les différentes religions pour nous tourner vers les comparaisons faites par l’auteur concernant leurs respectives possibilités de survie. Nous avons vu ci-dessus que le personnage Desplechin des *Particules élémentaires* jugeait l’islam encore plus condamné, à long terme, que le christianisme (cf. l’introduction du sous-chapitre 2.3). L’évaluation des chances respectives de ces deux religions se voit cependant modifiée dans *La Possibilité d’une île*. Ici, c’est le catholicisme qui mourra en Europe pour finalement céder la place à la religion élohimate, mais aussi, pendant une époque transitoire, à l’islam :

L’islam, curieusement, fut un bastion de résistance plus durable [que le christianisme]. S’appuyant sur une immigration massive et incessante, la religion musulmane se renforça dans les pays occidentaux pratiquement au même rythme que l’élohisme [...], succès uniquement imputable à son machisme. Si l’abandon du machisme avait en effet rendu les hommes malheureux, il n’avait nullement rendu les femmes heureuses. De plus en plus nombreux étaient ceux, et surtout celles, qui rêvaient d’un retour à un système où les femmes étaient pudiques et soumises, et leur virginité préservée (*La Possibilité*, pp. 356-357).

En l’espace d’une à deux décennies, l’islam devait ainsi parvenir à assumer en Europe le rôle qui était celui du catholicisme au cours de sa période faste : celui d’une religion « officielle », organisatrice du calendrier et des mini-cérémonies rythmant le passage du temps, aux dogmes suffisamment primitifs pour être à la portée du plus grand nombre tout en conservant une ambiguïté propre à séduire les esprits les plus déliés (*La Possibilité*, p. 358).

Cependant le recul de l’islam sera définitif au moment où les pays de confession musulmane auront accès à la consommation de masse, qui fera naître chez eux un désir de liberté sexuelle et de loisirs :

Le mouvement partit, comme souvent dans l’histoire humaine, de la Palestine, plus précisément d’un refus soudain des jeunes filles palestiniennes de limiter leur existence à la procréation répétée de futurs djihadistes (*La Possibilité*, p. 359).

C’est alors que l’élohisme pourra sortir définitivement gagnant, comme religion « parfaitement adaptée à la civilisation des loisirs » et qui n’impose « aucune contrainte morale, réduisant l’existence humaine aux catégories de l’intérêt et du plaisir » (*La*

Possibilité, p. 360). Car pour attirer l'humanité individualiste de *La Possibilité d'une île*, la religion a dû changer de caractère. L'essor de l'élohisme est en partie garanti par des campagnes publicitaires inventées par un jeune homme nommé Lucas, employé par Vincent, devenu chef de la secte après la mort de son père, le prophète. D'après Daniel¹, ces spots publicitaires sont parfaitement en accord avec leur temps, usant de slogans modernes :

le spot « L'ÉTERNITÉ, TRANQUILLEMENT » avait ainsi été complété d'un « L'ÉTERNITÉ, SENSUELLEMENT », puis d'un « ÉTERNITÉ, AMOUREUSEMENT » qui innovaient, sans le moindre doute, dans le domaine de la publicité religieuse (*La Possibilité*, p. 408).

Daniel² nous renseigne aussi sur l'évolution de la secte en nous apprenant que même les vieilles religions avaient dû se résigner à cette réalité médiatique :

[M]ême si elle se base fondamentalement sur une promesse de vie éternelle une religion augmente considérablement son pouvoir d'attraction dès lors qu'elle semble pouvoir proposer dans l'immédiat une vie plus pleine, plus riche, plus exaltante et plus joyeuse. « Avec le Christ, tu vis plus fort », tel était à peu près le thème constant des campagnes publicitaires organisées par l'Église catholique immédiatement avant sa disparition (*La Possibilité*, p. 369).

Ces anticipations fictionnelles sont-elles crédibles ? D'un côté, la question se pose sérieusement : la possibilité du clonage de l'homme, notamment, apparaît comme réelle. Et qui sait quelle religion ou quelle transformation sociale vont succéder à toutes celles qui ont traversé l'Occident ? Toutefois, la description de l'élohisme contient des détails qui lui confèrent un comique susceptible de rendre cette anticipation plus ludique que probable. Ainsi, les deux cérémonies élohimites fondamentales apparaissent, par exemple, comme trop étranges pour vraiment convaincre le lecteur.

La première de ces cérémonies consiste en un prélèvement de l'ADN lors de la signation d'« un acte au cours duquel le postulant confiait à l'Église, après sa mort, tous ses biens » (*La Possibilité*, p.360). Quant à la seconde cérémonie, elle se présente comme

l'entrée dans l'attente de la résurrection – en d'autres termes le suicide [...] au moment choisi par l'adepte, lorsqu'il estimait que son corps physique n'était plus en état de lui donner les joies qu'il pouvait légitimement en attendre (*La Possibilité*, p. 361).

On pourrait ajouter le fait curieux que parmi les premiers convertis figure Bill Gates, détail qui crée également une impression de jeu.

Pour cette raison, il faut conclure que le sérieux de ces épisodes réside autant dans une figuration de notre société actuelle que dans une prédiction sur l'avenir. Tout comme les prophètes de l'Ancien Testament, dont Daniel, les livres respectifs des trois versions de

Daniel de *La Possibilité d'une île*, Daniel 1, Daniel24 et Daniel25 pourraient se lire comme un avertissement (certes plus comique chez Houellebecq), où certains aspects de la société et de la psychologie humaine sont poussés à leur extrême, afin que l'on puisse mieux les distinguer.

L'intérêt de Houellebecq pour la religion, tel qu'il apparaît dans les passages cités plus haut apparaît en partie comme nostalgique. Mais comme nous l'avons vu, sa réflexion sur la religion comporte également un aspect plus pratique : Houellebecq s'interroge sur les religions en tant que discours fédérateurs. À une époque où domine la certitude rationnelle sous les formes de la science moderne, il se demande si un retour des religions est possible. Depuis Galilée, la science ne part plus de l'idée antique d'un cosmos ordonné où les faits et les valeurs cohabitent dans un ensemble harmonieux. Elle se base plutôt sur la loi de Hume, selon laquelle aucune valeur ne peut être déduite de la vérité constatée d'un fait. Or, quoique souvent trompeuses, les religions pourraient éventuellement ressurgir en Occident, pas tellement comme représentations de la vérité qu'en vertu de leur caractère de discours permettant de fournir à l'homme un espoir et l'impression que la vie a un sens ; et par là elles auraient des chances de parvenir au statut de systèmes effectifs d'organisation sociale.

Chez Houellebecq, on peut détecter l'idée que la religion est nécessaire, une idée qu'il partage avec le père du positivisme, Auguste Comte, qui lui en était arrivé à imaginer un culte de l'Humanité. Une citation de Comte est placée en exergue du chapitre Daniel1,22 :

Alors, un culte transformable obtiendra sur un dogme flétri la prépondérance empirique qui doit préparer l'ascendant systématique attribué par le positivisme à l'élément affectif de la religion.
Auguste Comte – Appel aux conservateurs (*La Possibilité*, p. 362).

Cela peut paraître bizarre que la réflexion houellebecquienne sur la religion soit alimentée par le positivisme. Mais c'est sans doute une possibilité pour quelqu'un qui affirme ne pas être croyant. De plus, nous avons vu ci-dessus que Houellebecq avait fini par adhérer au positivisme de Comte plutôt qu'à la métaphysique schopenhauerienne de la volonté. Toutefois le rôle que peuvent jouer les religions en tant que lien social semble attirer Houellebecq :

Informé de la métaphysique du vouloir développée par son contemporain allemand, Comte y aurait sans doute vu un surprenant retour au fétichisme ; d'un fétichisme radical, même, puisque, comme le note Comte, citant Adam Smith, « dans aucun pays, dans aucun peuple, on ne trouve de divinité pour la pesanteur ». Au premier Comte, un tel événement aurait paru un curieux contre-exemple à son analyse du mouvement historique ; le Comte des dernières années, par contre, semble de plus en plus tenté par l'idée d'un retour au fétichisme, seul susceptible de servir de base à une religion neuve, car seul susceptible de produire un attachement sentimental (*En présence de Schopenhauer*, p. 15).

On pourrait suggérer que ce que Houellebecq cherche, en tant que positiviste, c'est n'est pas tellement un discours honnête dans le sens de discours « vrai », mais un discours qui fonctionne socialement. Aussi propose-t-il, dans *Ennemis publics* :

Il faudrait donc [...] renoncer à relier l'homme à l'Univers. L'homme demeurerait cet objet fragile, de taille moyenne, quelque part entre le quark et la nébuleuse spirale⁵².

Une telle philosophie (appelons-la ainsi, si vous [=Bernard-Henri Lévy] préférez ce terme à celui de « religion ») se contenterait de relier les hommes entre eux, de leur donner des valeurs communes (*Ennemis*, p. 175).

Aux yeux de Houellebecq, une condition de la réussite d'un tel projet s'avère cependant être la promesse d'une vie éternelle. C'est, selon lui, faute d'avoir su inspirer une pareille croyance que la religion positiviste proposée par Auguste Comte a échoué :

Une religion sans Dieu est peut-être possible (ou une philosophie, si vous préférez [...]). Mais rien de tout cela ne me paraît envisageable sans une croyance à la vie éternelle [...] une fois cela admis, tout paraît possible [...] cf. les kamikazes islamistes (*Ennemis*, p. 177).

On pourrait à nouveau s'interroger sur le sérieux de Houellebecq. L'évocation des kamikazes islamistes, tout en fournissant un argument en faveur de l'efficacité de l'idée d'une vie éternelle, ne constitue-t-elle pas aussi une mise en garde contre tout projet de ce genre ? De même, la manière irréfléchie et plutôt comique (quoi que moins violente) avec laquelle l'humanité se laisse séduire par les promesses de l'élohisme dans *La Possibilité d'une île* risque de ne pas convaincre le lecteur du bien-fondé rationnel d'un tel sursaut spirituel. La promesse d'immortalité de cette religion est certes fondée sur la science, et sera en quelque sorte réalisée dans le roman, mais dans sa pratique, il ne s'agit pas d'un culte à caractère rationnel. On ne saurait douter de son efficacité : l'élohisme réussira en effet à fédérer l'humanité. Mais son succès est fondé sur la séduction – sur la publicité et le spectacle – plutôt que sur la recherche de la vérité. Le clonage proposé par les élohimites est certes une technique développée par la science. Toutefois, l'intérêt des élohimites pour la recherche est surtout motivé par ses possibles applications pratiques dans la création de l'*Utopia*. Mais comme le résultat de l'utopie élohimite sera un monde peuplé de clones qui s'ennuient, le roman pourrait se lire comme une mise en garde contre l'oubli de la recherche d'une vérité métaphysique. Le siècle des Lumières ne voulait-il pas créer des sujets cultivés, indépendants et critiques, plutôt qu'une humanité soumise aux séductions consommatrices de l'économie du marché ? La secte élohimite avec sa production de clones est sans doute autant une caricature de notre société actuelle qu'une tentative d'anticipation.

⁵² Ce passage apparaît comme une version stylistiquement aplatie des réflexions célèbres de Pascal sur l'infiniment grand et l'infiniment petit.

Une question à laquelle nous avons déjà réfléchi (cf. 2.3.4) est la question de savoir si l'on ne pourrait pas s'imaginer que l'art, y compris la littérature, soit aussi capable de produire le même genre d'attachement sentimental que la religion. En effet, Jacques Bouveresse, dans son livre *La connaissance de l'écrivain*, juge que

si l'on se demande ce qui peut rendre une pensée vivante et agissante, ce qui lui confère un pouvoir sur la volonté, ce qui la met en rapport non seulement avec l'esprit mais également avec le corps lui-même, c'est évidemment du côté de la forme ou, plus exactement, de l'unité indissociable d'un contenu et d'une forme qu'il faut chercher la réponse (Bouveresse 2008, p. 70).

À travers la perfection d'une poétique, par exemple, ne saurait-on arriver à un discours à la fois cognitivement honnête et émotionnellement ressenti comme positif ? Ainsi pourrait peut-être se formuler la quête de Houellebecq. Sauf qu'au moment où cela se sera réalisé, il semble qu'à ses yeux on quitte le domaine de l'art :

L'existence de « quelque chose comme la littérature » n'a donc jamais fait pour moi le moindre doute. J'ajouterai qu'elle inclut la philosophie, et entretient certains rapports avec la poésie, qui la précède. Il ne s'ensuit cependant pas que je la considère comme une *valeur suprême*. Par exemple, je suis un peu choqué par la manière dont vous rangez [il s'agit d'un entretien] Saint Jean aux côtés de Lautréamont et de Nietzsche. Si sa première épître me paraît un des plus beaux textes jamais écrits, j'hésiterais, pourtant, à le classer dans le champ littéraire (« Un dialogue avec Nietzsche », p. 13).

Nous verrons ci-dessous (cf. 3.2.2) que Houellebecq considère, dans *Les Particules élémentaires*, l'avènement du christianisme comme la première mutation métaphysique de l'Occident. Que les textes de Saint Jean y soient pour une part ne fait guère de doute. Houellebecq admet leur beauté, mais c'est comme si l'effet positif et vérifiable de ces textes (et non leur prétendue vérité métaphysique) les disqualifiait à ses yeux.

D'un point de vue historique, l'œuvre de Houellebecq apparaît peut-être à un moment où l'Occident hésite sur ses grands récits. Selon Northrop Frye,

in every age of literature there tends to be some kind of central encyclopaedic form, which normally is a scripture or sacred book in the mythical mode, and some "analogy of revelation", as we called it, in other modes. In our culture [...] the Christian Bible, which is probably the most systematically constructed sacred book in the world (Frye 1957 p. 315).

Il nous semble qu'Erich Auerbach exprime une idée semblable, mais non identique, dans son livre *Mimésis*, la différence étant peut-être surtout que la perspective historique d'Auerbach est plus développée. En fait, selon Auerbach, la littérature du Moyen Âge chrétien fut marquée par la possibilité de voir, dans un très grand nombre de textes, parfois même des textes d'un réalisme indéniable, une « *figura* » (ou figure) du mythe chrétien :

Il est bien difficile de formuler le caractère spécifique de l'ancienne conception chrétienne [de la réalité] [...]. Je trouvai une solution qui me satisfait dans l'ensemble en examinant l'histoire sémantique du mot *figura*, et c'est pourquoi j'ai nommé *figurative* la conception de la réalité qui a prévalu à la fin de l'antiquité et durant le moyen âge chrétien. [...] Selon cette conception, un événement qui s'est passé sur la terre ne signifie pas seulement cet événement même, mais aussi, et sans préjudice de sa réalité concrète hic et nunc, un autre événement qu'il annonce ou qu'il répète en le confirmant ; le rapport entre ces événements n'est pas envisagé essentiellement comme un développement temporel ou causal, mais comme formant une unité au sein du plan divin, dont tous les événements constituent des parties et des reflets (Auerbach 1968, pp. 550-551)⁵³.

Mais que signifie alors pour la relation entre religion et littérature le fait qu'aucun discours ne domine plus les autres, comme l'ont fait longtemps ceux du christianisme et de l'humanisme en Occident ? À quelle réalité renvoient alors les *figurae* ? Quelle métaphysique serait capable, de nos jours, de rendre aux œuvres littéraires une résonance plus profonde ?

L'originalité de Houellebecq consiste en partie à tenter d'imaginer à quoi pourraient ressembler des cultes nouveaux fondés sur des métaphysiques nouvelles. Mais il ne s'interroge pas seulement sur la possibilité du resurgissement de nouvelles religions ; les références aux religions traditionnelles sont tout aussi fréquentes dans ses textes.

Il faut, en dernier lieu, dire quelque chose sur le regard porté par Houellebecq sur les idéologies venues remplacer la religion en tant que fondement de la société en Occident. Dans *Ennemis publics*, il exprime ses doutes concernant le statut positif de ses idées :

Les droits de l'homme, la dignité humaine, les fondements de la politique, tout ça je laisse tomber, je n'ai aucune munition théorique, rien qui puisse me permettre de valider de telles exigences (*Ennemis*, p. 179).

Il faut sans doute mettre cette citation en rapport avec la conception de Houellebecq de la philosophie (cf. 2.1.3), qu'il hésite à classer autrement que comme une branche de la littérature.

Pour conclure, l'œuvre de Houellebecq semble traversée par la nostalgie d'une foi perdue et la recherche d'un discours à la fois « honnête » et « positif ». Pour Michel Houellebecq, le seul discours capable de changer le monde et les hommes serait un discours religieux. Nous suggérons que la raison en est à chercher dans la manière dont les textes religieux tentent d'unir l'explication du monde et une certaine éthique avec un langage poétique, capable de toucher les hommes. Quant à l'art et à la littérature, Houellebecq semble les trouver insuffisants, mais non dépourvus de valeur. La littérature a notamment un rôle à jouer comme possible contrepoids à un certain nombre d'autres formes de communication qui dominent l'espace médiatique et qui ont, selon Houellebecq, une influence néfaste sur l'âme humaine.

⁵³Nous reviendrons sur Auerbach ci-dessous, dans le chapitre 3.1.

Cette utilité de l'art semble toutefois se limiter au niveau de l'individu, auquel elle peut offrir la possibilité d'être un *sujet*.

2.4 Le réel et les visions matériaux d'un objet esthétique

Dans les trois sous-chapitres précédents, nous avons essayé de cerner, dans leurs aspects cognitifs et pathétiques, d'une part, le « réel » houellebecquien et, d'autre part, les visions (ou les solutions) proposées pour remédier à ce « réel ». Parmi les aspects cognitifs de ce « réel », nous avons discerné un certain darwinisme qui semble présenter une analogie avec la volonté de vivre schopenhauerien. Mais cette dernière apparaît également comme une composante importante de la tonalité houellebecquienne : comme Schopenhauer, Houellebecq doute des conséquences positives des forces vitales. Quant aux remèdes proposés, elles relèvent de divers scénarios scientifiques ou sociologiques plus ou moins probables.

Surtout dans 2.3 nous nous sommes également penchés sur les idées de Houellebecq non seulement sur « le réel » en tant que tel, mais aussi sur les différents discours par lequel nous accédons à ce réel, y compris le discours littéraire. Ainsi, nous avons vu que tout positiviste que soit Houellebecq d'un point de vue philosophique, son point de vue de romancier diffère de celui de l'ingénieur en biotechnologie ou même de celui de « l'ingénieur social ». C'est pourquoi notre intention est à présent de montrer en quoi les romans de Houellebecq sont des objets esthétiques. Chez cet auteur, il ne s'agit pas uniquement de penser le monde en se servant de concepts scientifiques (tels que la sélection naturelle et sexuelle) et philosophique (comme le vouloir-vivre), mais de produire un certain regard sur le monde. Nous avons déjà effleuré cette problématique dans notre section sur l'inspiration schopenhauerienne chez Houellebecq (2.1.3) ainsi que dans la section consacrée à ce que nous avons nommé « la solution poétique ». Maintenant, nous allons cependant tenter d'être un peu plus précis, en discutant aussi des techniques qui aident à créer ce regard.

Avec Mikhaïl Bakhtine (1978), nous dirons que les idées et les tonalités présentes dans un roman constituent un matériau qui permet à l'artiste de construire un *objet esthétique*. Bakhtine explique que

[l]'analyse esthétique ne doit pas s'orienter sur l'œuvre dans sa réalité sensible, systématisée par la seule connaissance, mais sur l'œuvre telle qu'elle apparaît quand l'artiste et le spectateur orientent vers elle leur activité esthétique. De la sorte, c'est *le contenu de l'activité esthétique (contemplation) orientée sur l'œuvre* qui apparaît comme l'*objet de l'analyse esthétique*. Ce contenu, nous allons désormais l'appeler *objet esthétique* [...].

Comprendre l'objet esthétique dans sa singularité et sa structure purement artistique (structure que désormais nous qualifierons d'*architecture de l'objet esthétique*), telle est la tâche première de l'analyse esthétique (Bakhtine 1978, pp. 32-33, c'est l'auteur qui souligne).

Afin de mieux éclairer le caractère de l'objet esthétique, Bakhtine propose de faire une distinction entre *forme compositionnelle* et *forme architectonique* :

[I]es formes compositionnelles [...] organisent le matériau [et] portent un caractère téléologique, utilitaire [...] purement technique pour déterminer leur adéquation à leur tâche architectonique. La forme architectonique détermine le choix de la forme compositionnelle ; ainsi la forme de la tragédie [...] choisit la forme dramatique comme compositionnellement adéquate » (*ibid.*, p. 36).

Bakhtine donne plusieurs exemples de formes compositionnelles et architectoniques. Ainsi le rythme lui sert-il d'aperçu concret de la manière dont un matériau se met en rapport avec l'intention esthétique globale d'une œuvre donnée :

Le *rythme* peut être compris de deux façons : comme forme architectonique ou comme forme compositionnelle. En tant qu'arrangement du matériau sonore, empiriquement perçu, audible et connaissable, le rythme est compositionnel ; dirigé émotionnellement, rapporté à la valeur de l'aspiration et de la tension intérieures qu'il couronne, il est architectonique (*ibid.*, p. 35).

Parmi les formes compositionnelles citées par Bakhtine, on peut aussi mentionner le roman (« une forme proprement compositionnelle des masses verbales ») ou le drame (« dialogue, articulation en actes ») ou les « formes compositionnelles de poésies lyriques ».

Le lyrique en tant que catégorie esthétique est cependant une forme architectonique, tout comme le tragique et le comique. Bakhtine considère ces derniers comme de possibles « formes architectoniques de [l]a réalisation » d'un drame (ou pourquoi pas – ajouterions-nous – d'un roman). D'autres exemples de *formes architectoniques* sont, toujours d'après Bakhtine, l'épopée mais aussi l'héroïsation et l'humour, dont la réalisation dépend de « procédés compositionnels précis » (*loc. cit.*).

C'est donc la forme architectonique d'une œuvre qui lui confère son caractère d'objet esthétique, liée à « l'activité esthétique (contemplation) orientée sur l'œuvre » (*loc. cit.*, c'est l'auteur qui souligne).

Il s'agira, dans le sous-chapitre suivant, de mettre en lumière le caractère esthétique accordé au réel et aux visions houellebecquiens, tels que nous les avons présentés dans les sous-chapitres précédents. Nous ferons ceci à travers deux exemples, chacun présenté dans sa section propre. Ainsi, 2.4.1 traitera de l'ambiguïté du discours houellebecquien, alors que 2.4.2 sera consacré à une brève analyse de l'écriture de Houellebecq par le biais des catégories esthétiques de Jean Cohen, théoricien tenu en haute estime par Houellebecq lui-même.

2.4.1 L'ambiguïté du discours houellebecquien

Il n'est pas surprenant qu'un auteur qui critique les « mythes » de la société occidentale, dans le sens qu'Abecassis confère à ce terme (*cf.* ci-dessus 2.1.2), soit vivement débattu. Cela se comprend également si l'on considère le caractère des visions technologiques et sociologiques proposées par Houellebecq pour remédier aux maux de l'humanité ; comme nous l'avons vu celles-ci relèvent soit de l'eugénisme, soit de la prostitution à l'échelle planétaire.

Toutefois, s'il y a eu scandale, tout porte à croire que c'est aussi en raison de la manière dont ces romans sont écrits. Ce ne sont pas seulement les thèmes traités par Houellebecq, certes brûlants, qui font de lui un auteur controversé ; c'est aussi la manière dont ces thèmes sont dépeints. Comme le font remarquer Haan et Hofstede

les romans de Houellebecq ont fait tant de bruit, [non] seulement grâce aux thèmes qu'ils véhiculent, mais aussi – et nécessairement – grâce au style particulier qui confère à ces thèmes leur efficacité littéraire (Haan & Hofstede 2002, p. 243).

Qu'y a-t-il dans l'écriture de Houellebecq qui pourrait expliquer les polémiques ?

Une première explication est probablement liée aux débats sur l'esthétique du roman et sur le style en soi. On pourrait par exemple citer le peu d'accoutumance des critiques à l'écriture « plate » de Houellebecq, telle qu'elle a été analysée par Olivier Bardolle (*cf.* 1.4.3). En effet, selon Houellebecq lui-même, la façon dont il s'exprime n'est pas sans produire une impression étrange. Le fait que Houellebecq renoue avec le roman réaliste, que certains croyaient mort après les attaques du Nouveau Roman, y est peut-être aussi pour quelque chose⁵⁴.

Mais ce qui semble avoir joué un rôle décisif, c'est l'ambiguïté idéologique présente au sein du discours houellebecquien, tant dans les textes littéraires que dans les propos tenus par l'écrivain dans les médias.

Cette ambiguïté peut être intuitivement perçue par le lecteur. Mais on peut également le faire ressortir au moyen d'une analyse des formes compositionnelles. Pour renouer avec l'analyse bakhtinienne, on dira cependant que l'ambiguïté elle-même, tout en reposant sur la composition du roman, s'interprétera comme une forme architectonique.

Haan & Hofstede relèvent trois facteurs générateurs d'ambiguïté présents dans les romans de Houellebecq : l'hybridation des genres, l'ambiguïté du style et la complexité narrative

⁵⁴ Il est significatif que, dans un entretien pour le quotidien flamand *De Standaard* (27.12.01), Alain Robbe-Grillet juge Houellebecq « comme un auteur littérairement 'nul' dont les romans ne vaudraient que par leur 'contenu' » (Haan & Hofstede 2002, p. 242). Nous reviendrons ci-dessous sur le rapport entre Houellebecq et le roman réaliste, dans le sous-chapitre 3.1.

(Haan & Hofstede 2002, p. 243). Il ressortira de l'analyse qui suit que ces facteurs coopèrent de manière complexe dans la création de l'ambiguïté houellebecquienne.

En ce qui concerne la complexité générique d'abord, nous avons vu (*cf.* 2.3.3) que le mélange entre discours poétique et discours scientifique crée une certaine ambiguïté qui rend délicate l'interprétation de la vision des *Particules élémentaires*. S'agit-il finalement, dans ce roman, d'une utopie technologique ou d'une utopie poétique ? On pourrait également citer en exemple le jeu autobiographique si fréquent dans l'ensemble des romans houellebecquiens. Il en a été question plus haut (*cf.* 1.2 et 2.1.4). À ces oppositions génériques s'ajoute celle entre lyrisme et satire dont l'illustration est un des buts du chapitre 3 de la présente étude.

Deuxièmement, quant à l'ambiguïté du style chez Houellebecq, celle-ci se conçoit, selon Haan & Hofstede, en termes d'ironie. Les deux auteurs affirment, à propos des *Particules élémentaires*, que ce roman pose la question de savoir si nous « voulons [...] être immortels, heureux et ridicules » ou si, au contraire, nous « préférons [...] être mortels, le plus souvent malheureux et rarement sublimes ». Ils ajoutent que cette question se pose « *par le moyen du style* », qu'ils jugent « essentiellement ironique ». Ce qui caractérise les romans de Houellebecq, c'est, toujours selon eux, « le *second degré* : le lecteur, s'il y est sensible, ne sait plus avec certitude à quel niveau interpréter ce qu'il lit – parodie ou sérieux, satire ou pathos » (*ibid.*, p. 247)⁵⁵.

Nous aurons l'occasion de revenir à l'ironie de Houellebecq ci-dessous, dans le sous-chapitre 3.2, consacré à la satire. Pour le moment, nous nous contenterons d'étudier comment l'ironie des romans houellebecquiens émerge de la présence de plusieurs voix narratives. Nous avons déjà mentionné (*cf.* 2.3.3) le mélange de deux attitudes opposées, l'une clinique, l'autre pathétique, mélange perçu et – semble-t-il – recherché par Houellebecq dans son écriture. Ces deux tonalités entrent aussi dans la composition des romans houellebecquiens et contribuent ainsi à leur forme architectonique.

La juxtaposition de tonalités fournit un bon exemple de la manière dont l'écriture de Houellebecq parvient à provoquer des débats littéraires houleux, car elle s'avère importante pour l'interprétation idéologique des romans. Il y a, chez Houellebecq d'un côté, des analyses distanciées et souvent ironiques ; de l'autre, la participation. Les personnages étant donc

⁵⁵ Selon Naulleau (2005), il n'y aurait cependant pas de second degré chez Houellebecq. Commentant les pamphlets racistes écrits par Bruno (et non par Michel comme le prétend Naulleau !) dans *Les Particules élémentaires*, Naulleau conclut : « le moment est venu d'éventer un des plus misérables secrets de Houellebecq : tout ce qu'il semble présenter au deuxième degré est en réalité à prendre au premier degré. Souvenez-vous de cette énigmatique citation placée en tête de la troisième partie d'*Extension du domaine de la lutte* [...] : 'Ah, oui, c'était au second degré ! On respire...' » J'y vois une des clés secrètes de son œuvre. Et je pense que Michel Houellebecq est authentiquement raciste, mais qu'il n'est pas antisémite » (Naulleau 2005, p. 97).

consécutivement brocardés et pris en sympathie, le lecteur est sans cesse amené à s'interroger sur la distance que garde Houellebecq par rapport à eux. Dans un entretien, Houellebecq juge ce type d'ambiguïté contraire à la poésie lyrique mais plutôt typique du genre du roman, en proposant qu'elle « est lié[e] aux personnages ». Car il est, selon lui, « impossible de décrire un personnage franchement sympathique ou franchement antipathique jusqu'au bout » (« Martin de Haan. Entretien avec Michel Houellebecq », p. 16).

Pour entrer plus en détail dans la composition narratologique d'un roman de Houellebecq, nous citerons l'analyse de Lisbeth Korthals Altes. Dans un article excellent, cette chercheuse a montré comment, au niveau de la construction narrative des *Particules élémentaires*, les deux attitudes du clinique et du pathétique peuvent être attribuées à deux narrateurs (ou à deux voix narratives) distincts; l'un objectif, privilégiant le discours scientifique, l'autre plus « empathique » et témoin compatissant de la vie des personnages. Ce dernier apparaît, entre autres, dans un passage pathétique, souvent relevé par la critique ; Michel y regarde une photo de lui, prise quand il était encore enfant :

Ce même soir il retrouva une photo, prise à son école primaire de Charny; et il se mit à pleurer. Assis à son pupitre, l'enfant tenait un livre de classe ouvert à la main. Il fixait le spectateur en souriant, plein de joie et de courage; et cet enfant, chose incompréhensible, c'était lui. L'enfant faisait ses devoirs, apprenait ses leçons avec un sérieux confiant. Il entrait dans le monde, il découvrait le monde, et le monde ne lui faisait pas peur; il se tenait prêt à prendre sa place dans la société des hommes. Tout cela, on pouvait le lire dans le regard de l'enfant. Il portait une blouse avec un petit col (*Les Particules*, pp. 30-31).

Korthals Altes identifie cependant aussi un troisième narrateur : le clone. Si le roman a une instance générale de la première personne, il semble en effet que celle-ci correspond à ce personnage évasif, encore que ce dernier privilégie, non le « je », mais la première personne du pluriel, le « nous ». Cet énonciateur fait parfois preuve de compassion pour la race humaine, mais il introduit également un point de vue non (ou plutôt post-) humain. Il fait alors des observations qui tranchent avec la perspective de la plupart des êtres humains vivant aujourd'hui. Cette instance introduit, toujours selon Korthals Altes, un doute concernant la crédibilité de toute la narration ; n'est-il pas, en effet, dans l'intérêt de ce narrateur clone de justifier la mise en place de la nouvelle race, en dépeignant l'humanité l'ayant précédée comme moins heureuse qu'elle ? (Korthals Altes 2006, pp. 182-184).

Si nous intégrions l'analyse narratologique de Korthals Altes à une perspective rhétorique, nous décririons l'alternance de voix en termes d'une oscillation entre des affirmations assumées par le narrateur (lorsqu'il semble avoir de la sympathie pour le personnage) et des mentions ironiques d'affirmations faites par les personnages (le narrateur s'en démarque

alors, faisant preuve de distance). Nous nous inspirons pour cette analyse de Sperber & Wilson qui proposent de définir l'ironie en la caractérisant comme une sorte de « mention » de la parole de l'autre :

Toutes les ironies [...] peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence (Sperber & Wilson 1978, p. 409).

Lorsque les narrateurs houellebecquiens adoptent une attitude distanciée, leur discours donne l'impression de *mentionner* les paroles et les idées d'un tiers, souvent pris pour cible. Un effet d'ironie en découle. Cependant, nous l'avons vu, il y a aussi des passages où le lecteur a l'impression que le narrateur s'*identifie* à ces « mentions ».

Si l'on envisage la dichotomie participation/distanciation d'un point de vue philosophique, deux tendances s'observent dans les romans de Houellebecq. D'un côté, c'est la déconstruction du moi ; de l'autre, le retour à un moi romantique, au personnage du roman réaliste et à un certain lyrisme. Notons que, dans un entretien sur dvd, Houellebecq qualifie le personnage et la poésie de « zones vivantes » de la littérature :

Au départ [...] je pensais que tout ce qui n'était pas poésie était un genre mineur [rires]. Bon, j'ai un peu changé d'avis, parce que je me suis rendu compte qu'il y a une autre zone vivante [...] dans certains livres ; c'est les personnages. Je ne sais pas si c'est bien clair, ce que j'entends par « zone vivante »... mais j'aime bien le terme [...]. Je pense qu'il y a quelque chose de non littéraire dans la poésie, au fond. [...] Enfin, je ne vais pas revenir sur Jean Cohen, qui défend beaucoup cette idée que cela a un sens de dire qu'une image est poétique, ou qu'une situation est poétique [...]. Donc, c'est dans un sens quelque chose qui précède la littérature, quelque chose de plus générale. Il y a une zone vivante, quoi, qui a tendance à être détruite par toute mécanique narrative (« Gracias por su visita »).

Cela laisse supposer que, derrière la mention mécanique des clichés, Houellebecq voit la possibilité d'une voix plus authentique et susceptible d'inspirer l'identification et la sympathie. Un exemple d'un tel moi – ou du moins un exemple de la nostalgie d'un tel moi – pourrait être le je « romantique, émerveillé par l'idée d'envol » qui, dans « VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE » (*cf.* ci-dessus 2.3.5), exprime son estime pour « la chasteté, la sainteté, l'innocence » et qui croit « au don des larmes et à la prière du cœur » (*Poésies*, p. 174).

Ayant ainsi analysé la distance maintenue par les narrateurs (ou des voix narratives) houellebecquiens vis-à-vis des personnages, on peut se demander quelle est l'attitude privilégiée par l'auteur (s'il en est une). À en croire les dires de Houellebecq dans le numéro spécial des *Inrockuptibles* paru à l'occasion de la sortie de *La Possibilité d'une île*, c'est en effet l'identification ou le lyrisme qui doivent finalement l'emporter :

J'ai l'impression que les gens ne m'osent pas trop parler de mon lyrisme. Ils préfèrent me parler de mon humour. [...] Je dirais juste qu'il faut les deux, la vie comporte les deux. Mais le lyrisme doit avoir le dernier mot » (« Abécédaire houellebecquien », p. 13).

Évidemment, cette affirmation ne résout pas la question de savoir quand l'auteur est d'accord avec les idées formulées par les personnages, ou même s'il est vraiment de l'avis qu'il faudrait supprimer la race humaine pour la remplacer par une nouvelle race génétiquement modifiée. Néanmoins, elle semble témoigner, une nouvelle fois, de l'intérêt de Houellebecq pour la formulation de ce que nous avons nommé dessus « un discours positif » et les récits ou les métaphores par lesquels pourrait ce réaliser un tel discours.

Mais c'est également ici qu'il faut se ressouvenir du statut de l'objet esthétique. Korthals Altes souligne (sans s'appuyer sur Bakhtine, certes, mais il nous semble que ses remarques vont dans le sens des idées de ce penseur) que même si *Les Particules élémentaires* manifestent certains traits associés au roman à thèse⁵⁶, la « thèse » développée par les raisonnements philosophiques et sociologiques se voit trop souvent contredire par les réactions émotionnelles des personnages pour que l'argumentation soit convaincante. En effet, comme nous, l'avons vu ci-dessus (cf. 2.1.1), le diagnostic formulé dans le roman est assez précis. Et la solution définitive ne se présente qu'après une argumentation charpentée et assez cohérente d'un point de vue cognitif. Toutefois, la vie affective des personnages (que Houellebecq qualifie donc de « zones vivantes ») sert à la fois d'appui et de réfutation de l'argumentation conceptuelle. D'une part, leur souffrance semble certes illustrer le malheur de l'homme occidental (une des prémisses de l'argumentation), d'autre part, cependant, le point de vue anti-humaniste du clone narrateur est contrebalancé par le pathos de Bruno :

Là où les cadres scientifiques évoqués mettent en question l'image que Bruno entretient de lui-même, et la possibilité même de croire en un moi personnelle [on dira la possibilité que Bruno constitue une 'zone vivante'], unique et valable, le pathos des images et la focalisation interne imposent au lecteur l'importance de cet œil unique, dont la vision continue à importer. Le contenu épistémologique du discours scientifique ne sort pas indemne du mode de représentation, contaminé par le bizarre : la science fonctionne au moins autant par son potentiel poétique, son étrangeté, que par sa prétention à l'explication (Korthals Altes 2004, pp. 43).

Tout en gardant une très grande distance par rapport à ces « zones vivantes » que seraient donc les personnages (et par extension l'humanité – à condition que l'on accepte une poétique

⁵⁶ Nous avons vu ci-dessus (cf. 1.4.3) que, tout comme Korthals Altes, Sabine van Wesemael perçoit, elle aussi, certaines ressemblances entre le roman à thèse et *Les Particules élémentaires*. Van Wesemael arrive cependant à la conclusion que la thèse du roman se trouve minée par le caractère humoristique de l'écriture houellebecquienne, et elle qualifie le deuxième roman de Houellebecq d'« énorme satire ». La manière dont le *logos* du roman concourt avec, d'un côté le *pathos* (Korthals Altes) et de l'autre côté son caractère comique (van Wesemael) fera l'objet d'une analyse approfondie dans la section suivante, consacrée aux catégories esthétiques du prosaïque, du poétique et du comique, telles que celles-ci sont présentées par Jean Cohen.

basée sur la mimesis de l'expérience humaine), l'écriture de Houellebecq ouvre la voie à une lecture identificatoire. Une telle lecture développera chez le lecteur non seulement la conscience de l'artifice et de la construction, souvent réclamée par les avant-gardes (comme le Nouveau Roman), mais également son pouvoir d'identification et sans doute sa compassion, capacité nécessaire à l'éthique selon Houellebecq, et qu'il semble préférer comme fondement d'une morale, à la notion plus abstraite de « dignité humaine » (cf. ci-dessus 2.3.5). Le dispositif rhétorique houellebecquien parvient à s'interroger sur l'art romanesque, et peut-être à le rééquilibrer ; le roman devient métaroman.

Comme le fait remarquer Korthals Altes, la dernière position de l'auteur reste néanmoins « floue » ou difficile à déterminer :

It is interesting to observe [...] how readers have coped with these indeterminacies. Some have attempted to 'naturalize' them by turning to the real author for disambiguation, to what Aristotle would have called the 'prior ethos' of the author: what was known of him, before and beyond the specific text. [...] But alas, as his former colleagues of the magazine *Perpendiculaires*⁵⁷ sourly observed, Houellebecq's extra-literary stance is just as well characterised by a tantalising « flou idéologique ». One could argue that Houellebecq extends to his public appearance and daily life the ambiguity – and irresponsibility? – traditionally reserved to art. Other critics, and this is also my approach here, have turned precisely this evasiveness of voice into what has to be interpreted (*ibid.*, p. 190).

Finalement, ce qui importe ici n'est pas l'avis exact de Houellebecq sur tel ou tel point, mais le caractère artistiquement ouvert de ses textes. En fait, leur ambiguïté est à notre avis un excellent exemple d'ambiguïté présente dans un roman, et illustre de manière éclairante l'interaction entre la forme architectonique d'une œuvre et sa composition. Selon Bakhtine, « [l]'individualité esthétique est une forme purement architectonique de l'objet esthétique lui-même » (Bakhtine 1978, p. 34). L'originalité ou l'individualité des romans de Houellebecq réside, pour une grande part, dans la manière dont ils permettent de faire une lecture profondément contrastée de certains thèmes, et – surtout – de les soumettre à un regard

⁵⁷ Michel Houellebecq collaborait à la revue *Perpendiculaires* dans les années 1990. Lors de la publication des *Particules élémentaires*, les autres collaborateurs de la revue prirent leurs distances avec Houellebecq dans un article publié dans *Le Monde* le 10 octobre 1998, « Houellebecq et l'ère du flou » : « Derrière cette innocuité a priori que l'on prête à la littérature et qui témoigne suffisamment du mépris dans lequel on la tient, se profile une autre logique: on prétend que Michel Houellebecq serait « réactionnaire avec talent », puis que « tous les grands écrivains sont des auteurs réactionnaires », avant d'arriver à cette idée grotesque que « toute réflexion est devenue réactionnaire », puisque penser impliquerait la haine morbide de ce monde fluctuant, « où rien n'a de validité permanente ». Si l'on entend bien ces propos « humanistes », la pensée devrait donc se mettre à la recherche d'un système éternel et du Reich millénaire du bonheur... [---] Le flou a même son icône littéraire: Dominique de Roux, fasciste notoire mais styliste ambigu doté d'un assez bon goût, jadis collaborateur d'un mouvement révolutionnaire angolais financé par des Afrikaners hissant drapeau nazi. Doit-il son succès posthume à l'inculture générale ou à ce flou qui se révèle aujourd'hui le meilleur allié de l'abjection? La notion de complexité sert à légitimer la lâcheté; espérons qu'elle serve demain à faire exploser les cadres étroits où l'on assigne l'art » (Bourriaud & al. 1998). L'article des « perpendiculaires » fut un des moments forts de l'« Affaire Houellebecq » qui secoua la France littéraire à l'automne 1998.

esthétique. Parmi ces thèmes figurent la société capitaliste, le clonage, la prostitution et la religion, mais – plus profondément peut-être – aussi le problème du sujet humain.

Ceci nous amène au dernier type d'ambiguïté à être présenté dans la présente section. Car sans doute est-ce à partir de la problématique du sujet qu'il convient d'étudier aussi l'ambiguïté autobiographique qui parcourt toute l'œuvre de Michel Houellebecq.

On constate par exemple que le demi-frère le plus âgé des *Particules élémentaires* ainsi que le narrateur de *Plateforme* s'appellent tous les deux Michel. L'âge des protagonistes, depuis le premier roman et jusqu'au dernier (!), a également suivi celui de Houellebecq. En plus, il ressort, à la lecture de la biographie de Michel Houellebecq, qu'un très grand nombre de noms propres et d'événements relatés dans les romans de Houellebecq sont tirés de la vie de l'auteur. On peut insister sur le fait qu'il s'agit d'œuvres classées comme romans et que toutes ces références à la biographie de l'auteur sont transformées par leur intégration dans un cadre fictionnel. Les nombreuses références à l'auteur incite le lecteur à se demander, non seulement si tel personnage ou telle circonstance reflète le portrait d'un épisode réel, mais également à quel degré les événements manifestement fictifs (comme les scénarios de science fiction développés dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*) sont à considérer comme des projections du moi – ou du moins d'un moi possible – de l'auteur lui-même.

À ce jeu autofictionnel, intérieur aux romans, s'ajoute le fait que Houellebecq, à l'occasion de la parution de ces livres, a fait à un certain nombre de déclarations qui ressemblent à celles faites par les personnages au sujet des thèmes controversés qui y sont traités⁵⁸. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles certains lecteurs auront eu l'impression de se trouver en face d'un texte porteur d'un message, sinon inacceptable, au moins « louche »⁵⁹. C'est également par la voie de cette dernière problématique que Jean-Luc Meizoz est amené à la conclusion que Houellebecq inclut sa posture d'auteur médiatique dans « l'espace de l'œuvre »⁶⁰.

⁵⁸ Dans un entretien dans *Les Inrockuptibles* du 19 août 1998, publié à l'occasion de la parution des *Particules élémentaires*, Houellebecq déclare bien aimer Staline « parce qu'il a tué plein d'anarchistes ». Un entretien publié dans la revue *Lire* en septembre 2001, lors de la publication de *Plateforme*, a également acquis une certaine notoriété, comme le romancier y affirme que : « la religion la plus con c'est quand même l'Islam ». En 2002, cette dernière déclaration voulut à l'auteur une poursuite judiciaire pour incitation à la haine contre les musulmans. Houellebecq fut cependant acquitté ; ses propos furent considérés comme une critique de la religion, et non comme une incitation à la haine contre ses *fidèles*.

⁵⁹ La qualification de Houellebecq de « louche » est de Pierre Jourde, voir 1.4.3, note 17.

⁶⁰ Houellebecq ressemblerait en cela à quelques autres écrivains ayant fait leur début dans les années 90, comme Frédéric Beigbeder et Virginie Despentes (Meizoz 2003).

Meizoz explique que Houellebecq joue avec une certaine idée de la nature de l'art, selon laquelle cette activité se conçoit comme un domaine autonome. En affichant une attitude semblable à celle de ses personnages romanesques, Houellebecq arrive cependant à brouiller les frontières entre la sphère artistique et les domaines médiatiques qui ne sont pas traditionnellement inclus dans l'art. Cette conception moderne de l'art s'est peu à peu imposée depuis le XIX^e siècle, avec des auteurs comme Gustave Flaubert et Théophile de Gautier, qui insistaient, eux, sur la distinction entre narrateur et auteur. Pour Meizoz, l'affaire Houellebecq aurait en effet en commun avec le fameux scandale provoqué par *Madame Bovary* l'absence de condamnation explicite par l'auteur des personnages de conduite immorale. Cependant, Flaubert ne chercha pas à délibérément brouiller les pistes, comme le fait Houellebecq, dont l'œuvre s'inscrit, toujours selon Meizoz, dans un espace médiatisé postmoderne où « toute référence à un quelconque for intérieur est devenue obsolète ». Meizoz voit en Houellebecq un représentant (parmi d'autres) d'un « univers du spectacle », où des auteurs comme Houellebecq, Beigbeder, Angot et Despentès « surajoutent la médiatisation de leur personne et *l'incluent à l'espace de l'œuvre* » et dont les « écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance* » (Meizoz 2003, souligné dans le texte).

Il semble en effet qu'une certaine ambiguïté, déjà présente dans les textes de Houellebecq, se prolonge pour envahir également le hors texte, et rendre particulièrement délicate la détermination de la « dernière position de l'auteur ». Houellebecq lui-même reconnaît d'ailleurs dans un entretien que si « [l]e roman est en général un genre ambigu », par contre, dans ses essais il « ne cherche pas l'ambiguïté », mais que « ça ne marche pas » (« Martin de Haan. Entretien avec Michel Houellebecq », p. 25)⁶¹.

Il faut probablement admettre avec Meizoz que la situation médiatique et notre époque historique (que l'on pourrait avec un terme bien vague, il est vrai, qualifier de postmoderne) y soient aussi pour quelque chose dans cette « nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature » (Meizoz 2003). Mais la transgression des genres – et l'ambiguïté instaurée par celle-ci – peut également se comprendre dans une perspective qui ne se laisse pas réduire à notre époque, en se fondant sur la théorie des genres. Une telle démarche pourra s'effectuer à partir de la théorie de la satire, notamment à partir d'une comparaison entre l'écriture houellebecquienne et la satire ménippée. De l'autre part elle pourra s'effectuer à

⁶¹ Dans le même entretien Houellebecq répond ainsi à la question de savoir si « les contradictions ne [l]e gênent pas » : « Non, je trouve qu'elles ajoutent... Enfin, plus généralement, j'ai une vision contradictoire de la vie » (« Martin de Haan. Entretien avec Michel Houellebecq », p. 24).

travers une comparaison entre les romans de Houellebecq avec les idées des romantiques allemands, qui eux aussi rêvaient d'un roman total, où devait se mêler tous les genres. C'est une des raisons pour lesquelles les sous-chapitres 3.2 et 3.3 sont consacrés à un rapprochement des romans houellebecquiens avec ces deux traditions de la littérature occidentale.

Avant d'entamer ces questions, nous allons cependant approfondir notre analyse du caractère esthétique des romans de Houellebecq à l'aide de la théorie des catégories esthétiques proposée par le linguiste français Jean Cohen.

2.4.2 Houellebecq et les catégories esthétiques de Jean Cohen

À plusieurs reprises, Michel Houellebecq a déclaré sa sympathie pour la théorie de poéticité de Jean Cohen, linguiste français des années 1960 à 1980. Que l'on adhère ou non aux idées de Cohen, celles-ci nous semblent pour cette raison utiles pour la compréhension des intentions esthétiques de Houellebecq⁶².

Rappelons d'abord la place qu'occupe, selon Houellebecq, la poésie par rapport au discours philosophique et littéraire. D'après lui, la littérature « inclut la philosophie » en entretenant « certains rapports avec la poésie, qui la précède » (*cf. ci-dessus*, 2.1.3). Comment la poésie peut-elle précéder la littérature ? La réponse à cette question se trouve dans un essai de Houellebecq consacré à Jean Cohen : « L'Absurdité créatrice », publié une première fois en 1995 dans la revue *Inrockuptibles*, ensuite dans *Interventions*, en 1998. Dans cet article, l'auteur explique qu'avant d'être une pratique langagière, la poésie⁶³ est une certaine perception du monde :

À travers les mots, c'est la réalité qu'ils désignent qui retrouve son pouvoir d'horreur ou d'enchantement, son pathos premier. L'azur est une expérience immédiate. De même, quand la clarté du jour décline, que les objets perdent leurs couleurs et leurs contours, se fondent lentement dans un gris qui s'assombrit, l'homme se sent seul au monde. Ceci était vrai dès ses premiers jours, ceci était vrai avant même qu'il ne soit homme ; ceci est beaucoup plus ancien que le langage. Ces perceptions bouleversantes, la poésie cherche à les retrouver ; elle utilise bien sûr le langage, le « signifiant » ; mais le langage n'est pour elle qu'un moyen. Théorie que Jean Cohen résume par cette phrase : « La poésie est le chant du signifié » (*Interventions*, pp. 32-33).

Le fait de ne pas concevoir la poésie comme un certain type de langage oppose Houellebecq aux théories de la poéticité et de la littéarité d'inspiration linguistique

⁶² Le raisonnement qui suit reprend en partie notre examen de l'exploitation des idées de Jean Cohen par Houellebecq dans Carlson 2006b.

⁶³ Par « poésie » il faut ici entendre « poésie lyrique ». Rappelons que le mot a deux sens ; le premier sens du terme, étymologique, pourrait se traduire par « création » (du grec *poiein*, faire et *poiesis*, création, acte de produire une œuvre) ; le deuxième sens du terme se réfère, depuis la mutation du système générique survenu à l'époque des romantique, à la poésie lyrique, seulement (voir aussi ci-dessus note 6).

développées tout au long du XX^e siècle⁶⁴. Une sorte d'état poétique existerait donc bel et bien avant toute parole, et si langage poétique il y a, son mérite est de pouvoir se référer à ces expériences. En fait, selon cette vision, le langage poétique se définit non par son autoréférentialité, mais par sa capacité à communiquer des perceptions et des émotions qui sont sans doute difficiles à exprimer autrement en raison de leur nature subjective. Dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, Houellebecq affirme qu'il a beau savoir que c'est « irrationnel » mais que « tout se passe comme si le poème avait déjà été écrit avant nous » (*Ennemis*, p. 265)⁶⁵.

Houellebecq croit au langage. Il pense que le langage est en mesure de dire le monde. Il n'adhère pas à l'idée selon laquelle le langage poétique serait voué à un échec éternel. Selon sa conception de la poésie, le subjectif n'est pas indicible. Seulement, il faut se servir d'un langage différent, un langage qui peut sembler absurde, mais qui est créateur de sens, et à travers lequel le monde subjectif peut être représenté. Pour lui, la littérature a ce pouvoir de dire le monde, quoique de manière contradictoire. Afin d'expliquer ceci, Houellebecq compare les idées de Jean Cohen à la manière dont Niels Bohr essaye de surmonter les contradictions de la physique quantique à travers la notion de complémentarité :

Clairement, le langage et la logique ancienne se prêtaient mal à la représentation de l'univers quantique. Pourtant, Bohr était réticent. La poésie, soulignait-il, prouve que l'utilisation fine et partiellement contradictoire du langage usuel permet de dépasser ses limitations. Le principe de complémentarité introduit par Bohr est une sorte de gestion fine de la contradiction : des points de vue complémentaires sont simultanément introduits sur le monde ; chacun d'entre eux, pris isolément, peut être exprimé sans ambiguïté en langage clair ; chacun d'entre eux, pris isolément, est faux. Leur présence conjointe crée une situation nouvelle, inconfortable pour la raison ; mais c'est uniquement à travers ce malaise conceptuel que nous pouvons accéder à une représentation correcte du monde. Parallèlement, Jean Cohen affirme que l'utilisation absurde que la poésie fait du langage n'est pas son propre but. La poésie brise la chaîne des causes et joue constamment avec

⁶⁴ On observe, au XX^e siècle, une tension entre les théories qui soulignent le caractère mimétique ou expressif du langage poétique, et celles qui insistent sur l'autotélisme de cette pratique langagière. Jean Milly voit dans « [l]a charge émotionnelle [...] une des caractéristiques sémantique de la poésie », celle « qui fait le lyrisme, autrement dit la présentation par le poète de sa propre image, l'épanchement de ce qu'il y a en lui de plus subjectif », une « quête des profondeurs » qui « entraîne le poète vers l'indicible » (Milly 2008 [1992], p. 225). Mais il affirme également que « ce qui distingue les textes poétiques de textes parallèles sur des sujets identiques, c'est leur gratuité et leur réflexivité (encore appelé autotélisme) » (*ibid.*, p. 224).

⁶⁵ Dans sa défense du lyrisme poétique, il semble bien que Houellebecq participe à un mouvement plus général de la poésie de l'extrême contemporain français, dans lequel Antonio Rodriguez perçoit deux tendances opposées : « Après la période des années soixante-dix et la vogue de la doctrine de l'autotélisme du texte, le lyrisme est apparu pour bon nombre de poètes comme un moyen pour théoriser l'ouverture de la poésie au réel, aux émotions et pour échapper à la pure autoréférentialité du langage. Ainsi, dans la production de l'extrême contemporain, le paysage poétique s'est notamment partagé, d'une façon parfois caricaturale, en deux perspectives majeures : ceux qui ont prôné un nouveau lyrisme [...] et ceux qui manifesté leur 'antilyrisme' – en qualifiant cette forme de discours de 'rétrograde' ». Rodriguez suggère cependant qu'en insistant sur le terme « nouveau lyrisme » les poètes actuels poursuivent « la remise en question du lyrisme [des romantiques] qui a notamment été faite par Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud et qui intervient dans la quasi-totalité des débats littéraires du XX^e siècle » (Rodriguez 2003, pp. 6-7).

la puissance explosive de l'absurde ; mais ce n'est pas de l'absurdité. Elle est créatrice d'un sens autre, étrange mais immédiat, émotionnel (*Interventions*, p. 36).

Jean Cohen présente sa théorie sur la poésie dans deux ouvrages : *La Structure du langage poétique* (1966) et *Le Haut Langage* (1979)⁶⁶. Le premier de ces livres est surtout une analyse linguistique des impertinences sémantiques du langage poétique (ce que Houellebecq décrit en terme d'« absurdité ») ; le deuxième livre aborde le sujet d'un point de vue phénoménologique, afin de bien cerner le référent émotionnel de ces pratiques langagières (l'expérience immédiate dont parle Houellebecq). Dans *Le Haut langage*, Cohen explique qu'il a une conception mimétique de la poésie lyrique :

La poésie, comme la science, décrit le monde. Elle est science du monde qui est le sien – le monde anthropologique – qu'elle décrit en sa propre langage (Cohen 1979, p.38)⁶⁷.

Or, selon Cohen, les impertinences linguistiques ne produisent pas toujours un effet poétique (c'est-à-dire ils ne produisent pas toujours « du lyrique »). Ils peuvent également avoir un effet effet comique. Jean Cohen décrit ce phénomène dans un article intitulé « Comique et poétique » (1985) où sont analysées ces « [d]eux catégories – dites 'esthétiques' – généralement considérées comme disjointes et dont on voudrait montrer qu'elles sont en fait en rapport d'opposition diamétrale au double point de vue fonctionnel et structural » (Cohen 1985, p. 50). Houellebecq ne cite pas cet article dans son essai sur Cohen. Il nous semble néanmoins intéressant pour saisir la tension entre le lyrique – que Cohen appelle donc « poétique » – et le comique chez cet auteur.

Cohen oppose le poétique d'une part au comique, d'autre part au prosaïque⁶⁸. Il définit le prosaïque comme une description objective des faits, et explique qu'à la différence de la logique prosaïque, celles du poétique du comique admettent des éléments qui peuvent sembler contradictoires. Selon lui, le poétique et le comique ont ceci en commun :

Dans le comique comme dans le poétique verbal, on retrouve les mêmes figures : oxymore, impertinence, inconséquence et redondance (Cohen 1985, p. 58).

Cependant, dans un deuxième temps, le comique et le poétique se distinguent :

⁶⁶ Les idées présentées dans le premier de ces livres ont ensuite été développées et critiquées par Paul Ricœur (1975) dans *La Métaphore vive*.

⁶⁷ Comme nous l'avons vu ci-dessus (cf. la section 1.2, note 7), la conception de Rodriguez (2003) de ce qu'il nomme « le lyrique » pourrait également être rapprochée de la mimesis.

⁶⁸ La répartition cohenienne nous rappelle celle proposée par Arthur Koestler (1964) dans *The Act of Creation*. Selon Koestler la confrontation de deux éléments apparemment incompatibles produira soit le rire, soit la découverte scientifique soit – encore – la vénération religieuse ou artistique.

Mais alors que le poétique réduit l'écart par l'isopathie, le comique au contraire accentue l'hétéropathie (*loc. cit.*).

C'est donc au niveau des sentiments que le poétique et le comique se distinguent : l'« isopathie » surgit – même en absence d'isotopie – lorsque les connotations des termes d'une phrase tendent vers un même sentiment, alors que l'« hétéropathie » résulte de la présence de termes dont les connotations affectives divergent. Selon la distinction établie par Bakhtine entre formes compositionnelles et formes architectoniques (*cf.* l'introduction du sous-chapitre 2.4), on dira que l'incompatibilité sémantique s'analyse comme une forme architectonique, alors que l'effet – « poétique », ou « comique » relève des formes architectoniques.

Pour illustrer la différence entre comique et poétique, Cohen cite le vers d'Éluard : « La terre est bleue comme une orange » qu'il compare avec « La terre est bleue comme une tomate ». Ces deux propositions présentent les mêmes anomalies sémantiques par rapport à un discours prosaïque. Mais, selon Cohen, celle d'Éluard est poétique « par l'analogie des pathèmes⁶⁹ dégagés par les trois termes 'terre', 'bleue', 'orange' ». La deuxième formule, par contre, présente un pathème, « tomate », qui est antithétique aux deux autres. Cela s'explique, selon Cohen, par le fait qu'« orange » a des connotations nobles, tout comme « bleue » et « terre », tandis que « tomate » tend vers le bas.

Dans l'introduction (1.2), nous avons cité un poème de Houellebecq où le *je* lyrique déclare que « [n]ous avons besoin de métaphores inédites, quelque chose de religieux ». Nous avons proposé de rapprocher cet énoncé de l'idée d'un « discours honnête et positif » également formulée par Houellebecq, un discours qui devrait « changer le cours de l'histoire ». Serait-il possible d'utiliser les catégories esthétiques présentées dans l'article de Jean Cohen pour analyser l'effet des métaphores les plus importantes des romans de Houellebecq ?

Commençons par étudier un passage dans *Les Particules élémentaires* :

Vers onze heures, la chaleur recommença à augmenter. De retour à son domicile, Michel se déshabilla complètement avant de s'allonger. Les trois semaines qui suivirent, ses mouvements furent extrêmement réduits. On peut imaginer que le poisson, sortant de temps en temps la tête de

⁶⁹ Calquée sur la notion de « noème », celle de « pathème » a été inventée par Jean Cohen, afin de bien saisir le sens du langage poétique : « Je risquerai donc un terme nouveau, en distinguant deux types de sens, conceptuel ou noétique, affectif ou pathétique. En disant 'sens pathétique', on rend ce terme à son origine : 'qui fait sentir' (pathéin) » (Cohen 1979, p. 158). En se référant à Proust, Cohen précise que « [l]e noème, ce sont 'les faits', le pathème, 'l'impression' » et que « [l]a mémoire volontaire retient les faits, la mémoire involontaire, l'impression » (*ibid.*, p. 276). Et il ajoute que le terme de « pathème » correspond d'assez près à ce que l'on désigne dans le langage ordinaire par le mot « atmosphère » ; il cite en exemple l'adjectif « kafkaïen », qui se réfère justement selon Le Petit Robert à « l'atmosphère oppressive des romans de Kafka » (*ibid.*, p. 194).

l'eau pour happer l'air, aperçoive pendant quelques secondes un monde aérien, complètement différent - paradisiaque. Bien entendu il devrait ensuite retourner dans son univers d'algues, où les poissons se dévorent. Mais pendant quelques secondes il aurait eu l'intuition d'un monde différent, un monde parfait – le nôtre (*Les Particules*, p. 22).

Dans cet exemple l'analogie n'est pas explicite, mais l'affirmation que le poisson happant l'air symbolise l'humanité à son stade actuel où il ne peut accéder au monde poétique que par moments (les moments étranges) ne semble pas trop osée. Maintenant, si nous nous reportons aux idées de Cohen, nous pourrions dire que cette analogie est comique : on peut en effet considérer qu'il y a hétéropathie entre les termes « paradisiaque » et « poisson ». En plus, l'homme n'est-il pas rabaissé en étant comparé à un animal vivant dans un environnement « où les poissons se dévorent » ? Cependant, il ne semble pas impossible de reconnaître à ce passage quelque chose de poétique. D'ailleurs, n'y a-t-il pas un potentiel d'identification avec cet animal qui souffre, comme nous, mais qui peut deviner un monde différent ?

Il serait intéressant d'examiner toute une série d'analogies et d'analyser non seulement leur valeur affective, mais aussi leur contenu cognitif, leur prosaïsme. Nous nous contenterons cependant d'un seul exemple, à savoir l'analogie entre les particules élémentaires et les êtres humains, qui est au centre du roman, et . Elle se laisse exprimer ainsi :

A : Les hommes sont (comme) des particules élémentaires.

Cette analogie nous semble d'abord avoir un effet prosaïque. Ainsi formulée, basée sur une notion scientifique, impersonnelle et abstraite, elle ne s'adresse pas aux émotions du lecteur. Dans de nombreux raisonnements où s'établit cette analogie, elle semble davantage liée au logos du texte qu'à son pathos. Visant à la compréhension du monde et des hommes, elle nous dit que, si nous voulons savoir ce que sont les hommes, nous devons les comparer aux particules élémentaires : comme celles-ci nous sommes à la fois des « individus » et mystérieusement liés. L'analogie entre les particules et les hommes est explicite dans ce passage où Michel assiste au mariage de son frère :

« Aimer sa femme, c'est s'aimer soi-même. Aucun homme n'a jamais haï sa propre chair, au contraire il la nourrit et la soigne, comme le fait Christ pour l'Église ; car nous sommes membres d'un même corps, nous sommes de sa chair et de ses os. » En effet [se dit Michel], c'était une formule qui faisait mouche [...].

Plus tard, Michel s'approcha du pasteur [...] « J'ai été très intéressé par ce que vous disiez tout à l'heure... » L'homme de Dieu sourit avec urbanité. Il enchaîna alors sur les expériences d'Aspect et le paradoxe EPR : lorsque deux particules ont été réunies, elles forment dès lors un tout inséparable, « ça me paraît tout à fait en rapport avec cette histoire d'une seule chair. Le sourire du pasteur se crispa légèrement. « Je veux dire, poursuivit Michel en s'animant, sur le plan ontologique, on peut leur associer un vecteur d'état unique dans un espace de Hilbert » (*Les Particules*, pp. 214-215).

Si l'extrait cité est dominé par un langage technique, il existe cependant d'autres passages où Houellebecq essaye de charger cette métaphore ou analogie de pathétique. Nous citerons en exemple quelques lignes, en italiques, de la fin du roman. Le narrateur clone y rend compte des textes mystiques de Michel :

Dans cet espace dont ils ont peur, écrit encore Djerzinski, les êtres humains apprennent à vivre et à mourir; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance. À cela, il y a très peu de commentaires: l'amant entend l'appel de son aimée, par-delà les océans et les montagnes; par-delà les montagnes et les océans, la mère entend l'appel de son enfant. L'amour lie, et il lie à jamais (Les Particules, p. 376, souligné dans le texte).

La formule « l'amant entend l'appel de son aimée » semble en effet évoquer les particules mystérieusement liées du paradoxe dont il était question dans la conversation entre Michel et le prêtre, mais dans une tonalité différente ; le pathétique s'y voit notamment souligner par les répétitions des mots « montagnes » et « océans ». La comparaison entre les hommes et les particules est investie d'émotions. Avec Cohen, nous pourrions parler d'une certaine ambiance, qui naît de l'unité pathétique.

L'analogie entre les hommes et les particules est-elle la « métaphore inédite » recherchée ? Il est fort possible qu'elle ne soit pas très originale. Mais tout se passe comme si Houellebecq désirait fonder un discours qui soit en mesure de nous convaincre de la vérité de l'amour, en lui fournissant un fondement métaphysique sinon tout à fait crédible, du moins plus prestigieux aux yeux des Européens déchristianisés, que ne le sont peut-être les mythologies des religions traditionnelles. Plus prestigieux, car fondé sur la nouvelle physique. Ainsi, le narrateur explique-t-il que

[...] 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 (*Les Particules*, pp. 376-377).

Pour terminer, il faut cependant se demander si l'analogie particule/homme n'est pas, aussi, investie d'humour. En fait, lorsque Michel aborde le pasteur après le mariage de son frère une certaine « hétéropathie » s'observe entre le discours religieux du prêtre et la pensée qui traverse l'esprit de Michel : « c'était une formule qui faisait mouche ». Nous ajouterons qu'un comique de situation semble se créer à partir de la confrontation entre Michel et le pasteur, deux personnages très différents, et que le personnage de Michel a en lui-même quelque chose qui prête au sourire par son incapacité à comprendre le jeu social. Comme dans

le roman entier, Michel apparaît ici à la fois comme un sage et comme un homme sagement ridicule.

Une composante importante de la technique romanesque de Houellebecq est peut-être de créer – et de développer, comme avec l’analogie particule/homme – des images devant lesquelles il est impossible, en tant que lecteur, d’adopter une attitude univoque. En cela il ressemble sans doute à l’artiste de *Plateforme* qui fait des moulages de son clitoris. À propos de cette artiste, Houellebecq dit, dans un entretien, qu’il aime bien l’idée de flottement entre « ridicule » et quelque chose qu’il définit comme « assez fort » :

Mais là où, à mon avis, le roman atteint son maximum d’ambiguïté, c’est dans le passage sur la fille qui fait des moulages de son clitoris : c’est à la fois ridicule et assez fort (« Martin de Haan. Entretien avec Michel Houellebecq », p. 16).

Il y a, dans *Les Particules élémentaires* (et dans l’œuvre de Houellebecq en général) un flottement entre le prosaïque, le poétique et le comique. Et l’une des qualités principales de l’œuvre de Houellebecq est – nous semble-t-il – cette ambiguïté qui la traverse. S’il existe une atmosphère « houellebecquienne » (comme il en existe une que l’on qualifie de « kafkaïenne »), celle-ci naît peut-être de ces contrastes, justement.

Ce que nous nous proposons d’apporter par le chapitre 3 pourra sans doute se rapporter aux trois catégories esthétiques identifiées par Jean Cohen : le prosaïque au réalisme, le comique à la satire, le poétique à la poésie romantique. C’est-à-dire que si nous avons maintenant expliqué le fonctionnement de ces catégories au niveau de la phrase ou à l’intérieur d’un paragraphe, il reste de voir comment ses catégories esthétiques (ou « formes architectoniques », avec le vocabulaire bakhtinien) existent aussi au niveau des genres littéraires.

3. Particularités de genre

Dans le sous-chapitre 2.4, nous avons traité de quelques particularités de l'écriture houellebecquienne liées à l'ambiguïté et au mélange des tonalités. Cette analyse nous a déjà permis de nous faire une idée de certains aspects de l'esthétique littéraire de Houellebecq.

Nous allons maintenant rapprocher les romans de Houellebecq de trois traditions importantes de l'histoire du roman occidental : celle du roman réaliste, mouvement qui connut son apogée en France au XIX^e siècle, celle de la satire ménippée et, finalement, celle du *Roman* romantique allemand.

3.1 Houellebecq et le roman réaliste

Dans le cadre de notre quête d'éventuels aspects positifs dans les romans de Houellebecq, nous proposerons ici une lecture selon laquelle la peinture du « réel houellebecquien », tel que nous l'avons présenté dans le sous-chapitre 2.1, fait transparaître une sorte de beauté relevant d'une esthétique réaliste. Rappelons que parmi les critères définitoires de la beauté proposés par Jean Milly, figure : « 'cela est beau (ou a de la valeur) parce que c'est vrai' [...] », critère jugé plutôt rare aujourd'hui par Milly (*cf.* ci-dessus 1.2).

Notre lecture s'inspire du fait que les romans houellebecquiens s'inscrivent dans la tradition du roman réaliste. Voici en résumé les traits caractéristiques du réalisme romanesque français au XIX^e siècle :

Ni Stendhal ni Balzac ne se sont réclamés du réalisme, le mot n'étant guère employé avant 1850. Ils n'en sont pas moins considérés à juste titre comme les créateurs du roman réaliste moderne. La conception du roman comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (Saint-Réal, repris par Stendhal), l'intérêt porté à la vie quotidienne, le goût du « petit fait vrai » (Stendhal), la précision des portraits et des descriptions, l'importance donnée à l'argent, l'insertion des personnages dans la réalité politique et sociale contemporaine, dessinent l'axe central de ce réalisme romanesque (Vadé pp. 351-352).

Le rapprochement entre Houellebecq et des écrivains comme Stendhal et Balzac se justifie pour plusieurs raisons, à commencer par la référence récurrente, dans la réception houellebecquienne, au « dix-neuviémisme » de cet auteur. Si la manière dont Houellebecq renoue avec le réalisme a été jugée novatrice par certains, d'autres lui ont reproché de faire passer un contenu réactionnaire par un emploi de procédés narratifs datés. Ainsi, à en croire Marie Redonnet, nous aurions affaire à un romancier qui renoue avec « la conception la plus traditionnelle de la littérature, d'un côté le vers poétique, chargé prophétiquement de chanter l'ineffable, de l'autre la prose romanesque, satirique et sociologique » (Redonnet 1999, p. 60). On l'a même accusé de recourir à un imaginaire misogyne et fasciste : pour Philippe Forest, Houellebecq serait retourné à un « dix-neuviémisme (naturalisme, populisme, nihilisme) [...] dont l'histoire sera libre de faire l'usage le plus barbare » (Forest 1999, p. 56).

Derrière cette critique, on perçoit l'idée moderniste d'un rapport entre le renouveau des formes artistiques et le progrès social (*cf.* ci-dessus 2.1.3). Au sein du débat littéraire français, cette conception de l'art marqua entre autres l'avènement, au cours des années 1950 et 1960, du Nouveau Roman :

Si j'emploie [...] le terme *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école [...] ; il n'y a qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme (Robbe-Grillet, 1963 p. 9).

Selon les romanciers de cette génération, le roman réaliste classique appartenait au passé. Ainsi Balzac apparaissait-il aux yeux d'Alain Robbe-Grillet comme un modèle littéraire dont il s'agissait désormais de s'éloigner :

En cette première moitié du XIX^e siècle, qui vit l'apogée – avec la Comédie humaine – d'une forme narrative dont on comprend qu'elle demeure pour beaucoup comme un paradis perdu du roman, quelques certitudes importantes avaient cours : la confiance en particulier dans une logique des choses juste et universelle.

Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulières des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. [...]

Mais voilà que, dès Flaubert, tout commence à vaciller (*ibid.*, p. 31).

Or, Michel Houellebecq semble vouloir se distinguer d'un type d'écrivain qu'il appelle « formaliste-Minuit »⁷⁰. À l'écriture de ces auteurs, il oppose un art qui accorderait une place plus importante au référent extralittéraire :

⁷⁰ Par « formaliste-Minuit » Houellebecq se réfère aux écrivains publiés aux « Éditions de Minuit », éditeur notamment des auteurs associés au Nouveau Roman.

Dans ces conditions [=l'extension de la vision scientifique du monde], le roman, prisonnier d'un comportementalisme étouffant, finit par se tourner vers sa seule, son ultime planche de salut : l'« écriture » [...]. En somme il y aurait d'un côté la science, le sérieux, la connaissance, le réel. De l'autre la littérature, sa gratuité, son élégance, ses jeux formels ; la production de « textes », de petits objets ludiques commentables par l'adjonction de préfixes (para, méta, inter). Le contenu de ces textes ? Il n'est pas sain, il n'est pas licite, il est même imprudent d'en parler (*Interventions*, p. 53).

Cherchant à réorienter la littérature vers ce « contenu » (que celui-ci soit de nature héréditaire, sociale ou de nature plus subjective), Houellebecq refuse toute écriture ayant pour objectif premier la recherche stylistique⁷¹. Comme il est également favorable à l'expression d'un pathos lyrique, on ne s'étonnera guère de constater que Balzac, grand auteur du réalisme naissant encore empreint de romantisme, lui ait servi d'inspiration⁷², plutôt que de faire figure d'une norme désuète qu'il fallait transgresser :

[...] je perçois mal en quoi l'adjectif de balzacien dont il [Bertrand Leclair] affuble de temps à autre tel ou tel romancier a quoi que ce soit de péjoratif [...] Balzac réaliste ? On pourrait dire romantique aussi bien (*Interventions*, p. 138).

C'est le type qui n'a pas lâché le dossier 'état de la société'. L'ambition était extrême. Désolé de le dire, mais je ne pense pas qu'il y ait eu de vraie révolution dans l'art du roman depuis. Proust, ce n'est déjà plus un roman [...] de temps en temps, il est bon de se faire une petite crise de modestie, alors j'évoque Balzac, et hop, je me sens très modeste (« Abécédaire : Houellebecq de A comme Allemand à Z comme Zarathoustra », p. 10).

Il serait peut-être également possible de justifier encore le rapprochement entre Houellebecq et le réalisme du XIX^e siècle en évoquant son pessimisme. Car par leur intérêt porté à l'argent et leur observation de la nature humaine, les romans houellebecquiens semblent renouer avec un pessimisme littéraire établi depuis longtemps dans la littérature française, et auquel participaient déjà les grands auteurs réalistes.

En fait, d'après Jacques Bouveresse, les satiristes français, tout comme les grands romanciers réalistes du XIX^e siècle français, font généralement preuve d'une attitude négative vis-à-vis de la vie. Ceci ressort, selon lui, d'une comparaison avec les auteurs anglo-saxons, et il cite en exemple l'impression que faisait la littérature française sur Henry James. D'après Bouveresse ce grand écrivain aurait été

⁷¹ Avec une pointe d'ironie, Houellebecq déclare dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy que Céline, respecté pour son style (mais critiqué pour ses idées), est « un auteur surfait » (*Ennemis*, p. 60).

⁷² Sans doute considère-t-il ses romans comme une comédie humaine du monde postmoderne et post-utopiste, à l'instar de la comédie humaine balzacienne de la Restauration. Selon Daniel de La Possibilité d'une île : « c'est plutôt la brutalité, dans l'ensemble, qui prédomine chez les ex-communistes – en comparaison la société balzacienne, issue de la décomposition de la royauté, semble un miracle de charité et de douceur. Il est bon de se méfier des doctrines de fraternité » (*La Possibilité*, p. 105).

un peu déconcerté par le fait que les seules réactions émotives que les romanciers comme Flaubert et Maupassant sont capables de manifester à l'égard de la vie soient d'une espèce que l'on peut qualifier de négative et se réduisent pour l'essentiel à la pitié et à la haine. Il est conscient du fait que le refus de toute espèce de consolation, qui caractérise le roman français, rend celui-ci plus proche de la vie et, pour cette raison, plus vrai et plus profond (Bouveresse 2008, p. 90).

Chez Houellebecq, tout comme chez les grands réalistes du XIX^e siècle, il est cependant possible que ce pessimisme soit transcendé par une sorte de beauté. Cette idée est soutenue dans un mémoire de maîtrise des Danois Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen, qui qualifient le projet romanesque de Houellebecq de « nouveau réalisme »⁷³.

Les deux auteurs s'inspirent d'Erich Auerbach pour établir des parallèles entre Houellebecq et les grands auteurs réalistes du XIX^e siècle français, à commencer par Stendhal et Balzac⁷⁴ (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen 2005, p. 11) :

Les traits réalistes de l'écriture de Stendhal et de Balzac sont décrits [par Auerbach] comme une rupture entre style et contenu, réalisée par une insistance sur la profondeur tragique d'événements survenant dans la vie quotidienne, et dans toutes les couches de la société - une caractéristique qui s'accorde bien avec l'obsession, chez Houellebecq, du tragique dans la vie de tous les jours, dans la France d'aujourd'hui. Son style, rempli de répétitions et dépourvu d'un véritable focus, peut sembler superficiel ; c'est néanmoins cette forme même qui lui permet le mieux de dépeindre la perte de sens qui est à l'origine de la souffrance de l'homme moderne (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen 2005, p. 51)⁷⁵.

Stendhal et Balzac inaugurent le réalisme du XIX^e siècle en ouvrant la voie à une description sérieuse et complexe, parfois même tragique, de la vie quotidienne de personnes ordinaires. De toute évidence, le XIX^e siècle est époque marquée par des conditions sociales bien différentes de la nôtre. Mais l'ambition du projet romanesque de Houellebecq, consistant à analyser et à dépeindre les grands mouvements sociologiques de notre époque, apparaît tout de même comme comparable à celle d'un Balzac.

Les deux Danois comparent également l'écriture houellebecquienne au « sérieux objectif » (« sachlicher Ernst ») qu'Auerbach percevait dans l'œuvre de Flaubert, avec qui le réalisme passe à un nouveau stade (*ibid.*, p. 51). Le sérieux réside ici dans la manière dont un roman comme *Madame Bovary* se prête à une lecture tragique ainsi que dans le grand soin

⁷³ Un peu comme on a pu parler de « nouveau lyrisme » (voir 2.4.2, note 65), il existerait donc aussi un « nouveau réalisme ».

⁷⁴ La référence au dix-neuvième siècle a joué un rôle très important dans la réception des romans de Houellebecq, surtout dans les polémiques. Voir à ce sujet les critiques de Philippe Forest et de Marie Redonnet cités ci-dessus (cf. 3.1).

⁷⁵ « 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 meningstab der ligger til grund for det moderne menneskes lidelse. » (Notre traduction. De même pour les citations en danois qui suivront.)

porté au style. Selon Auerbach, Flaubert fut le premier à avoir incarné le tragique « chez des êtres de faible culture intellectuelle et de rang social inférieur » (Auerbach 1968, p. 484). Pour ce qui est de l'objectivité de Flaubert, celle-ci se rapporte aux idées quasi métaphysiques que se faisait cet auteur sur la capacité du langage ; pour lui un romancier pouvait atteindre à l'objectivité par la perfection du style :

Certes, nous entendons l'auteur ; mais il n'exprime aucune opinion et ne commente pas. Son rôle se borne à sélectionner les événements et à les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement de lui-même [...], que cette interprétation sera bien meilleure et plus complète que les opinions et les jugements qui pourraient s'y associer (*ibid.*, p. 481).

Dépourvus de la sentimentalité romantique qui traversait encore les livres de Stendhal et de Balzac, les romans de Flaubert se limitent à la description objective des faits, sans l'expression directe des jugements de l'auteur. Cela implique également de la part de l'auteur l'absence d'une condamnation du comportement de ses personnages, ce qui inspire à Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen l'idée d'établir un parallèle intéressant entre Flaubert et Houellebecq. Tout comme *Madame Bovary*, en 1857, les romans de Houellebecq ont fait scandale. Et cela s'expliquerait, selon eux, par le sérieux avec lequel s'y voient traitées les conditions les plus honteuses des personnages. Il convient ici de rappeler l'analyse d'Abecassis présentée ci-dessus (*cf.* 2.1.2). En nous inspirant d'elle nous avons proposé que Flaubert et Houellebecq réalisent tous les deux une sorte de « détronisation » de ce que l'auteur de l'article nomme un « mythe ». Un point commun intéressant entre Flaubert et Houellebecq est que ces deux auteurs ont choqué leurs contemporains en dépeignant, de manière sérieuse, les pensées les plus défendues et la vie intime la plus banale des classes moyennes, souvent en se moquant de l'imaginaire et des idées reçues des deux époques respectives, et ceci notamment en ce qui concerne l'amour, les relations conjugales et la filiation.

Pour Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen, l'efficacité de la critique sociale de flaubertienne naît surtout du grand soin porté au style. Grâce à lui, même les plus banales rêveries d'une bourgeoise de campagne sont dignes de l'intérêt de l'artiste.

Il est vrai que le degré de recherche stylistique chez Flaubert fait de lui un auteur bien différent de Houellebecq. Toutefois, il y a une parenté entre les deux écrivains dans la manière dont ils semblent citer les pensées de leurs personnages : à l'aide, bien souvent, de lieux communs appartenant à leur époque. Ainsi le versant clinique de l'écriture houellebecquienne pourrait-il se concevoir comme l'héritier du regard distancié flaubertien.

Comme le font remarquer Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen, cette filiation est soulignée chez Houellebecq entre autres par l'emploi des italiques. Pour signaler la présence dans le texte d'idées reçues, nous rappellent les deux auteurs danois, Flaubert a pu mettre en italique des expressions comme « *pour se tenir au courant* » ou « *remonter le moral* » (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen, p. 55), ce qui peut être comparé à l'usage des italiques dans cette analyse de l'évolution des mœurs des années 50 à 70, tirée des *Particules élémentaires* :

C'est donc avec une impatience unanime que les jeunes gens des années cinquante attendaient de *tomber amoureux* [...]. C'est [...] sans arbitraire que l'on peut caractériser les années cinquante, le début des années soixante comme un véritable *âge d'or du sentiment amoureux* - dont les chansons de Jean Ferrat, celles de Françoise Hardy dans sa première période peuvent encore aujourd'hui nous restituer l'image.

Cependant, dans le même temps, la consommation libidinale de masse d'origine nord-américaine (chansons d'Elvis Presley, films de Marilyn Monroe) se répandait en Europe occidentale. Parallèlement aux réfrigérateurs et aux machines à laver, accompagnement matériel du bonheur du couple, se répandaient le transistor et le pick-up, qui devaient mettre en avant le modèle comportemental du *flirt adolescent*. [...] Dans un premier temps (disons, entre douze et dix-huit ans), la jeune fille *sort* avec de nombreux garçons. [...] (S'agissait-il de s'embrasser sur la bouche, des joies plus profondes du *petting* et du *deep-petting*, des relations sexuelles proprement dites ? [...]) Dans un deuxième temps (en fait, peu après le bac), la même jeune fille éprouvait le besoin d'une *histoire sérieuse* (plus tard caractérisée par les magazines allemands sous les termes de « big love »), la question pertinente étant alors : « Dois-je m'installer avec Jérémie ? » ; c'était un deuxième temps, dans le principe définitif (*Les Particules élémentaires*, p. 70-71).

Finalement, Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen poursuivent leur comparaison entre Houellebecq et les grands auteurs réalistes du XIX^e en évoquant le nom de Zola. En effet, un aspect important du réalisme houellebecquien est l'intégration, dans les textes littéraires, d'un discours quasiment scientifique, ce qui rapproche aussi ses romans du roman naturaliste. Les deux auteurs danois vont même jusqu'à affirmer que le « nouveau sérieux » *exige* la sincérité de cette perspective scientifique, constatant que Zola, comme Houellebecq, était à la fois sérieux et scandaleux (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen, p. 58)⁷⁶.

Comme Auerbach, Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen insistent donc sur le potentiel subversif du réalisme. Derrière les grandes œuvres des réalistes du XIX^e siècle français résonnent cependant, selon eux (et selon Auerbach⁷⁷), un *pathos* romantique. Et ils rappellent qu'en dernier lieu l'esthétique réaliste s'associe, pour Auerbach, à une éthique chrétienne :

⁷⁶ Rappelons que le caractère naturaliste des romans houellebecquiens a été relevé par plusieurs critiques et qu'il a même fait l'objet d'une thèse de doctorat écrite par Aurélie Pitault-Moreau (cf. ci-dessus 1.4.4).

⁷⁷ « L'irruption du sérieux existentiel et tragique dans le réalisme, telle que nous l'observons chez Stendhal et Balzac, est sans aucun doute en étroite relation avec le grand mouvement romantique du mélange des styles [...] et je tiens sa forme stendhalienne et balzacienne, l'association du sérieux et de la réalité quotidienne, pour bien plus importante et vraie que la forme que lui donna le groupe de Victor Hugo qui entendait associer le sublime et le grotesque » (Auerbach 1968, p. 477).

Le réalisme est le dernier stade d'une longue évolution qui unit la rhétorique hellénique et la conscience sociale de la Bible, à travers une absorption de la vie elle-même dans le sublime poétique [...]. L'œuvre réaliste naît d'une dialectique entre une forme héritée qui incarne les structures sociales et un contenu progressif qui, comme chez Balzac et Stendhal, décrit la modernité naissante avec un tempérament et un *pathos* romantiques (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen 2005, p. 51)⁷⁸.

En fait, le réalisme, dans la littérature occidentale, a connu deux grandes percées, selon Auerbach. La première fut « l'histoire du Christ, avec son mélange radical de réalité quotidienne et de tragique sublime, qui battit en brèche la règle classique des styles » ; la deuxième fut, comme nous l'avons vu, celle du XIX^e siècle, surtout en France. Et ce que ces deux événements ont en commun, c'est l'idée qu'il est possible de « représenter les circonstances les plus quotidiennes de la réalité dans un contexte sérieux et significatif » (Auerbach 1968, p. 550).

La référence à une sensibilité romantique est ici d'importance : lorsque Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen définissent l'écriture houellebecquienne comme une « poétique de la sincérité » (ou bien « une poétique de l'honnêteté »)⁷⁹, ils soulignent le lien qui relie vérité et amour. Il faut d'abord, précisent-ils, voir la situation de l'autre, telle qu'elle est réellement, avant de pouvoir aimer ou faire quoi que ce soit pour lui. L'art romanesque de Houellebecq apparaît ainsi comme une alternative à la critique idéologique, dans la mesure où il nous permet de « voir l'autre tel qu'il est et non comme nous souhaiterions le voir, ce qui rend possible une zone de lucidité désintéressée »⁸⁰ (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen, pp. 38-39).

L'analyse des deux auteurs danois permet de mieux comprendre ce qu'entend Houellebecq lorsqu'il remet en question une notion comme la « dignité humaine » :

Cela m'est pénible à dire quand je pense à mes amis athées, et politiquement *engagés*, mais je n'ai jamais compris la racine de leur *engagement*, il m'a toujours semblé que celui-ci avait plus à voir avec une tradition chrétienne qu'eux-mêmes ne soupçonnaient. Je parle ici par intuition pure mais dans tous ces groupes de chrétiens auxquels j'ai tenté de m'agréger, quelque chose pour moi ne faisait aucune difficulté, et c'était leur *engagement*. Les choses en un mot étaient claires : ils avaient accepté l'idée que tous les hommes étaient frères, en tant que fils de Dieu, et se comportaient en conséquence. Pour moi, cela n'avait rien d'évident. Je manifeste une certaine compassion à l'égard du malheureux, mais elle est très peu différente de celle que j'ai devant un animal pris au piège ; j'essaie, simplement d'écarter les mâchoires du piège [...]. Et quant à la notion de *dignité humaine*, j'avoue que je n'y comprends rien (*Ennemis*, p. 153).

⁷⁸ « 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 [...]. 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*. »

⁷⁹ « ærlighedens poetik »

⁸⁰ « se det andet menneske som han er, ikke som vi ønsker at se ham, og åbner således for en zone af uselvsk klarhed ».

Que l'engagement des « amis athées » ait besoin d'être expliqué, voilà un fait qui nous signale encore une fois l'importance qu'accorde Houellebecq à la religion ; un discours religieux, s'il était honnête et positif, pourrait en effet non seulement être source de connaissances métaphysiques mais également moteur d'engagement éthique. D'où vient, finalement, cet engagement ? Ce que Houellebecq semble reprocher à ses amis athées est un manque de lucidité : ils ne voient pas qu'ils sont pris dans une métaphysique humaniste. Le discours des engagés est peut-être positif. Mais est-il honnête ?

Sans doute Houellebecq juge-t-il également que la notion abstraite comme la « dignité humaine » risque de nous faire oublier quelque chose de plus fondamental – et, peut-être surtout, de plus sûr –, à savoir l'identification concrète avec l'être qui souffre. Dans *Ennemis publics*, Houellebecq, exprime ses doutes concernant le fondement d'idées comme les droits de l'homme ou la dignité humaine, pour ensuite affirmer qu'« il y a quelque chose », cependant, dans l'éthique, à savoir la compassion, « [à] bon endroit exaltée par Schopenhauer », à bon endroit car elle permettra, selon Houellebecq, de « fonder la justice et le droit », mais sans « les pittoresques élaborations kantienne » (*Ennemis*, pp. 179-180).

En effet, pour Houellebecq « sortir de l'humanisme [...] n'implique nullement sortir de la morale, celle-ci découlant de l'organisation apparente du monde en êtres séparés » (*Ennemis*, p. 180). On peut néanmoins se demander en quoi « la justice » et « le droit » dont il est question ici seraient de nature moins métaphysique que la dignité humaine et les droits de l'homme. Si ces « êtres séparés » ne possèdent pas de dignité, quelle morale pourrait-il y avoir à respecter à leur égard ?

Aussi Houellebecq admet-il, dans le paragraphe suivant qu'il vient de se « rallier à une espèce d'absolu » (*Ennemis*, p. 181). Son positivisme a donc des limites. Certes, à la place des idées abstraites de la dignité humaine et des droits de l'homme, Houellebecq insiste sur la compassion, phénomène concret et réel qu'il juge suffisamment connaissable pour la fondation d'une morale. Cependant, on pourrait se demander pourquoi il faut encourager les comportements inspirés par la compassion, et non n'importe quelle autre inclination humaine. D'où la persistance, dans la pensée de Houellebecq, de l'idée d'une loi morale, indépendante de l'humain :

[...] et si la compassion venait à disparaître ?
Eh bien, je crois que l'humanité disparaîtrait à son tour
Et que la disparition de cette humanité-là serait plutôt une bonne chose (*Ennemis*, p. 180).

Pour Houellebecq, l'idée de l'absolu semble en effet se mêler au point de vue (fictif) des post-humains des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île*. Ceci dit, la froide

observation « clinique » de l'humanité par les néo-humains ne semble pas tout à fait prise au sérieux. En fait, comme nous l'avons vu, leur point de vue est miné par ses aspects comiques (cf. ci-dessus 2.3.3). Même l'essai épistolaire qu'est *Ennemis publics* n'échappe d'ailleurs pas à ce discours à caractère satirique. Car lorsque, quelques pages plus tard, Houellebecq affirme qu'il « faudrait me semble-t-il de temps en temps adopter, par rapport à l'humanité, le *point de vue de la bactérie* », le lecteur pourra sans doute être tenté de prendre cette déclaration cynique tout au second degré. On constate en effet que l'ironie houellebecquienne, bien connue dans ses romans, pointe à tout moment, également dans ses écrits non fictionnels :

Je ne connais pas grand-chose à l'histoire de la philosophie, mais il me semble qu'il y a eu, à un moment donné, régression ; que Kant était parvenu à s'élever à un point de vue indépendant des conditions contingentes de l'humanité, mais valable « pour tout être raisonnable » ; et qu'on a, depuis, un peu trop rabattu de cette ambition.

Ce qui est dommage parce que ayant créé des personnages romanesques je le sais bien, l'humanité c'est poisseux, c'est comme mettre la main dans un pot de mélasse on se met à trouver de bonnes raisons à tout le monde, on est rapidement gagné par une complaisance sénile, et sucrée.

Enfin, je suis peut-être un peu énervé en ce moment (*Ennemis*, pp. 183-184).

Dans ce passage, le kantisme apparaît comme un sommet de la pensée occidentale ; d'un premier abord Houellebecq y veut insister sur l'importance de l'idée d'une rationalité valable indépendamment des contingences biologiques et historiques. Toutefois le caractère absolu de ces affirmations se voit tout de suite fragilisé par la référence faite par l'auteur à lui-même en sa qualité de « romancier ». Vu ce que Houellebecq a affirmé ailleurs sur le statut de la littérature, le lecteur risque en effet de ne pas être convaincu du bien-fondé de l'argument présenté en faveur du kantianisme, à savoir le caractère « poisseux » de l'humanité. Cette impression est renforcée par le fait que Houellebecq, dans la ligne qui clôt le passage avoue être énervé ; le point de vue semble dépendre non seulement de l'idiosyncrasie houellebecquienne en général, mais aussi des aléas du moment.

L'ambivalence de Houellebecq face à la perspective d'une disparition de notre espèce, laisse entendre qu'à ses yeux le mal et le bien sont inextricablement liés. La compassion est selon lui un sentiment naturel, une possibilité inhérente à l'homme. Or, cela vaut tout autant pour la concurrence entre les hommes due à la sélection sexuelle. Sur ce point, Houellebecq rejoint la pensée de Camille Paglia au sujet de l'apollinien et du dionysiaque :

In Dionysian identification, space is collapsed. The eye cannot maintain *point of view*. [...] Dionysian identification is fellow feeling, extended or enlarged identity. It passed into Christianity, which tried to separate Dionysian love from Dionysian nature. But as I said, there is no agape or caritas without eros. The continuum of empathy and emotion leads to sex. Failure to realize that was the Christian error (Paglia 1991 [1990], p. 98).

À la différence de Paglia, Houellebecq a cependant pris la partie de Schopenhauer contre Nietzsche ; il ne veut pas accepter la volonté de vivre.

Encore une fois la pratique romanesque de Houellebecq semble toutefois entrer en légère collision avec ses positionnements philosophiques. Car comme nous l'avons plus haut, l'« honnêteté » schopenhauerienne de Houellebecq et l'abjecte sincérité (cf. ci-dessus 2.1.4) qu'il préconise pourraient faire l'objet d'une lecture positive, si l'on admet qu'elles nous permettent de voir l'homme tel qu'il est. Paradoxalement, la démarche réaliste de Houellebecq, si cynique qu'il puisse paraître pourrait être au premier abord, est peut-être la condition d'un humanisme plus humain, car plus vrai. D'ailleurs, lorsque Houellebecq nous invite à nous identifier avec toute victime, ne s'approche-t-il pas, malgré tout, d'une certaine idée de la dignité humaine, voire d'une morale d'inspiration spirituelle ?

Quelle est, finalement, la position de Houellebecq sur l'humanisme ? Dans *Extension du domaine de la lutte*, le thème de la compassion est traité à travers le bouddhisme :

C'est en quelque sorte la face sombre du *Tat tvam asi*, le « Tu es ceci » dans lequel Schopenhauer voyait la pierre angulaire de toute morale. La face lumineuse c'est la compassion, la reconnaissance de sa propre essence dans la personne de toute victime, de toute créature soumise à la souffrance.

La face sombre, oui, c'est la reconnaissance de sa propre essence dans la personne du criminel, du bourreau ; de celui par qui le mal est advenu au monde.

[---]

Ce qui se produit alors est difficile à décrire, mais n'a rien à voir avec le pardon chrétien. C'est plutôt comme une compréhension, une lumière (*Ennemis*, p. 208).

Houellebecq semble ici se distancier du christianisme. Cependant, il ne faut pas perdre de vue la critique du bouddhisme qui se dégage de son roman *La Possibilité d'une île*, ainsi que son identification avec le moi « [o]ccidental » et « sentimental » dans le poème « VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE », cité ci-dessus (cf. 2.3.5). En effet, comme nous l'avons déjà vu, les prises de position de Houellebecq en ce qui concerne les religions apparaissent difficiles à démêler. Mais ce qui importe ici, c'est surtout qu'une peinture réaliste et objective de la souffrance des hommes ordinaires arrivera peut-être à nous révéler une vérité que les discours idéologiques, y compris ceux consacrés aux doctrines religieuses, risquent de nous cacher, une vérité qui est fondée sur l'identification. Et il nous semble que le roman réaliste permet une telle identification.

Il faut cependant revenir ici sur le problème du « plat » houellebecquien dont il a été question ci-dessus (cf. 1.4.3). Rappelons que l'on a vu en Houellebecq un romancier plat, d'une écriture plate qui construirait aussi des personnages plats.

Tout comme Houellebecq lui-même, Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen insistent sur la différence qui existe entre cette « écriture sincère » et toute poésie centrée sur la

recherche stylistique. Ils s'opposent ainsi à l'idée que la littérature consiste avant tout en un travail sur le langage⁸¹ : « Surtout le style doit céder ; le style ne mène qu'à l'abstraction et nous éloigne de l'émotion »⁸² (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen, p. 58). En fait, l'observation des auteurs danois concernant le tragique des héros houellebecquiens et la manière dont ce tragique s'exprime à travers le style permet également de percevoir le sens de l'écriture « plate ». L'interprétation de Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen s'accorde très bien avec celle de Bardolle, pour qui ce style reflète aussi notre époque :

Ainsi, dans *Extension du domaine de la lutte*, fait-il dire à son héros ce qu'il pense de l'art romanesque, il annonce la couleur, qui sera [...] pâle et blême comme l'époque. [...] Ainsi son style se pose de lui-même (Bardolle 2004, p. 56)⁸³.

Ce que nous appellerions le style doublement plat⁸⁴ de Houellebecq (c'est-à-dire une écriture dont le caractère clinique risque peut-être de devenir trop distancié et dont le pathétique risque de pécher par un excès de sentimentalité) apparaît donc, aux yeux de Thorlund Nielsen et de Baggesgaard Madsen comme une façon de « créer de la beauté à travers la sincérité »⁸⁵ (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen 2005, p. 34)⁸⁶. Cette sincérité inclut selon eux aussi les acquis scientifiques, c'est-à-dire le clinique de la connaissance rationnelle, mais aussi les affects des êtres humains, leur pathétique.

⁸¹ Encore une fois on peut citer une déclaration de Houellebecq, où, sur un ton amusé, il explique ses choix esthétiques : « Mais il y a un autre reproche sous-jacent, à savoir que c'est un peu vulgaire, dans un roman, d'avoir des personnages qui expriment des idées. Sans doute, c'est parce que l'écriture est censée être une espèce d'accès immédiat au réel – vision quasi mystique, en fait, qui est celle des poètes hermétiques français. Donc avoir des éléments déjà médiatisés, c'est un peu vulgaire. L'idéal classique qui s'est installé dans le roman français, c'est de se placer devant un objet parfaitement inintéressant, mettons une chaise en plastique, et de dégager par son écriture l'essence de cet être. Donc la chaise en plastique est un sujet noble, car comme il n'a absolument aucun intérêt, l'intérêt ne peut venir que du style de l'auteur. Voilà l'idée sous-jacente. Il y a, au fond, un peu de vanité puérile là-dedans : « Je vais écrire des choses magnifiques sur un sujet absolument sans intérêt. » (« Martin de Haan. Entretien avec Michel Houellebecq », pp. 26-27).

⁸² « Frem for alt må stilen vige, stilen fører kun til abstraktionen, væk fra lidelsen »).

⁸³ À cet avis semble se ranger Rita Schober (2004) : « Ce 'style' sobre mais soigneusement élaboré, auquel la critique journalistique reproche une absence de style, constitue une des tentatives pour redonner au texte littéraire sa vraisemblance » (Schober 2004, p. 509). Comme nous l'avons vu ci-dessus (cf. 2.3.3), Schober cite aussi parmi les facteurs de vraisemblance chez Houellebecq le mélange de genres et le jeu autofictif présents dans ses romans.

⁸⁴ Pour le caractère plat de l'écriture houellebecquienne voir par exemple notre présentation de Bardolle (2003) dans la section 1.4.3.

⁸⁵ « skabe skønhed gennem ærligheden ». Encore une fois l'analyse des deux chercheurs danois contraste avec celle de Patricola. Pour lui les héros houellebecquiens sont des « petits hommes qui regardent la télé, consomment du voyage, du sexe, des images et meurent » (Patricola 2005, p. 113).

⁸⁶ On pourrait éventuellement rapprocher la lecture des deux Danois et celle de Murielle Lucie Clément, citée ci-dessus (cf. 1.4.3) où elle propose l'idée que Houellebecq nous fait voir les vingt pour cent que nous préférons occulter. Il s'agit peut-être là d'une autre forme plus particulière de sincérité (qui n'impliquerait pas le sincère dû au discours scientifiques par exemple) ; toujours est-il que Clément semble partager cette impression avec Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen.

Il est vrai que l'idée d'une beauté due à la sincérité reste un peu vague. Mais les observations de Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen indiquent où celle-ci pourrait se trouver. Et nous terminerons en proposant deux interprétations de la beauté du réalisme houellebecquien.

Nous appellerons la première de ces interprétations « le regard porteur de grâce ». Sans doute le fait de regarder quelque chose ou quelqu'un avec sérieux accorde-t-il à cette chose ou à cette personne une valeur, comme l'explique Mikhaïl Bakhtine dans ce beau passage sur la valeur :

L'organisme se borne à vivre et, du dedans, n'a pas besoin d'une raison d'être. C'est du dehors seulement qu'une raison d'être peut lui être accordée comme une grâce. Je ne saurais être l'auteur de ma propre valeur pas plus que je ne saurais me prendre par les cheveux et me hisser moi-même (Bakhtine 1984, p. 25).

En fait, rien qu'en dépeignant ces personnages malheureux, Houellebecq leur accorde peut-être une certaine valeur, et ceci même au risque d'une certaine honte. Nous citerons un passage d'*Ennemis publics* où Houellebecq associe son écriture à un sentiment de honte :

Il y a depuis toujours quelque chose, dans ma littérature, qui a partie liée avec la honte. Je m'attendais à vrai dire, en publiant mes premiers livres, à susciter sur ma personne une certaine honte [...]. Ce qui m'attendait au contraire, la merveilleuse surprise, c'est que des lecteurs sont venus à moi pour me dire : « Mais non, ce que vous décrivez ce sont des choses humaines, certaines humaines en général, d'autres spécifiques à l'être humain des sociétés occidentales contemporaines... Nous vous sommes reconnaissants, au contraire, d'avoir eu le courage de dévoiler des choses, d'avoir pris sur vous cette part de honte... » (*Ennemis*, p. 240).

Deuxièmement nous poserons que la sincérité permet une expérience du sublime. Il nous semble en effet que l'inéluctabilité des destins des personnages rapproche les romans de Houellebecq d'un certain sublime. En fait, selon l'auteur lui-même, il s'agit dans l'art romanesque de mettre en place des forces naturelles. Et chez Houellebecq, celles-ci sont le plus souvent néfastes pour l'homme :

J'ai l'impression d'écrire un roman lorsque j'ai mis en place certaines forces qui devraient normalement conduire le texte à l'autodestruction, à l'explosion des esprits et des chairs, au chaos total (mais il faut que ce soit des forces naturelles, qui donnent l'impression d'être inéluctables, qui paraissent aussi stupides que la pesanteur ou le destin) (*Ennemis*, pp. 230-231).

Rappelons qu'avec Schopenhauer, Houellebecq définit le sublime comme le sentiment né de la contemplation pure « d'une chose directement défavorable à la volonté » (cf. ci-dessus 2.1.3). Si ce sublime existe, il n'est cependant présent qu'au niveau de la lecture. Car du point de vue du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* la vie reste tout aussi impossible,

immergé qu'il est dans un monde dominé par la concurrence et le vide existentiel. Les dernières lignes du roman racontent son échec total lorsque, pendant une promenade à vélo dans la nature, il essaye d'adhérer au monde :

Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux; j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi (*Extension*, pp. 180-181).

Pour lui, raison et sentiment sont irréconciliables⁸⁷. Prose et poésie (ou clinique et pathétique) dans son monde, ne fusionneront pas. Et elles ne fusionnent guère non plus au niveau de son propre activité d'écrivain. Rappelons que le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* s'avère être aussi l'auteur (fictif) du roman. Au début de son texte, il explique :

Si je n'écris pas ce que j'ai vu je souffrirai autant – et peut-être un peu plus. Un peu seulement, j'y insiste. L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit le soupçon d'une cohérence, le soupçon d'un réalisme (*Extension*, p. 19).

3.2 Houellebecq et la satire

L'analyse des aspects satiriques des romans houellebecquiens se justifie pour plusieurs raisons. Tout d'abord elle permet de leur attribuer (encore une) une filiation. Mais, comme nous allons le suggérer, elle permettra également de mettre en perspective leur ambiguïté et la réception mitigée provoquée par celle-ci. Finalement elle jettera quelque lumière sur le sens du pôle négatif de la dialectique houellebecquienne entre ironie et construction d'un discours positif, celui dont Houellebecq affirme qu'il est « facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme » (*cf.* ci-dessus 1.2).

3.2.1 La satire – art et vérité

Les romans de Houellebecq sont, à plusieurs égards, des œuvres satiriques. C'est pourquoi nous proposons ici une interprétation de la confusion entre l'éthos de l'auteur et celui des personnages inspirée par la théorie de la satire.

⁸⁷ Comme le fait remarquer Julia Pröll (2006), la lutte du narrateur renoue avec le mythe de Sisyphe ; son tour à bicyclette termine dans l'absurde. À la différence du Sisyphe de Camus, on n'imagine cependant pas le narrateur de ce roman heureux.

Comme l'a montré Alvin Kernan (1959), il s'agit en effet d'un problème d'interprétation auquel se heurte souvent la critique des œuvres satiriques. Selon Kernan, le satiriste se trouve face à un dilemme. En fait, pour convaincre il faut que son texte soit à la fois artistiquement élaboré et vécu comme vrai. Cependant, pour que le texte soit perçu comme vrai, le satiriste va tout faire pour

repudiate the Muse and [...] emphasize the down-to-earth quality of himself [...] the claim of having no style is itself a trick of style employed by nearly every satirist (Kernan 1959, pp. 3-4).

Cela crée le paradoxe d'un artiste qui prétend être dépourvu d'art (« an artless artist »), problème résolu par la critique : soit elle considère le satiriste comme un auteur poussé vers l'écriture par son indignation, soit elle relève le caractère construit de ses œuvres, pour les retourner contre lui, et qui refuse

his presentation of himself as a plain man dedicated to truth as a mere pose designed to cover some such sinister intention as blackening the names of his enemies or passing off smut and scandal as truth in order to sell his book. Every major writer of satire has been praised by some critics for his fearless determination to tell the truth about his world and damned by others for a twisted, unstable, prurient liar (*ibid.*, p. 4).

Lorsque Houellebecq affirme, à propos de l'écriture, que « la seule condition d'un bon style est d'avoir quelque chose à dire », ou encore, au sujet de l'originalité, que celle-ci « pèse peu » puisque de toute manière « une qualité va se dégager de la somme de vos défauts » (*Rester vivant*, p. 27), on peut certes y voir, comme le font Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen, l'attitude d'un grand réaliste. Mais l'ambiguïté de l'écriture houellebecquienne nécessite aussi d'y voir celle d'un satiriste qui, tout en affichant son masque d'homme de vérité et de simplicité, tente de dissimuler son art⁸⁸.

La situation rhétorique décrite par Kernan s'observe d'ailleurs non seulement dans l'attitude de l'auteur, mais se reflète également dans la réception de son œuvre, où certains critiques mettent l'accent sur la sincérité de Houellebecq, alors que d'autres insistent surtout sur la manipulation habile d'un écrivain cherchant à faire passer impunément son message douteux. Nous avons déjà vu que, dans la réception des romans de Michel Houellebecq, d'aucuns, comme Thorlund Nielsen et Baggesgaard Madsen, voient en lui l'auteur tant désiré qui, enfin, dit vrai, alors que d'autres, comme Patricola (2005) et Naulleau (2005), le considèrent avant tout comme un poseur et un provocateur habile dont les œuvres seraient finalement d'une qualité médiocre, surtout d'un point de vue artistique.

⁸⁸ À ce sujet, voir aussi ci-dessus 2.1.4.

En effet, dès la première « Affaire Houellebecq », qui secoua la France littéraire à l'automne 1998 (cf. ci-dessus 1.1 et 1.4.4 note 57), un critique comme Frédéric Badré put voir en Houellebecq le représentant d'une « nouvelle tendance en littérature », une tendance « post-naturaliste » démasquant « le discours humaniste qui justifie les valeurs de notre modernité » (Badré 1998), ce qui pourrait précisément se lire comme un éloge de la détermination de Houellebecq à raconter la vérité sur son monde « to tell the truth about his world ». Alors que d'autres, à l'instar de Nicolas Bourriaud & al. dénoncèrent le « flou » idéologique de ce roman :

Derrière cette innocuité a priori que l'on prête à la littérature et qui témoigne suffisamment du mépris dans lequel on la tient, se profile une autre logique: on prétend que Michel Houellebecq serait « réactionnaire avec talent », puis que « tous les grands écrivains sont des auteurs réactionnaires », avant d'arriver à cette idée grotesque que « toute réflexion est devenue réactionnaire », puisque penser impliquerait la haine morbide de ce monde fluctuant, « où rien n'a de validité permanente ». Si l'on entend bien ces propos « humanistes », la pensée devrait donc se mettre à la recherche d'un système éternel et du Reich millénaire du bonheur...

[---]

Le flou a même son icône littéraire: Dominique de Roux, fasciste notoire mais styliste ambigu doté d'un assez bon goût, jadis collaborateur d'un mouvement révolutionnaire anglais financé par des Afrikaners hissant drapeau nazi. Doit-il son succès posthume à l'inculture générale ou à ce flou qui se révèle aujourd'hui le meilleur allié de l'abjection?

La notion de complexité sert à légitimer la lâcheté; espérons qu'elle serve demain à faire exploser les cadres étroits où l'on assigne l'art (Bourriaud & al. 1998).

Quand on compare Badré et Bourriaud, l'opposition entre l'éloge de la sincérité et la dénonciation d'une imposture paraît presque caricaturale. Toutefois, sous des formes plus ou moins tranchées, ce clivage s'est reproduit à chaque fois qu'un nouveau roman de Houellebecq est paru (sauf pour *La Carte et le territoire*)⁸⁹ et il s'observe également dans les monographies consacrées à Houellebecq et à son œuvre.

L'image que nous avons dressée de cette réception mitigée (quoique positive dans son ensemble) nous permet de suggérer que la complexité de la réception des romans houellebecquiens s'explique – au moins en partie – par le caractère satirique de ses textes, et plus précisément par le dilemme rhétorique de l'auteur satirique identifié par Kernan.

Nous suivrons également Kernan – et cela va tout à fait dans le sens du but général que nous nous sommes fixé pour cette étude – lorsqu'il affirme qu'il est possible de considérer les

⁸⁹ Bruno Viard écrit en effet dans son appel à contribution au colloque houellebecquien de 2012 : « Le temps des provocations et des polémiques est dépassé. Il y a plusieurs raisons de s'interroger sur l'unité de l'œuvre de cet auteur. Le dernier roman a paru différent des précédents : qu'en est-il ? » (Viard 2011).

œuvres satiriques comme des œuvres poétiques, c'est-à-dire comme des œuvres d'art, et cela malgré la posture de sincérité souvent affichée par leurs auteurs et la tendance qui en découle à privilégier une lecture directe :

[...] we need to approach satire in the way we do other poetry – as an art: that is, not as a direct report of the poet's feelings and the literal incidents which aroused those feelings, but a construct of symbols – situations, scenes, characters, language – put together to express some particular vision of the world (Kernan 1959, p. 4).

Avant d'aborder l'analyse proprement dite des aspects satiriques des œuvres de Houellebecq, nous aimerions aussi attirer l'attention sur la pertinence de l'approche satirique en rappelant l'ambiguïté bien connue de quelques textes célèbres dans l'histoire de ce genre, textes dont on peut rapprocher les romans de Houellebecq.

Le premier de ces textes est *Brave new World*, l'un des intertextes les plus importants des *Particules élémentaires*. Tout comme avec le roman de Huxley, la question se pose de savoir si les œuvres de Houellebecq sont des utopies ou des anti-utopies.

Un deuxième exemple nous est fourni par les textes d'un autre grand satiriste britannique : Jonathan Swift, dont *A Modest Proposal : For preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public* constitue l'un des exemples les plus cités d'une ironie raffinée. L'auteur y propose de résoudre la pauvreté en Irlande par le cannibalisme. Selon Swift, la population affamée parviendrait à mieux gagner sa vie si elle vendait ses enfants aux riches pour qu'ils les mangent.

En ce qui concerne Houellebecq, il n'est certes pas exclu que cet auteur soit vraiment de l'avis qu'il faudrait remplacer l'humanité par une nouvelle race génétiquement modifiée, ni qu'il soit favorable au tourisme sexuel. Mais quoi qu'il en soit, ses textes s'inscrivent dans une tradition littéraire et satirique où d'autres solutions de caractère tout aussi extrême ont été proposées avant les siennes.

Le rapprochement avec Jonathan Swift permettra également de jeter quelque lumière sur le thème de la misanthropie, si récurrent chez Houellebecq. Que l'on pense aux ressemblances entre la description des Yahoos par Gulliver dans le quatrième livre des *Gulliver's Voyages* et celle faite par Daniel25 des sauvages rencontrées dans *La Possibilité d'une île*⁹⁰.

⁹⁰ Sans doute pourrait-on, avec Jacques Bouveresse, parler d'une connaissance du satiriste : « Certains des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature universelle, comme par exemple *Les Voyages de Gulliver*, sont construits entièrement sur la haine et le mépris ouvertement proclamés de la nature humaine et de l'espèce humaine. Cela ne nous empêche cependant pas de considérer qu'ils nous permettent d'accéder à une vérité morale d'une certaine sorte, dont le caractère difficilement acceptable ne diminue cependant en rien l'importance. Comme le

Face à la virulence satirique, le lecteur peut adopter des attitudes fort différentes. Son choix dépendra probablement avant tout de l'interprétation souvent difficile de l'ironie, que Kernan appelle « le trope maître de la satire », celle qui « résume toutes les autres figures dont se sert le satiriste pour construire son monde » (Kernan 1965, p. 90)⁹¹.

Une perspective satirique pourrait également expliquer l'impression de platitude que donnent le style et les personnages houellebecquiens. La satire opère avec des stéréotypes, le plus souvent sans prendre en compte la richesse intérieure de l'expérience humaine. Ce mécanisme plaqué sur le vivant que constitue, selon Bergson, le rire apparaît comme une qualité essentielle de la satire.

Dans le chapitre 2, nous avons étudié le rapport qu'entretiennent les romans de Houellebecq à des questions métaphysiques et à une sorte d'éthique liée au référent social⁹². Dans ce chapitre, nous allons analyser, non pas les liens du texte avec le monde extérieur, mais la manière dont ce texte s'inscrit dans un genre. Avec Meinard Mack, nous considérons la satire comme

a 'thing made', which, though it reaches backward to an author and forward to an audience, has its artistic identity in between – in the realm of the artifice and artifact (Mack 1951, p. 82).

Nous venons de voir que le théoricien américain Alvin Kernan considère l'idée de « l'artiste sans art » comme une convention du genre satirique qui risque de cacher l'habileté rhétorique du satiriste. Mack et Kernan s'inspirent tous les deux du *New Criticism* américain et proposent, pour résoudre ce problème, d'aborder la satire comme n'importe quelle autre manifestation artistique. Cependant, l'art de la satire a ses particularités ; c'est pourquoi Kernan commence son livre en déclarant son intention de montrer que la satire peut être considérée comme « un genre artistique à part entière » (Kernan 1959, p. vii)⁹³.

L'étymologie du terme « satire » remonte au mot latin « satire » ou « satura » qui pourrait se traduire par mélange ou « pot pourri ». Selon Elliot (1960, p. 102), le verbe « satiriser » et l'adjectif « satirisé » auraient cependant été inspirés par le drame satyrique grec ; et une

dit Orwell, l'explication de l'intérêt que nous portons aux *Voyages de Gulliver* 'réside sans doute dans le fait que la vision du monde de Swift est ressentie comme *n'étant pas* entièrement fausse, ou, pour être plus exact, comme *n'étant pas toujours* fausse. [...] Dans ses ressassements interminables sur la maladie, la saleté et la difformité, Swift n'invente rien : il se contente d'occulter tout le reste'. » (Bouveresse 1992, pp. 174-175).

⁹¹ « the master trope of satire which sums up all the other figures used to construct the satiric world ».

⁹² Selon Vincent Jouve, les valeurs du texte peuvent être « l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social ». Mais les valeurs peuvent également être nouvelles, originales ou problématiques et dépendront alors d'un « dispositif textuel précis » (Jouve 2001a, p. 18).

⁹³ « a distinct artistic genre »

confusion étymologique des humanistes du XVI^e siècle aurait eu pour effet que genre et terme ont été rattachés au drame satyrique grec.

Il est vrai que la notion de genre pose des problèmes de définition dont nous ne pourrions traiter ici. Nous dirons simplement que la classification des textes constitue une activité souvent incertaine qui nous semble néanmoins légitime. En fait, l'existence d'un grand nombre de textes littéraires difficilement classables, voire inclassables, n'empêche pas qu'il se trouve aussi des textes plus prototypiques. Ainsi, l'appartenance d'un texte à un genre nous semble souvent être une question de degré.

Ainsi, la satire en vers apparaît comme un genre aux contours relativement bien définis (bien que ce soit aujourd'hui un genre plutôt rare). Elle existe dès l'Antiquité pour ressusciter dans l'Europe de la Renaissance et de l'âge classique. Nicolas Boileau la pratique ; il la décrit aussi dans son *Art poétique*. Comme le note Northrop Frye, il existe cependant aussi dans la littérature occidentale une deuxième tradition : la satire en prose, aussi appelée la satire ménippée :

In Roman literature, for instance, the study of satire is essentially the study of a specific literary form, or rather two literary forms, of that name: the poetic satire developed by Horace and Juvenal and the prose or 'Menippean' satire developed by Petronius and (in Greek) Lucian. In English literature, with which we are at present concerned satire may also be and has been the name of a form [...] But this idea of satire form is in English literature a Renaissance and a neo-Classical idea (Frye 1944, p. 75).

La satire ménippée apparaît comme un genre aux contours moins précis, mais reste néanmoins identifiable. La distinction établie entre ces deux formes de la satire est d'ailleurs de longue date ; on la retrouve dès le XVII^e siècle chez l'auteur anglais John Dryden, qui s'intéresse cependant surtout à la satire en vers. Selon Dryden la satire varronienne (ou ménippée) « préfère le rire à l'éducation », et il laisse également un peu à l'ombre une troisième variante de la satire qu'il appelle « lampoons », condamnée « en raison de son contenu trop offensant et licencieux » ; il s'agissait le plus souvent d'attaques contre une personne (Duval & Martinez 2000, p. 144).

Si l'on peut considérer ces deux formes de la satire comme des genres littéraires proprement dits, le terme « satire » se réfère cependant souvent, de nos jours, à un ton ou à une attitude qui se retrouve dans des textes très différents. C'est pourquoi, dans un contexte contemporain, il peut sembler plus justifié de considérer la satire comme un mode d'écriture susceptible de pénétrer plusieurs genres littéraires, et notamment le roman. En effet, comme le souligne Frye (1944), le terme « satire » appartient à une classe de mots qui possède deux sens, l'un plus spécifique et l'autre plus général :

The word now means a tone or quality of art which we may find in any form: in a play by Shaw, a novel by Sinclair Lewis or a cartoon by Low. Hence in dealing with English satire we must include not only Swift and Pope, who worked on traditional models, but all the writers who have ignored the models but have preserved the tone and attitude of satire (Frye 1944, p. 75).

Même si l'on accepte l'idée de Kernan citée ci-dessus selon laquelle la satire peut être un genre distinct et « à part entière » (cf. 3.2.1), il ne fait pas de doute que le mot « satire » a aussi un sens plus vaste lié à sa tonalité. Kernan admet d'ailleurs l'existence d'une telle tonalité et constate qu'elle se retrouve même en dehors de la littérature :

[J]ust as we find tragic and comic attitudes outside art, so we find that the attitudes expressed in satire are felt and expressed by individuals in various extraliterary ways (Kernan 1959, p. 7).

Dans ce sous-chapitre, nous allons examiner dans quelle mesure les romans de Houellebecq renouent avec la forme ou le genre dit satire ménippée⁹⁴. Nous croyons ainsi pouvoir attribuer à ces textes une filiation et proposer une sorte de classement, tout en reconnaissant le caractère protéiforme du genre romanesque.

3.2.2 Houellebecq et la satire ménippée

C'est leur mélange de naturalisme et d'eschatologie qui en combinaison avec une optique à la fois comique et fantastique ainsi qu'une attitude existentialiste, qui m'a conduit à penser que l'on pourrait considérer les romans de Houellebecq comme des variantes (post)modernes de la satire ménippée.

Rappelons que, pour la classification d'œuvres contemporaines, l'emploi de ce terme hérité de l'Antiquité fut introduit par Northrop Frye et Mikhaïl Bakhtine indépendamment l'un de l'autre – dans respectivement *Anatomy of Criticism* (1957)⁹⁵ et *La Poétique de Dostoïevski* (1970). Pour Bakhtine, la satire ménippée figure parmi les grandes traditions de la littérature occidentale. Elle est ainsi à l'origine de l'art de Dostoïevski, qui doit son originalité à une transformation créatrice de genres déjà existants. Et pour Frye, la satire ménippée apparaît comme l'une de trois « formes spécifiques et persistantes de la fiction en prose »⁹⁶ – les autres étant le roman et la confession, formes qui connaissent d'ailleurs elles aussi des

⁹⁴ Nous avons présentée une analyse plus approfondie du caractère ménippéen d'*Extension du domaine de la lutte* dans Carlson 2003a. Le sujet a également dans Carlson 2006 et Carlson 2007. Cet aspect de l'œuvre houellebecquienne est examiné aussi par Wolfgang Lange (2003) dans un article rédigé en allemand, consacré surtout aux *Particules élémentaires*. Granger Remy (2006b) cite aussi certaines des caractéristiques bakhtiniennes de la satire ménippée (cf. ci-dessous 3.2.2) dans son chapitre sur la « poétique de la satire » qui habite, selon elle, le « roman posthumain ».

⁹⁵ Frye appelle aussi ce type de texte satirique *anatomy*. Il entend par ce terme la satire ménippée « in modern times » (Frye 1957, p. 312).

⁹⁶ « specific continuous forms of prose fiction »

hybrides. Ainsi *Don Quichotte* combine selon Frye roman, ménippée et roman chevaleresque, alors que Proust combine *romance*, confession et satire ménippée (Frye 1957, p. 313).

Frye fait aussi remarquer que ce type de texte, dont les origines remontent donc à l'Antiquité⁹⁷, a toujours « déconcerté les critiques »⁹⁸, ajoutant qu'« il n'y a guère d'écrivain profondément influencé par ce genre littéraire qui n'a pas été accusé d'inconduite » (Frye *ibid.*, p. 313)⁹⁹. Frye ne précise pas si c'est en publiant des ouvrages jugés indécents que les écrivains satiriques auraient commis ces prétendus attentats aux bonnes mœurs ou s'il s'agit d'actes accomplis en dehors de leur activité littéraire. Mais il nous semble que ces accusations pourraient très bien s'expliquer par la difficile situation rhétorique du satiriste que nous avons évoquée dans la section précédente (3.2.1).

Selon Bakhtine (1970), la satire ménippée de l'Antiquité appartient, avec entre autres le dialogue socratique, au domaine du « *σπουδογέλοιοι*, c'est-à-dire [à ce] qui mêle le plaisant au sérieux » (Bakhtine 1970, p. 151). La satire ménippée se caractérise par le mélange de genres, mais aussi par un certain nombre d'autres particularités, comme sa fascination pour les utopies et une prédilection pour les spéculations métaphysiques et philosophiques. Pour Bakhtine, la satire ménippée est l'une des lignées les plus importantes de la littérature occidentale. Elle a selon lui exercé une influence considérable sur des auteurs comme Rabelais, Swift, Sterne, Voltaire, Diderot et Dostoïevski. Elle aurait aussi joué un rôle considérable dans la genèse du roman, notamment dans l'évolution du roman « polyphonique », que Dostoïevski est le premier à avoir pleinement réalisé. Cette influence n'a, semble-t-il, pas toujours été consciente. Ainsi Dostoïevski a-t-il « simplement saisi la chaîne d'une tradition littéraire là où elle traversait son époque », écrit Bakhtine, en soutenant que « la ménippée antique était présente non pas dans la mémoire subjective de Dostoïevski mais dans la mémoire objective du genre qu'il employait » (Bakhtine 1970, p. 168).

La manière dont Bakhtine se sert de l'idée de satire ménippée dans son analyse d'œuvres modernes, surtout celle de Dostoïevski, a également été critiquée. Ainsi René Welleck juge-t-il la conception générique de Bakhtine trop essentialiste :

The trouble with Bakhtin's theories is that he is committed to an almost Platonic or at least "realist" conception of genre. He seems to assume that there is such a thing he calls "menippea" or "the carnivalesque" which enters into all kinds of relationships, transforms itself, combines with other genres but stays the same throughout history [...]. He believes in the "essence" of a genre. [...] I do not agree with the nominalism of Croce but cannot believe in the realism of Bakhtin [...]. Genres,

⁹⁷ Frye (comme Bakhtine) relève les origines antiques de la satire ménippée, notamment ses racines dans l'école cynique, dont l'un des membres, Ménippe de Gadare, est à l'origine du terme. (Frye 1957, p. 230).

⁹⁸ « baffled critics »

⁹⁹ « there is hardly any fiction writer deeply influenced by it who has not been accused of disorderly conduct »

as I have argued long ago, are like institutions; they are conventions, challenges to form, stylistic traditions, but they cannot be anything like an “essence” which subsists, transforms itself, revives and lives in the objective memory. All these reifications in which Bakhtin indulges can be defended only on the grounds of a theory which believes in *universalia ante res*, instead of what I and most others think of as *universalia in rebus* [...]. One can describe Dostoevsky’s difference from his immediate predecessors and contemporaries but one cannot isolate him and claim for him an absolute innovation called “the polyphonic novel” nor put him into the continuity of the remote “Menippean satire” or ascribe to him a “carnavalesque” attitude to life. Bakhtin’s book has the merit of raising the question of Dostoevsky’s dramaticity in a radical manner and suggesting contacts with older genres. But in both cases, he grossly overstated his case (Welleck 1980, pp. 37-38).

À notre avis, la critique de Welleck n’est pas toute à fait injuste dans la mesure où la lecture bakhtinienne de Dostoïevski comme romancier polyphonique apparaît comme assez idéalisante. Nous ne jugeons cependant pas impossible que les genres puissent être fondés sur des visions universelles de l’existence, chacune correspondant à une attitude existentielle particulière, et que la traduction artistique de ces attitudes privilégie une certaine combinaison de thèmes, de motifs et de figures de style ; une certaine poétique, si l’on veut.

Malgré cette visée idéale et le caractère sans doute un peu aléatoire de ses critères définitoires, la description de Bakhtine a surtout l’avantage d’être assez concrète. C’est pourquoi nous allons par la suite nous référer à cette analyse qui, dans sa remontée jusqu’aux origines antiques du genre, distingue quatorze « particularités » de la ménippée de l’Antiquité (Bakhtine 1970, pp. 159-165).

Nous considérons cet éventail de particularités comme la description prototypique d’un genre, permettant d’inscrire les romans de Houellebecq dans une famille. Nous préférierions cependant laisser ouverte la question de savoir si les romans de Houellebecq *sont* des ménippées modernes. En effet, même si toutes les particularités s’y retrouvent, rien n’exclut que d’autres caractéristiques également présentes dans les textes puissent déstabiliser une telle conclusion.

Une solution pourrait alors consister à les considérer comme des textes hybrides, entre roman (dans le sens de Northrop Frye) et ménippée. Frye admet l’existence de ce type d’hybrides, tout en voyant une différence entre ces deux genres en ce qui concerne leur traitement des personnages. En fait, selon lui, « le roman a pour objet la personnalité ; les personnages y revêtent leurs *personae*, c’est-à-dire leurs masques sociaux » (Frye 1957, p. 305)¹⁰⁰, alors que la satire ménippée, à la différence du roman, présente des personnages stylisés qui deviennent souvent les « porte-parole des idées qu’ils représentent » (*ibid.*, p. 309)¹⁰¹. Précisons qu’il nous semble possible de voir une hybridation entre roman (au sens de

¹⁰⁰ « [t]he novelist deals with personality, with the characters wearing their *personae* or social masks »

¹⁰¹ « mouthpieces of the ideas they represent »

Frye) et satire ménippée dans la manière dont Houellebecq insiste sur le personnage en tant que « zone vivante » (cf. ci-dessus, p. 2.4.1), tout en mettant en scène des protagonistes tels que les demi-frères Bruno et Michel des *Particules élémentaires*, tous les deux représentants d'une vision du monde poussée à son extrême.

Nous allons maintenant examiner comment les quatorze particularités de la satire ménippée identifiées par Bakhtine se réalisent chez Houellebecq :

1. La première de ces particularités est l'élément comique. Il est, selon Bakhtine, essentiel à la ménippée, « avec des fluctuations notables toutefois », car s'il est « très fort chez Varron [il] disparaît, plus exactement se réduit chez Boèce ». Pour Bakhtine, ce rire « réduit [...] ne 'résonne' pas [...] mais sa trace persiste dans la structure de l'image et du mot » (Bakhtine 1970, pp. 159-160).

Le rire est un aspect important de tous les livres de Houellebecq¹⁰². C'est souvent une arme satirique, comme dans *Les Particules élémentaires*, où le récit du séjour de Bruno au « Lieu du Changement » sert, entre autres, à la critique de phénomènes comme le comportement des soixante-huitards (lesquels, dans les années 90, avaient souvent atteint les élites), les hippies et le *New Age*¹⁰³ (*Les Particules*, pp. 121-186). Le même type de satire revient dans *La Possibilité d'une île*, mais cette fois-ci, elle vise la secte élohimites. De façon plus subtile, le comique est également un composant constitutif du caractère des personnages principaux. Dans *Les Particules élémentaires*, par exemple, cela est vrai pour Bruno aussi bien que pour Michel, anti-héros particulièrement ambigu (ou oxymorique, voir ci-dessous, particularité 10), à la fois sage – voire saint – et ridicule. En fait, les héros houellebecquiens sont tous des anti-héros. Lorsque les narrateurs d'*Extension du domaine de la lutte* ou de *Plateforme* étalent leurs défauts pour ensuite les retourner contre le monde et le lecteur, sans vraiment s'en distancier, cet anti-héroïsme va même jusqu'à revêtir les traits d'un certain cynisme.

Houellebecq serait-il un cynique ? L'exemple le plus connu en littérature française d'un héros cynique, le « fondateur du cynisme moderne » selon Goulet-Cazé, est peut-être le

¹⁰² Nous rejoignons ici Sabine van Wesemael (2005), qui, sans parler de satire ménippée, appelle *Les Particules élémentaires* une « énorme satire » et qui fait une très bonne analyse du personnage de Michel sur ce point. Comme nous l'avons vu plus haut afin d'essayer de mieux comprendre ce qui se passe réellement lors de la lecture des romans de Houellebecq par une personne sensible à leur humour, le plus souvent noir, van Wesemael relève d'ailleurs, à travers une analyse freudienne de l'effet comique, le possible fonctionnement thérapeutique de ses textes (van Wesemael 2005, pp. 198-207). Pour une analyse du comique dans les romans de Houellebecq, voir aussi Jourde 2002 (pp. 231-236).

¹⁰³ Dans *Ennemis publics*, Houellebecq estime que le *New Age* « vise à relier l'homme à l'Univers » mais qu'il « n'a à peu près rien à dire sur ce qui pourrait bien relier les hommes entre eux » (*Ennemis*, p. 175).

Neveu du *Neveu de Rameau* de Diderot. Ce texte est rangé par Bakhtine parmi les ménippées « dépourvu[es] d'élément fantastique » (Goulet-Cazé 1996, pp. 356), et l'attitude du Neveu, qui ne reconnaît que « la vérité éhontée », peut sembler proche de celle des personnages houellebecquiens. Cependant, on trouve aussi chez Houellebecq une sensibilité que l'on n'associe peut-être pas avec celle du Neveu. Ainsi a-t-on l'impression, quelque part, que le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* est touché par la beauté du jeune couple qu'il aimerait voir assassiné : « Ils formaient un couple magnifique. [...] Elle blottit son corps, avec confiance, dans celui du type » (*Extension*, p. 117). Insouciant de tout, le Neveu ne souffre pas non plus comme les héros houellebecquiens, personnages déplorant non seulement leur propre situation mais également celle des autres, victimes des injustices amenées de la lutte pour la vie.

Toutefois, à en croire Goulet-Cazé, le cynisme de l'Antiquité n'était peut-être pas incompatible avec une certaine sensibilité à la situation de l'autre :

À l'égard de ces contemporains [le cynisme antique] manie avec vigueur trois armes : la provocation, la franchise, et le rire. [...] la provocation est pour lui un outil pédagogique qui oblige l'autre à réagir [...] Diogène en se masturbant sur la place publique, Cratès et Hippardie en faisant l'amour aux yeux de tous, disent non à ces conformismes et signifient que ce qui est honteux, ce n'est pas ce qui est naturel, mais bien ces effets de la déraison sociale que sont l'injustice, la cupidité ou l'amour de la vaine gloire. (Goulet-Cazé 1997, p. 353)

Notons que cette combinaison entre sexualité ouverte et critique sociale radicale est présente dans tous les romans de Houellebecq. Bakhtine parle de l'attitude « classique du sage ménippéen détenteur de la vérité (Diogène, Ménippe [des cyniques !] ou Démocrite) à l'égard des autres hommes qui prennent la vérité pour la folie ou la sottise » (Bakhtine 1970, p. 203), une attitude qui, passée dans la littérature, a donné naissance à l'« image *ambivalente*, comico-sérieuse du 'sage stupide' et du 'bouffon tragique' de la littérature carnavalesquée » (*ibid.*, p. 202). Si l'on se rappelle les origines cyniques de la ménippée, on pourrait peut-être considérer les personnages houellebecquiens comme des représentants d'un type de héros comico-sérieux plongeant ses racines littéraires dans cette école de l'Antiquité.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell écrit un scénario comique intitulé : « DIOGÈNE LE CYNIQUE ». Celui-ci se base sur une anecdote selon laquelle les cyniques de l'Antiquité auraient préconisé « aux enfants de tuer et de dévorer leurs propres parents dès que ceux-ci, devenus inaptes au travail, représentaient des bouches inutiles » (*La Possibilité*, p. 53).

La mention de Diogène dans le roman indique que Houellebecq est probablement conscient de la filiation cynique de son œuvre. En fait, il est à remarquer que Bardolle évoque Diogène dans *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)* (2004), l'un des livres relativement

peu nombreux sur Houellebecq parus avant la publication de *La Possibilité d'une île*. Afin d'éclairer une caractérisation de Houellebecq proposée par Pierre Jourde, selon lequel cet auteur serait un « individu louche », Bardolle propose que Michel Houellebecq

présente [...] des affinités avec Diogène de Sinope, qui prônait la masturbation en public au nom de la loi naturelle, et qui scandalisait Athènes comme le fait aujourd'hui Houellebecq avec la société française (Bardolle 2004, p. 64).

Houellebecq se serait-il amusé à intégrer dans son roman les dires de ces critiques ? Dans ce cas, le choix de rattacher Diogène à un scénario de cruauté presque inouïe pourrait s'interpréter comme une façon, pour lui, de se distancier de toute lecture uniquement satirique de son œuvre ; le fait d'exagérer son cynisme en soulignerait l'ironie. Comme nous l'avons vu (cf. 2.4.1), Houellebecq regrette, dans un abécédaire publié dans *Les Inrockuptibles*, que l'on se soit surtout intéressé à son humour, prévoyant un regain d'intérêt pour les aspects plus lyriques de son œuvre.

Le caractère autofictionnel des romans de Houellebecq¹⁰⁴ laisse cependant soupçonner qu'il existe, dans *La Possibilité d'une île*, non seulement une critique de l'humour en général, mais également une réflexion sur l'œuvre de Houellebecq lui-même. C'est un aspect intéressant de cet écrivain : ses romans mettent tous en scène son auteur et deviennent, par là, autoréférentiels ou « conscients » d'eux-mêmes, encore un paradoxe pour un auteur qui avait jugé dans *Rester vivant, méthode* qu'une représentation naïve du monde était « déjà un chef-d'œuvre » (*Rester vivant*, p. 27). Puisque Daniell semble pouvoir être considéré comme une sorte de caricature de Houellebecq lui-même, il n'est pas exclu que la référence au cynique Diogène s'inscrive également dans une démarche parodique de sa propre image publique.

Au moment de la parution de *La Possibilité d'une île*, la mention par Houellebecq de Diogène n'échappe pas au philosophe Michel Onfray, qui n'apprécie pas la manière dont est traité le thème du cynisme dans le roman :

Le Grand Auteur se place sous les auspices du cynisme philosophique de Diogène. En fait, il illustre et incarne le cynique vulgaire du moment; il prend la maladie pour un remède, de facto, il

¹⁰⁴ Rappelons que les personnages principaux des *Particules élémentaires* et de *Plateforme* s'appellent tous les deux Michel et que depuis son premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, l'âge des personnages principaux des romans de Houellebecq a suivi celui de l'auteur. À cela s'ajoute un grand nombre de parallèles plus ou moins explicites entre les événements racontés dans les romans et ceux de la biographie de Houellebecq. Pour une vision globale de la manière dont la vie de Houellebecq s'est déroulée on peut se reporter à la biographie de Denis Demonpion (2005, pp. 47, 87-89, 120, 184-187, 226-227, 294, 318).

empoisonne. Et nombreuses sont les petites santés qui s'extasient. Dans le couple du chien et de Diogène, le philosophe montre le sage, l'imbécile regarde le chien (Onfray 2005)¹⁰⁵.

À propos du « cynique vulgaire du moment » évoqué par Onfray, il convient peut-être de citer une distinction proposée par le philosophe allemand Peter Sloterdijk. Afin d'éviter toute confusion entre le sens qu'a pris le mot « cynisme » dans un contexte moderne et la philosophie des Cyniques de l'Antiquité, il fait une distinction entre « cynique » et « kunique ». « Kunique » se réfère alors à l'attitude que Sloterdijk déduit des anecdotes racontées au sujet des philosophes associés à cette école :

En dépit de son irrespect, le kunique adopte une position au fond sérieuse et sincère à l'égard de la vérité et, satiriquement déguisé, entretient avec elle des relations pathétiques. Chez le cynique, cela a cédé la place à un ramollissement et un agnosticisme général (Sloterdijk 1987, p. 372).

D'un point de vue historico-idéologique, Sloterdijk définit ainsi la spécificité du cynisme moderne qui correspondrait selon lui à une sorte de désenchantement de la critique de cette idéologie vis-à-vis d'elle-même :

Le cynisme moderne se présente comme cet état de conscience qui succède aux idéologies naïves et à leur *Aufklärung*. C'est en lui que l'épuisement éclatant de la critique de l'idéologie trouve sa vraie cause. Elle est restée plus naïve que la conscience qu'elle voulait démasquer (*ibid.*, p. 25).

Et il résume ainsi l'une des thèses centrales de son ouvrage :

[L]a critique moderne de l'idéologie s'est [...] funestement détachée des puissantes traditions du rire du savoir satirique qui plongent leurs racines philosophiques dans le kunisme antique (*ibid.*, p. 40-41)

Selon Wolfgang Lange (2003), une partie de la gauche intellectuelle, dont Onfray et Sloterdijk, aurait cependant une vision trop simplifiée du cynisme :

ils pensaient pouvoir utiliser le kunisme des anciens [...] pour combattre le cynisme des modernes : l'un critique, subversive et libérateur ; l'autre affirmatif, autoritaire et répressif. Les choses ne sont pas si simples (Lange 2003, p. 178)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Onfray ne commente pas dans son article le fait que son nom soit cité dans le roman, et ceci précisément à propos de Diogène. Pour « DIOGÈNE LE CYNIQUE » Daniel dit avoir eu « l'idée de proposer le rôle principal à Michel Onfray, qui bien entendu se montra enthousiaste ». Cependant, il se serait « complètement [déballonné] face à la caméra » (*La Possibilité*, p. 53).

¹⁰⁶ « Sie glaubten, den Kynismus der Alten [...] gegen den Zynismus der Moderne ins Feld führen zu können: kritisch, subversiv und befreiend der eine, affirmativ, autoritär und repressiv der andere. So einfach liegen die Dinge nicht » (Lange 2003, p. 178).

Le cynisme serait plutôt à considérer comme une constante de la pensée occidentale. Plus précisément, il correspondrait selon Lange à la face d'ombre du libéralisme qui aurait, lui aussi, existé sous une forme rudimentaire dès l'Antiquité. Ainsi, le cynisme constituerait un complément nécessaire à l'idéalisme du platonisme dominant, dont il dépend cependant ; Lange parle d'un « Socrate furieux ou devenu fou » (*ibid.*, p. 180)¹⁰⁷.

Il est donc possible que le jugement d'Onfray soit à nuancer. Plutôt que ne regarder que « le chien », Houellebecq semble hésiter, non seulement entre Diogène-le-sage et Diogène-le-chien, mais peut-être également entre Diogène et Platon (pour l'élément platonicien chez Houellebecq voir ci-dessous 4.3, surtout 4.3.4).

N'oublions pas que tout en s'inscrivant dans une tradition de la satire, les textes de Houellebecq sont aussi traversés par une critique de l'humour, de l'ironie et du cynisme. Nous avons déjà vu comment l'écrivain juge « facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme » et s'interroge sur les possibilités qu'il y aurait à formuler un « discours honnête et positif » (*cf.* ci-dessus 1.2). Et dans *La Possibilité d'une île*, il va jusqu'à faire de la critique de l'humour l'un des sujets principaux du roman. Selon Daniell, l'humoriste aurait par exemple en commun avec le révolutionnaire le fait d'assumer « la brutalité du monde » et de lui répondre avec « une brutalité accrue » (*La Possibilité*, p. 158).

Comme Houellebecq affirme aimer Thomas Mann et son roman *La Montagne Magique*, il est intéressant de constater que ce romancier se serait également heurté à la problématique du cynisme. Selon Sloterdijk,

[c]e fut Thomas Mann qui a perçu, comme personne d'autre, le défi lancé par le rire cynique à l'humour. Dès le commencement de la République de Weimar, il a essayé de pénétrer le nouvel esprit du temps [...] vivre dans un monde « moderne » et « marcher avec son temps », sans se perdre complètement dans l'adaptation au « mauvais nouveau ». [...] Il essayait de montrer une « attitude positive » qui ne repose pas sur une approbation pseudo-souveraine des données d'un réalisme mortel. Sur la Montagne magique prospèrent, comme pour une dernière fois, les images d'une humanité qui reste spirituelle sans devenir cynique (Sloterdijk 1987, pp. 642-643).

Sans doute le rire satirique court-il toujours le risque de s'assombrir ainsi. Dans sa typologie des récits, ou des « *mythos* », Northrop Frye rattache la satire à « l'hiver » la définissant comme une « parodie du roman de chevalerie » (« parody of romance ») (Frye 1957, 223)¹⁰⁸. Frye souligne également le rapport entre satire et ironie. Nous avons vu ci-dessus (*cf.* 3.2.1) que Kernan voit dans l'ironie le « trope maître de la satire » qui résume

¹⁰⁷ « ein rasender oder verrückt gewordener Sokrates »

¹⁰⁸ Dans le système de Frye, la satire appartient à l'hiver et le roman de chevalerie à l'été, alors que la comédie se rattache au printemps et la tragédie à l'automne.

toutes les autres figures dont se sert le satiriste pour construire son monde. Les figures principales du monde satirique sont, selon lui, *primo*, la bigarrure, la confusion et le renversement, *secundo*, le grossissement et, *tertio*, la réduction. À notre avis, la bigarrure et la confusion peuvent, certes, apparaître comme libérateurs. Et si l'on suit Bakhtine, il faut admettre que le renversement peut parfois revêtir les traits de l'indétronisation carnavalesque tant aimée par lui. Toutefois, il nous semble que la réduction, surtout, encourt le danger d'aboutir au néant. En effet, Kernan fait remarquer :

Whenever ideas are reduced to things and life to mechanics in the satiric world, there always follows a magnification of the unworthy and a multiplication of the number of things (Kernan 1965, p. 90).

La célèbre formule de Bergson selon laquelle le rire proviendrait de l'effet produit par « du mécanique plaqué sur du vivant » obtient, nous semble-t-il, dans la narration satirique sa projection dans le temps. Dans leur introduction à la satire, Sophie Duval et Marc Martinez en dégagent la structure narrative. Selon eux, la narration satirique procède en deux temps (ils se réfèrent pour cette description à Kernan) :

Les *duncies* commencent par se gonfler démesurément en cherchant à donner d'eux des images héroïques et, comme le dit Kernan, en bâtissant de colossaux monuments à leur propre importance. Mais, en même temps, pour arriver à leurs fins, ils réduisent impitoyablement l'esprit à la matière et la vie à une mécanique. Au cours de ce moment, les schémas de pensée qui organisent le monde sont inévitablement broyés si bien que ce monde perd toute structure et tout sens et se métamorphose en un sombre chaos d'éléments sans lien (Duval & Martinez 2000, p. 230).

Ce « sombre chaos d'éléments sans lien », qui menace peut-être toute narration satirique, nous permet de mettre en perspective le désir exprimé par Houellebecq de faire vaincre le lyrisme en lui accordant « le dernier mot » (*cf.* ci-dessus 2.4.1). En fait, l'auteur précise sous l'entrée « Humour » dans son « Abécédaire houellebecquien » que c'est « du point de vue du roman » que la posture de l'humoriste lui paraît insuffisante, alors que cette attitude est « un atout appréciable » dans les rapports sociaux (« Abécédaire houellebecquien », p. 12).

La posture cynique présente en filigrane dans la satire ménippée comporte bien une certaine « sincérité » ou « honnêteté » – c'est pourquoi ce genre a pu être qualifié de « comico-sérieux ». Cependant, la désublimation de l'héroïsme ne se double pas, dans la satire, d'une identification avec les personnages, comme cela est parfois le cas dans le roman réaliste. Si la satire peut souvent nous déniaiser en exposant « l'homme tel qu'il est » réellement, elle nous incite toutefois moins à découvrir, grâce à la compassion, la dignité qui réside peut-être aussi en lui.

Afin de « peindre l'indifférence [et] le néant », le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* propose l'invention « d'une articulation plus plate » que le roman (*Extension*, p. 49) :

Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. Je n'ambitionne pas de vous arracher des applaudissements par ma finesse et mon humour. Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. [...]. Toute cette accumulation de détails réalistes, censés campés des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme une pure foutaise. [...] Autant observer les homards qui se marchent dessus dans un bocal [...].

Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier (*Extension*, pp. 20-21).

La tradition ménippéenne, nous semble-t-il, lui permet de créer une telle forme. C'est pourquoi nous avons proposé, dans notre mémoire de maîtrise (Carlson 2003a, p. 21-22), de rapprocher ce roman d'une lignée de la ménippée identifiée par Peter Dunwoodie (1996), lignée constituée entre autres par *Les Carnets du sous-sol* de Fiodor Dostoïevski et *La Chute* d'Albert Camus et « où est tracée la dystopie qui confronte l'homme contemporain » (Dunwoodie 1996, p. 139). Fortement empreints de satire, ces romans ne sauraient cependant être considérés comme des textes à caractère uniquement satirique. Nous l'avons vu, Houellebecq semble notamment vouloir aussi introduire dans le roman un certain lyrisme, ouvrant ainsi l'espace d'une « zone vivante » dans le personnage (cf. ci-dessus 2.4.1).

Comme nous l'avons vu ci-dessus dans notre chapitre sur les catégories esthétiques de Jean Cohen (2.4.2), il est toutefois assez difficile de déterminer lequel des effets de comique ou de lyrique l'emporte dans les textes de Houellebecq – à chaque lecteur d'en juger.

2. La deuxième particularité de la ménippée relevée par Bakhtine se rapporte à la prédilection de ce type de textes pour le fantastique. Il s'agit, selon Bakhtine, d'un genre très libre « en fait d'imaginaire et de fantastique » (Bakhtine 1970, p. 160).

Si l'invention fantastique n'est pas très marquée dans *Extension du domaine de la lutte*, ni dans *Plateforme*, elle est en revanche de premier ordre (quoique sous la forme démythifiée de *science fiction*) dans *Les Particules élémentaires* où est créée une nouvelle version immortelle de la race humaine dont la totalité du corps est recouverte de corpuscules de Krause, ainsi que dans *La Possibilité d'une île* où les néo-humains ont un métabolisme semblable à celui des plantes, grâce à des cellules chlorophylliennes présentes sur leur peau.

3. Selon Bakhtine tous les éléments de la ménippée « sont soumis à la fonction purement idéelle de la provocation et de la mise à l'épreuve » (Bakhtine 1970, p. 160).

La provocation et la mise à l'épreuve de nos idées morales et philosophiques apparaissent comme l'une des premières fonctions des romans de Houellebecq. Les polémiques qui ont caractérisé la réception de son œuvre en sont la preuve.

4. Dans les ménippées on retrouve souvent « un *naturalisme* des bas-fonds [...]. Les aventures de l'idée se déroulent sur les grands chemins, dans les lupanars, les repaires des brigands, les tavernes, les prisons, sur les places de marché, au sein d'orgies érotiques, au cours des cérémonies secrètes, etc. » (Bakhtine 1970, p. 161).

Clubs échangistes et camping naturistes, voilà deux milieux où se déroulent les aventures des héros houellebecquiens. Et la juxtaposition d'idées – d'idéologies – et d'orgies se poursuit à travers tous les romans de Houellebecq, sauf peut-être dans *Extension du domaine de la lutte* qui manque d'orgies, mais où l'une des scènes clés se déroule dans une discothèque.

5. C'est « le genre des 'ultimes questions' », de la mise à l'épreuve des « dernières positions philosophiques ». Cependant, l'élément comique pénètre toute cette recherche philosophique (Bakhtine 1970, pp. 161-162)?¹⁰⁹

La science fiction ainsi que les thèmes du clonage et de la prostitution permettent à Houellebecq d'aborder les « ultimes questions », qui apparaissent comme le vrai sujet de ses romans. Houellebecq pousse en effet sa réflexion sur l'homme – et sa valeur – jusqu'à mettre à l'épreuve les « dernières positions philosophiques ». Jusqu'où nos connaissances scientifiques nous mèneront-elles ? Faudrait-il cloner l'homme ? Pourrait-on envisager une gestion sociale-démocrate des plaisirs sexuels ? Ou faut-il accepter le libre échange dans ce domaine ? Comme le constate Lange (2003, p. 205) *Les Particules élémentaires* mettent en scène la question de la mort du sujet.

L'élément comique est cependant inséparable de cette recherche. Comme l'a fait remarquer van Wesemael, *Les Particules élémentaires* sont « une critique caricaturale de la science » (van Wesemael 2005, p. 201).

¹⁰⁹ Pour Frye, « Insofar as the satirist has a "position" of his own, it is the preference of practice to theory, experience to metaphysics. When Lucian goes to consult his master Menippus, he is told that the method of wisdom is to do the task that lies to hand, advice repeated in Voltaire's *Candide* [...] Thus philosophical pedantry becomes, as every target of satire [...] a form of romanticism or the imposing of the over-simplified ideals on experience » (Frye 1957, pp. 230-231).

6. Les ménippées débouchent sur « une structure à trois plans : l'action et les syncrèses dialogiques nous conduisent de la terre sur l'Olympe et aux enfers ». Dans les ménippées antiques les héros font souvent des voyages aux cieux ou aux enfers (Bakhtine 1970, p. 162).

Certes, les personnages des romans houellebecquiens n'effectuent pas de voyages aux enfers ni dans les cieux de l'Antiquité. Des traces de cette « structure à trois plans » semblent néanmoins persister à travers les paradis réalisés par la science dans *Les Particules élémentaires* et dans *La Possibilité d'une île*. Cependant, chez Houellebecq, cette structure épouse surtout un schème mythologique.

7. Dans les satires ménippées on expérimente souvent avec un « point de vue inhabituel, d'une hauteur par exemple, d'où l'échelle des phénomènes est brusquement modifiée ». Bakhtine compare aussi avec le point de vue satirique créé grâce aux géants des œuvres de Rabelais et de Swift ou dans *Micromégas* de Voltaire (Bakhtine 1970, pp. 162-163).

On peut se demander si l'introduction, dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, de narrateurs néo-humains ne crée pas un prisme satirique rappelant les grands romans philosophiques du XVIII^e siècle, comme précisément *Micromégas* de Voltaire (où le narrateur est un extra-terrestre) ou, pourquoi pas, les géants ou les nains des *Voyages de Gulliver* de Swift. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Jourde cite, à propos des *Particules élémentaires*, les contes philosophiques de Voltaire :

Personne ne songe à reprocher à Voltaire d'avoir jugé la société de son époque en la présentant par le truchement du regard d'un innocent ou d'un « bon sauvage », *Candide*, *Huron* ou *Micromégas*. Ce que Voltaire a fait pour la civilisation occidentale du XVIII^e siècle, Houellebecq l'accomplit pour l'humanité de notre siècle. À la fin du roman, « l'autre espèce » nous juge (Jourde 2002, p. 231).

8. L'« expérimentation morale et psychologique » y est importante. On retrouve dans les ménippées des « états psychiques inhabituels [comme la] démence, [des] dédoublements de la personnalité, [des] rêveries extravagantes, [des] songes bizarres, [des] passions frisant la folie, [des] suicides, etc. » (Bakhtine 1970, p. 163).

Pour les états psychiques inhabituels, on citera d'abord l'exemple du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* que la jalousie pousse au désir d'assister au meurtre d'un jeune couple d'amoureux. Ce personnage songe aussi à « trancher [s]on sexe » pour se retrouver, quelques semaines plus tard, dans une « maison de repos » (*Extension*, pp. 143-144). On notera aussi que le Bruno des *Particules élémentaires* finit dans une clinique psychiatrique, et que Michel, dans ce même roman, se suicide. Ajoutons que presque tous les

personnages houellebecquiens ont des rêves bizarres, souvent marqués par la cruauté, et que le Michel des *Particules élémentaires* a des expériences mystiques.

9. L'expérimentation morale « affectionne les scènes de scandale, les conduits excentriques, les propos et les manifestations excentriques » (Bakhtine 1970, p. 164).

Les scènes de scandale apparaissent comme une véritable spécialité houellebecquienne. Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* gifle sa collègue lorsqu'elle lui demande de ne pas fumer (*Extension*, p. 133) et, arrivé à la maison de repos, il demande à sa psychiatre si elle n'aimerait pas faire l'amour avec lui (*Extension*, p. 148). Dans ce roman on trouve aussi un prêtre qui a une relation sexuelle avec une jeune fille (*Extension*, pp. 137-140) ainsi que la fameuse scène de strip-tease qui ouvre le premier chapitre :

À un moment donné il y a une conasse 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 [...]. D'ailleurs c'est une fille qui ne couche avec personne. Ce qui souligne bien l'absurdité de son comportement. (*Extension*, p. 5)

Parmi les scènes scandaleuses des autres romans de Houellebecq, on peut citer le comportement irrespectueux de Bruno devant sa mère mourante dans *Les Particules élémentaires* et la très embarrassante fête d'anniversaire d'Esther dans *La Possibilité d'une île*.

Les scènes de scandale ont, selon Bakhtine, la fonction de libérer « la conduite humaine des normes et des motivations prédéterminantes » (Bakhtine 1970, p. 164). Pourtant, chez Houellebecq, les scandales sont empreints d'une tonalité tellement tragi-comique que l'on en arrive à se demander si leur fonction n'est pas tout autant d'exorciser un mal.

10. « La ménippée est faite de contrastes violents, d'oxymorons : l'hétaïre vertueuse, le sage profondément libre et prisonnier de sa situation matérielle, l'empereur devenant esclave, la déchéance et la purification [...] La ménippée aime jouer avec les transformations brusques [...] le haut et le bas, l'élévation et la chute [...] les mésalliances de tout ordre » (Bakhtine 1970, p. 164).

Dans les romans de Houellebecq, les structures oxymoriques sont nombreuses. Il a déjà été question ci-dessus du prêtre catholique qui, ayant été séduit, puis abandonné par une jeune fille, perd la foi (*Extension*, pp. 137-140). On rappellera également les très vertueuses prostituées thaïlandaises de *Plateforme* et le contraste entre les deux demi-frères des

Particules élémentaires : Bruno, obsédé par le sexe mais incapable d'aimer, finira dans la déchéance totale, alors que Michel, purifié par sa vie d'ascète scientifique, vivra à la fin du roman quelque chose qui ressemble à une apothéose. On notera finalement que, dans *La Possibilité d'une île*, l'essor de la secte élohimite est basé sur une escroquerie de la pire espèce : même si, plus tard dans le roman, le clonage humain est réalisé, le prophète, lui, n'est jamais ressuscité mais tout simplement remplacé par son fils. Le « miracle » est en effet fondé sur une succession d'actes peu honorables : lorsque le fondateur de la secte est assassiné par un de ses jeunes fidèles (après avoir séduit la fiancée de ce dernier), les hauts dirigeants de la secte, pour cacher la mort de leur gourou, ont l'idée de le remplacer par son fils en prétendant que c'est le père qui a pu être rajeuni grâce au clonage. La nouvelle religion se fonde même sur le crime car, pour s'assurer leur succès, les dirigeants tuent à leur tour la fiancée, témoin de l'assassinat du prophète.

L'analogie qu'établit le personnage appelé Flic avec l'Église catholique apparaît peut-être surtout comme comique, mais elle introduit également une visée satirique dont la cible est peut-être autant le christianisme que toute tartufferie en général. Flic est responsable de l'organisation de la secte :

Je te rappelle, reprit [...] Savant en regardant Flic droit dans les yeux, que pour nous la mort n'est pas définitive [...]. Nous disposons du code génétique du prophète, il suffit d'attendre que le procédé soit au point...

- Tu crois qu'on va attendre vingt ans que ton truc marche ?... » rétorqua Flic [...]

- Ça fait deux mille ans que les chrétiens attendent...

- Peut-être, mais entre temps il a fallu organiser l'Église, et ça c'est moi qui suis le mieux à même de le faire. Lorsqu'il a fallu désigner un disciple pour lui succéder, c'est Pierre que le Christ a choisi : ce n'était pas le plus brillant, le plus intellectuel ni le plus mystique, mais [...] le meilleur organisateur (*La Possibilité*, pp. 282-283).

C'est alors que Vincent intervient pour dévoiler qu'il est le fils du prophète. Par le parallèle établi entre lui et le Messie cet épisode renforce l'impression qu'il s'agit d'une satire contre les religions existantes. Au moment où les dirigeants se demandent comment expliquer aux fidèles la mort soudaine du Prophète, Vincent révèle son identité. Savant, responsable des recherches génétiques, propose alors de la garder secrète, afin de pouvoir remplacer le père par son fils à la tête de la secte. C'est ainsi que Vincent, Savant et Flic décident de prétendre que le prophète avait décidé de mettre fin à ses jours en se jetant dans un volcan, pour renaître – cloné. À cette époque, Savant n'a pas encore affiné sa technique de clonage. Mais content de son idée il poursuit sa comparaison avec le christianisme, voyant même, dans les mystères de cette religion, une stratégie communicative intéressante :

Lorsque le Christ est ressuscité le troisième jour personne n'y a cru, à l'exception des premiers chrétiens ; c'est même exactement comme ça qu'ils se sont définis : ceux qui croyaient à la résurrection du Christ (*La Possibilité*, p. 285).

Cependant, le christianisme n'est pas la seule référence religieuse qui apparaît au moment de la naissance du mythe fédérateur des élohimites (c'est-à-dire au moment de la création même d'un nouveau discours positif supposé honnête par les fidèles de la secte). À la question de savoir ce qu'il faut faire avec le corps du défunt, Savant répond en proposant qu'on le précipite dans la lave d'un volcan. Vincent se souvient alors d'Empédocle, philosophe présocratique, qui se serait suicidé en se jetant dans l'Etna. Cette évocation est intéressante, puisque Empédocle, comme Pythagore, croyait à la transmigration des âmes. Grâce au meurtre du prophète, la religion des élohimites sera donc munie d'un imaginaire qui évoque à la fois le mythe du Christ ressuscité et la réincarnation, cette dernière renouant avec l'héritage grec, mais aussi avec une religion comme le bouddhisme.

Ce genre de contrastes peut également se composer en récit, créant ainsi ce que Bakhtine appelle des « *indétronisations* » – c'est-à-dire des détronisations de tout ce qui est élevé (comme les gens nobles et les rois dans les ménippées antiques) combinées avec l'intronisation des gens modestes (Bakhtine 1970, p. 172). La scélérateuse du très saint gourou élohimite, sa chute suivie par l'avènement, le « couronnement » de son fils, rendu possible grâce à la grande machination que nous venons de décrire, tout cet épisode constitue un excellent exemple d'indétronisation. Parodie de la résurrection, cette scène contribue d'ailleurs elle aussi au comique du roman d'une façon qui pourrait peut-être être caractérisée comme carnavalesque :

Au moment où un rayon de soleil couchant, traversant les nuages, illumina l'ouverture de la grotte, qui était orientée plein Ouest, Vincent sortit et s'avança sur le terre-plein : c'est cette image qui devait passer en boucle sur toutes les télévisions du monde. Une expression d'adoration emplut les visages, certains levèrent vers le ciel leurs bras écartés ; mais il n'y eut pas un cri, pas un murmure. Vincent ouvrit les mains, et après quelques secondes où il se contenta de respirer dans le micro qui captait chacun de ses souffles, il prit la parole : « Je respire, comme chacun d'entre vous... dit-il doucement. Pourtant, je n'appartiens plus à la même espèce [...]. Depuis son origine l'univers attend la naissance d'un être éternel [...]. Cet être est né aujourd'hui, un peu après dix-sept heures » (*La Possibilité*, p. 299).

11. « On rencontre souvent dans la ménippée des éléments d'utopie sociale » (Bakhtine 1970, p. 164).

Les utopies – ou plutôt les contre-utopies (la création d'une nouvelle race humaine immortelle par clonage, les eldorados sexuels des *Particules élémentaires* et de *Plateforme*) –

reviennent dans tous les romans de Houellebecq, sauf peut-être dans *Extension du domaine de la lutte*¹¹⁰.

12. « La ménippée use abondamment de ‘genres intercalaires’ [...] de mélanges de prose et de vers »¹¹¹ (Bakhtine 1970, p. 165).

13. « Les genres intercalaires renforcent le pluristylisme et la pluritonalité » (Bakhtine 1970, p. 165).

Nous croyons déjà avoir assez insisté sur l’importance du mélange des genres dans les romans de Houellebecq. On ne s’étonnera d’ailleurs pas que ce mélange contribue à la tonalité caractéristique des textes houellebecquiens, considérée par l’auteur lui-même comme une combinaison du « pathétique » et du « clinique » (*Interventions*, p. 45). Ce ton crée des revirements soudains entre deux attitudes opposées vis-à-vis des personnages : d’un côté il y a l’analyse distanciée souvent ironique, et de l’autre la compassion et la participation.

14. Les ménippées optent « pour les problèmes socio-politiques contemporains. C’est [...] le genre ‘journalistique’ de l’Antiquité qui brasse vigoureusement l’actualité idéologique [...] elles sont pleines de polémique ouverte et cachée avec différentes écoles, tendances, courants philosophiques et religieux, d’images d’hommes illustres [...] de ‘maîtres à penser’ [...] l’auteur [y] essaie de deviner [...] l’esprit général et les tendances de l’actualité en devenir » (Bakhtine 1970, p. 165).

Les problèmes socio-politiques contemporains sont très présents dans les romans de Houellebecq, textes saturés de polémiques contre les philosophes (surtout Nietzsche et les philosophes français post-structuralistes influencés par lui), contre les religions (l’islam mais également les sectes et le New Age), contre le féminisme, contre les intellectuels de gauche et contre les idées des soixante-huitards en général.

On pourrait affirmer à propos de Houellebecq qu’il tente de « deviner [...] l’esprit général et les tendances de l’actualité en devenir ». Comme on l’a souvent fait remarquer, ses romans font généralement preuve d’une légère anticipation. *Les Particules élémentaires* racontent une « mutation métaphysique », à savoir celle qui déboucherait sur la décision de l’humanité de

¹¹⁰ Pour une analyse des (contre-)utopies houellebecquiennes, voir Sabine van Wesemael (2005, pp. 67-97).

¹¹¹ Selon Frye, « The Menippean satire appears to have developed out of verse satire through the practice of adding prose interludes, but we know it only as a prose form, though one of its recurrent features [...] is the use of incidental verse » (Nortrop Frye 1957, p. 309).

remplacer sa race par une nouvelle espèce¹¹². À supposer que Houellebecq ait raison et que nous vivions actuellement une époque où quelque chose de nouveau se prépare, on verrait donc la similitude avec la ménippée, genre qui, selon Bakhtine, s'est formé au cours d'une de ces mutations justement, plus précisément « à l'époque [...] de la désagrégation de ces normes éthiques qui constituaient l'idéal antique 'du bienséant' [...] ; le temps de gestation et de préparation d'une nouvelle religion universelle : le christianisme » (Bakhtine 1970, p. 166).

Nous pensons donc avoir retrouvé, dans les romans de Houellebecq, toutes les particularités de la satire ménippée observées par Bakhtine. Toutefois, comme nous l'avons déjà précisé ci-dessus, il faut reconnaître les difficultés liées à toute tentative de définition d'un genre constitué nommé « satire ménippée » dans le cadre d'un contexte moderne. En effet, selon Milowicki et Wilson, « un seul genre littéraire apparaît comme plus difficile à définir que le roman : la satire ménippée qui est aussi l'un de ses prédécesseurs présumés » (Milowicki & Wilson 2002, p. 291)¹¹³. Nous allons donc éviter de dire que les romans de Houellebecq *sont* des satires ménippées. Nous considérerons plutôt ce « genre fantôme »¹¹⁴ comme un outil théorique nous permettant de jeter quelque lumière sur certains aspects déconcertants des textes de Houellebecq, notamment sur leur tonalité caractéristique. La satire ménippée semble également pouvoir constituer un lien entre certains thèmes et motifs récurrents (comme par exemple le traitement des grandes questions métaphysiques (les « ultimes questions »), le ridicule des savants, l'île utopique (qui dans *La Possibilité d'une île* n'existe peut être pas ?) et – pourquoi pas – le chien philosophique¹¹⁵). Nous croyons ainsi rester proches de Milowicki et de Wilson selon lesquels :

Menippean discourse possesses sufficient outstanding features, displayed in European literature over more than two millennia, to justify [...] that it is a distinctive way of writing, though not precisely a "genre" in any normal sense of the term (*ibid.*, p. 298).

¹¹² Les deux autres mutations métaphysiques de l'histoire de l'Occident, étant, selon le narrateur, les apparitions du christianisme et de la science moderne (*Les Particules*, p. 10).

¹¹³ « [t]he only literary type more difficult to define than the novel is one of its presumptive ancestors, Menippean satire »

¹¹⁴ Duval & Martinez 2000, p. 174.

¹¹⁵ Rappelons la fiction animalière d'*Extension du domaine de la lutte*, intitulée « Dialogues d'un teckel et d'un caniche » ainsi que le très fidèle Fox de *La Possibilité d'une île*. Le topos du chien philosophique reviendra dans *La Carte et le territoire*, où le personnage Michel Houellebecq mis en scène dans le roman appellera son chien « Platon » : « C'était l'année des P, j'ai appelé mon chien Platon, et j'ai réussi mon poème ; c'est un des meilleurs poèmes jamais écrits sur la philosophie de Platon – et probablement aussi sur les chiens » (*La Carte*, p. 258).

Nous espérons maintenant avoir suggéré toute la richesse et la complexité d'une tradition à laquelle semble se rattacher Michel Houellebecq. Nous croyons ainsi rester fidèles à la conception bakhtinienne des genres littéraires, qui insiste à la fois sur la stabilité et sur le mouvement :

Le genre est toujours le même et autre, toujours vieux et nouveau en même temps. Il renaît et se renouvelle à chaque étape de l'évolution littéraire et dans chaque œuvre individuelle. [...] Par conséquent, l'archaïsme conservé dans le genre n'est pas un archaïsme mort, mais éternellement vivant, c'est-à-dire constamment capable de se renouveler [...] Voilà pourquoi il faut remonter jusqu'aux sources (Bakhtine 1970, p.151).

3.3 Houellebecq et la poésie romantique

La chimie rend heureux, la poésie rend triste
Il faudrait arriver à une science unique
(Michel Houellebecq, *La Poursuite du bonheur*)

Dans les romans de Houellebecq (notamment dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*) le lecteur est confronté à un mélange de raisonnements philosophiques et de récits pornographiques, de discours scientifiques et d'exaltation lyrique, d'exposés sociologiques et de poésie mystique. Comme l'ont fait remarquer Dion et Haghebaert (2001), l'intérêt de l'œuvre de Houellebecq réside probablement davantage dans la rencontre de ces différents discours que dans la perfection de chacun d'eux (Dion et Haghebaert 2001, p. 523)¹¹⁶. Cette vue semble d'ailleurs partagée par Houellebecq lui-même :

C'est la chose qui m'intéresse le plus, et qui me paraît le plus difficile : intégrer les différents modes de discours (« 'Je crois peu en la liberté' entretien », p. 22)¹¹⁷.

À un degré plus ou moins important, le mélange des genres est présent dans tous les romans. Il est cependant intéressant de constater que Houellebecq semble renouer avec deux traditions de l'histoire du roman qui, chacune à sa manière, s'y sont livrées avec un goût particulier.

La première de ces traditions, celle de la satire ménippée a été étudiée dans le sous-chapitre précédent. Nous verrons maintenant que Michel Houellebecq renoue aussi avec le

¹¹⁶ « Chacun des genres et des sous-genres concernés, pris isolément, peut paraître plus ou moins réussi [...] Mais leur conjointure produit une dynamique étrange [...] » (Dion et Haghebaert 2001, p. 523)

¹¹⁷ Ou encore : « Isomorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir » (*Interventions*, p. 7)

Roman des romantiques allemands¹¹⁸. Sans doute l'analyse de Dion et Haghebaert (2001) pourrait-elle être évoquée en faveur de cette démarche. Car ils insistent sur le fait que le mélange des genres présent dans *Les Particules élémentaires* ne doit pas être saisi uniquement dans une perspective bakhtinienne. En fait, ils soutiennent qu'à la différence du dialogisme bakhtinien, la perspective de Houellebecq est « plutôt eschatologique » :

la perspective de Houellebecq n'est pas dialogique au sens bakhtinien, c'est à dire en fin de compte sémiologique ; elle est plutôt eschatologique : dans la nouvelle conjoncture épistémologique hostile à tout ce qui est ou se prétend unitaire, l'impossibilité pour un roman de n'être qu'un roman est ce qui pousse l'écrivain à s'approprier toute la gamme des discours (Dion et Haghebaert 2001, pp. 513-514).

La piste du roman romantique nous a cependant été suggérée par Houellebecq lui-même. Dans un entretien publié dans *Lire*, à l'occasion de la sortie des *Particules élémentaires*, Houellebecq cite le nom de Novalis¹¹⁹ et le roman inachevé de ce dernier, *Henri d'Ofterdingen*, paru en 1802. Tout comme son prédécesseur, il y a 200 ans, Houellebecq aurait essayé d'écrire un roman où interviennent tous les genres. Et, tout comme lui¹²⁰, il se serait « heurté à la difficulté d'intégrer la poésie au roman », alors que celle-ci est en effet « essentielle » (« Michel Houellebecq par Christine Argan »)¹²¹. Cette référence au romantisme indique que, pour Houellebecq, l'intégration des discours – et surtout celle de la poésie – comporte, sinon une dimension sacrée, du moins un effort poétique visant à dépasser le versant satirique de son œuvre.

La référence à ce roman et au romantisme allemand souligne la visée philosophique de la poétique houellebecquienne. Mais elle constitue également une indication d'une thématique plus historique. Ce sont les romantiques allemands qui, inspirés par Kant, ont forgé la conception moderne de l'art et de l'homme. Ce serait donc une certaine idée de l'homme et de l'art qui arrive peut-être à son terme deux cents ans plus tard.

¹¹⁸ Le Roman représente l'effort des romantiques pour créer une œuvre où interviennent tous les genres afin d'atteindre à une connaissance totale de l'univers. À la différence du mélange des genres réalisé dans les œuvres satiriques, il y a cependant dans le roman total une aspiration vers l'absolu incarné par le poète ; pour cette raison, le genre le plus noble, la poésie et le lyrisme, y occupent une place essentielle.

¹¹⁹ Par ailleurs, Houellebecq a fait mention d'autres auteurs qui auraient inspiré l'introduction du langage scientifique dans ses romans. Parmi ceux-là, il faut peut-être surtout citer Lovecraft. Mais il faut également se souvenir de Lautréamont pour les pastiches du style ducassien dans *Extension du domaine de la lutte*.

¹²⁰ Le roman de Novalis restant inachevé, Ludwig Tieck rédigea, après la mort de son ami, un épilogue publié avec le manuscrit de Novalis. L'épilogue donne une idée du dessein du romancier. Tieck y précise que « [l']intention du poète était d'écrire, après l'achèvement d'«Ofterdingen», six autres romans dans lesquels il voulait consigner ses vues sur la physique, la vie civile, le commerce, l'histoire, la politique et l'amour, comme il l'avait fait pour la poésie dans 'Ofterdingen' » (Novalis 1992 [1942], p. 237).

¹²¹ Voir aussi *Interventions*, p. 40

Dans un roman où est lancé un projet eugéniste basé sur le slogan « LA MUTATION NE SERA PAS MENTALE, MAIS GÉNÉTIQUE » (*Les Particules*, p. 392), on peut certes s'interroger sur ce que pourrait apporter la poésie. Serait-ce, finalement, par ce moyen – surtout esthétique – que le discours honnête et positif est réalisé ? Nous ne pourrions répondre à cette question ici, mais ferons néanmoins quelques remarques concernant la façon dont le deuxième roman de Houellebecq renoue avec le romantisme à travers sa relation avec *Henri d'Ofterdingen*.

Une première ressemblance entre les deux romans est liée à la réalisation, dans ces deux textes, d'une part d'un âge poétique et, de l'autre, d'une sorte d'être ou créature poétique, supérieur aux hommes l'ayant précédé.

Dans les notes préparatoires de son roman, resté inachevé, Novalis écrit : « Le genre humain tout entier, aura, à la fin, le sens de la poésie. Nouvel âge d'or (Novalis 1992 [1942], p. 256). Dans le roman lui-même, *Henri d'Ofterdingen*, cette évolution est symbolisée par l'engendrement d'un mystérieux personnage appelé Astralis. Cet être poétique est le flis d'Henri et de sa fiancée Mathilde et représente la réunion des principes masculin et féminin¹²². Comme les clones des *Particules élémentaires*, Astralis s'exprime surtout dans des poèmes intercalés, où il dépeint son existence en un langage saturé d'images lumineuses, tout en comparant son monde poétique et rempli d'amour avec celui des hommes :

Et soudain apparaît le monde nouveau
qui obscurcit le plus éclatant soleil.
On voit sortir à présent des ruines moussues
la clarté d'un avenir unique et prodigieux ;
et ce qui était autrefois quotidien
nous paraît désormais merveilleux et étrange.
(Novalis 1992 [1942], p. 218)

Astralis – tout comme les clones – apparaît comme une incarnation de la poésie¹²³. Que les clones des *Particules élémentaires* soient – eux aussi – le résultat d'une sorte d'eschatologie

¹²² « Henri et Mathilde / vinrent s'unir tous deux en une seule image » (Novalis 1992, p. 218).

¹²³ Selon la note du traducteur Marcel Camus, il s'agit d'une personnification de l'amour et de la poésie, un être né de la fusion des âmes d'Henri et de Mathilde (Novalis 1992 [1942], pp. 277-278). Ludwig Tieck nous renseigne également sur Henri et Mathilde dans son épilogue. Selon lui, « [c]et Esprit qui parle, c'est la Poésie elle-même, mais c'est en même temps l'homme sidéral qui est né de l'embrassement d'Henri et de Mathilde ». Tieck nous transcrit aussi un poème qui « devait trouver sa place dans 'Ofterdingen' » et où Novalis exprime, toujours selon Tieck, « de la manière la plus accessible le sens profond de ses écrits » :

« Quand ce ne seront plus des nombres, des figures
qui donneront la clé de toutes les créatures ;
quand ceux qui chantent ou qui s'aiment acquerront
un savoir plus profond que celui des plus doctes ;
quand le monde reviendra vers la vie libre
et rentrera dans l'univers intérieur ;
lorsque enfin lumière et ombre se marieront

poétique (et non seulement génétique) ressort d'une comparaison entre le discours de Houellebecq sur la poésie et les titres de la deuxième et de la troisième partie du roman : après une première partie, « Le Royaume perdu », suivent deux parties intitulées « Les Moments étranges » et « Illimité émotionnel »¹²⁴.

Le titre de la troisième partie, d'abord, peut être éclairci par un passage dans l'article de Houellebecq sur Jean Cohen, où la poésie est analysée comme « l'absurde rendue créatrice d'un sens autre, étrange mais immédiat, illimité, émotionnel » (*Interventions*, p. 36). L'importance de Cohen pour Houellebecq a été étudiée plus haut dans 2.4.2, où nous avons également constaté que Houellebecq est d'accord avec Cohen sur le caractère mimétique du langage poétique.

Cette conception de la poésie semble tout à fait compatible avec les idées poétiques avancées par le vieux poète Klingsohr, dans *Henri d'Ofterdingen*. Selon ce personnage, qui apparaît comme le maître du jeune Henri, « la poésie repose toute entière sur l'expérience vécue » (Novalis 1992 [1942], p. 180), mais ne devient un art que lorsque cette expérience est soumise à une structure¹²⁵ : « il est nécessaire, dans toute poésie, que le chaos transparaisse à travers le voile régulier de l'ordre » (*ibid.*, p. 179).

Serait-ce donc en nous permettant d'accéder à cette perception différente, mais structurée, que la poésie pourrait nous sauver ?

Chez Houellebecq, cette idée est sans doute surtout à comprendre comme une sorte d'horizon mythique. Il ne semble pas que « l'illimité émotionnel » y soit réalisé sinon pour les

pour donner à nouveau la clarté véritable,
et que dans les poèmes et les contes légendaires
on aura reconnu les vraies cosmogonies,
– alors il suffira d'un mot mystérieux
pour mettre en fuite ces créations contre-nature » (*ibid.*, pp. 238-239).

Surtout les vers où il est question de l'entendement de « ceux qui chantent et qui s'aiment » pourraient rappeler « l'illimité émotionnel » houellebecquien.

¹²⁴ Houellebecq essaye de mettre en forme, dans les poèmes intégrés dans le roman (et bien qu'il s'agisse en partie d'une parodie) un monde réduit à sa dimension pathétique. Le seul corrélat langagier d'un tel monde est la poésie lyrique. L'importance des poèmes intercalés dans le roman réside surtout dans la manière dont ils contrastent avec les éléments prosaïques et comiques. Selon Cohen, les frontières entre les objets connaissent une tendance à l'effacement dans l'expérience poétique, tout comme celles entre objet et sujet : « Une figure homogène n'est pas une totalité si elle s'oppose au fond. Elle n'est telle que si elle fusionne avec lui. Il est alors deux structures de champ, l'une totalisante et indifférenciée qui est le corrélat phénoménal de la connaissance affective, tandis que l'autre, distincte et oppositive, constitue le corrélat de la connaissance conceptuelle » (Cohen 1979, p. 259). Cette idée est d'ailleurs plus ou moins reprise par Rodriguez : « La dimension pathique est une relation d'immédiateté au monde. Sujet et objet sont indivis, en appartenance, sans médiation réflexive » (Rodriguez, 2003, p. 103).

¹²⁵ Comme nous l'avons vu ci-dessus, *Rester vivant* souligne aussi la nécessité de la structure pour l'expression poétique. Est-ce un hasard si le bébé qui apparaît dans cet essai s'appelle, comme Ofterdingen, « Henri » (*cf.* ci-dessus 2.1.4) ? Rappelons que cet enfant, souffrant du désintérêt de sa maman pour lui, est jugé « bien parti dans sa carrière de poète ». Cette affirmation pourrait être juxtaposée avec ce qui est dit, dans le roman de Novalis, sur Henri d'Ofterdingen : « Henri était par sa nature destiné à la poésie. Toutes sortes de circonstances semblaient se réunir pour former son esprit, et rien n'était encore venu troubler sa vie intérieure » (Novalis 1992, p. 158).

clones. Mais la référence à la poésie apparaît aussi dans le titre de la deuxième partie du roman : « Les Moments étranges », dont le sens pourrait être éclairci par un entretien avec Houellebecq publié dans *L'Humanité* en 1996 :

Nous vivons toujours des moments étranges, d'une très grande densité, pour lesquels la poésie est un moyen de traduction naturel et immédiat. Ce qui est typiquement moderne, c'est que ces moments ont beaucoup de mal à s'insérer dans une continuité sensée. Voilà une chose que beaucoup de gens ressentent : par brefs instants, ils vivent ; pourtant, leur vie prise dans son ensemble n'a ni direction ni sens. C'est pour cela qu'il est devenu difficile d'écrire un roman honnête, dénué de clichés, dans lequel, pourtant, il puisse y avoir une progression romanesque. Je ne suis pas très certain d'avoir trouvé une solution ; j'ai l'impression qu'on peut procéder par l'injection brutale dans la matière romanesque de théorie et d'histoire (*Interventions*, p. 116).

Il est vrai que cette conception de la vision lyrique comme quelque chose d'éphémère fait naître certaines doutes sur le caractère eschatologie du rôle de la poésie chez Houellebecq. Les parallèles entre *Henri d'Ofterdingen* et *Les Particules élémentaires* dans leur traitement du thème de la poésie nous semblent pourtant évidentes.

Une deuxième ressemblance entre les deux romans nous semble être le rôle important attribué à la femme et à l'union des sexes, nécessaire à l'évolution des protagonistes mâles.

Nous avons déjà observé qu'Australis apparaît comme la réunion des principes masculin et féminin. Dans *Les Particules élémentaires* aussi, le sexe des nouveaux humains est incertain et Annabelle, comme Mathilde, a sa part dans la réalisation du rêve poétique, car « sans avoir connu l'amour, Djerzinski avait pu, par l'intermédiaire d'Annabelle, s'en faire une image » (*Les Particules*, p. 377). Notons d'ailleurs que s'inscrit ici en filigrane le thème de l'androgynie, qui sera plus amplement analysé ci-dessous (cf. 4.3).

En ce qui concerne leur structure, les deux romans ont en commun le passage d'un niveau ontologique à un autre, passage anticipé par des épiphanies (sous la forme d'expériences mystiques) : ce sont les « moments étranges » de la deuxième partie (notamment le rêve mystique de Michel et ses écrits mystiques)¹²⁶, moments prémonitoires du monde poétique à venir. Et pour ces prémonitions, les motifs du soleil et de la lumière sont d'une importance particulière.

On retrouve finalement dans *Henri d'Ofterdingen* et dans *Les Particules élémentaires* la même opposition entre d'une part, une lumière trop crue, trop forte et d'autre part une lumière plus douce, c'est-à-dire entre le règne du soleil et celui de la lune. Dans les *Particules élémentaires*, cette opposition peut s'observer dans deux passages à la fois poétiques et satiriques/parodiques se passant au Lieu de changement. Comme le mythe de l'androgynie,

¹²⁶ Dans *Henri d'Ofterdingen*, il y a par exemple le fameux rêve de la fleur bleue et de très nombreux poèmes.

l'importance des motifs du soleil et de la lumière pour *Les Particules élémentaires* sera analysée ci-dessous (cf. 4.2.2).

Pour illustrer nos propos sur *Henri d'Ofterdingen*, nous ferons cependant dès ici quelques observations concernant la présence de ces motifs dans le roman.

Dans l'épilogue, Ludwig Tieck écrit sur le motif du soleil :

La contrée bienheureuse ne souffre plus que d'un seul sortilège : elle est soumise au changement des saisons. Henri détruit l'empire du soleil. C'est sur un grand poème, dont le début seul est écrit, que l'ouvrage tout entier devait se terminer (Novalis 1992, p. 247).

Et Marcel Camus affirme, à propos des idées d'*Henri d'Ofterdingen* :

[L]'homme [...] s'est laissé prendre aux illusions du sens commun qui lui montre partout des individus séparés existant pour eux-mêmes ; il s'est mis à poursuivre des fins égoïstes ; le développement de l'intelligence pratique a affaibli les dons supérieurs de l'intuition et du sentiment qui lui faisaient comprendre que son destin est intimement lié à celui de ses semblables et de l'univers entier. Le Soleil est le symbole de cette ère de l'histoire humaine : sa clarté dessine nettement les contours des choses, elle les sépare et cache aux regards la réalité profonde » (Camus 1992 [1942], p. 33).

Ce passage pourrait presque être une analyse *Particules élémentaires*. Et la ressemblance structurale du traitement de l'ensemble de la thématique de la lumière dans ces deux romans se voit confirmée par le rôle accordé au clair de lune, comme dans le passage suivant :

La lune luisait d'un doux éclat au-dessus des collines, éveillant en toutes créatures des songes pleins de mystère. Semblable elle aussi à un rêve du soleil, elle régnait sur ce monde des songes, monde replié sur lui-même ; elle ramenait la nature, morcelée en d'innombrables existences limitées, à cette fabuleuse époque des origines où chaque germe sommeillait encore concentré sur soi, et, dans sa solitude inviolée, aspirait en vain à épanouir la secrète plénitude de son être inépuisable. Dans l'âme d'Henri se reflétait la féerie de cette soirée (Novalis 1992 [1942], pp. 138-139).

Toutefois, dans le roman de Houellebecq, il y a aussi – nous l'avons vu – un élément peu présent dans *Henri d'Ofterdingen* : l'élément comique ; la parodie qui y mine la poésie ; c'est que le roman total romantique y rencontre la satire de la tradition ménippéenne. En guise de conclusion de cette partie, nous noterons que c'est une ironie profonde pour un roman qui se veut poétique que de proposer une « mutation métaphysique » non pas mentale, mais technique, c'est-à-dire prosaïque. Cependant, si la poésie ne s'avère pas en mesure d'anoblir l'homme dans *Les Particules élémentaires*, comme elle l'avait fait chez Novalis, elle jouera néanmoins un rôle important, comme inspiration. Car les textes poétiques – ou mystiques – écrits par Michel vers la fin de sa vie sont évoqués par les partisans de l'eugénisme lors de la création des clones.

Nous ajouterons enfin que nous reviendrons au rapport entre Michel Houellebecq et le romantisme dans le sous-chapitre 4.3, avec l'étude de la structure mythologique des *Particules élémentaires*.

4. Quatre romans poèmes

Tout se passe comme si, c'est irrationnel je sais bien, tout se passe comme si le poème avait déjà été écrit de toute éternité et qu'on n'avait fait que le *découvrir* [...].

Le roman c'est autre chose ; c'est beaucoup de cambouis, de sueur ; ce sont des efforts insensés déployés pour que tout cela reste un peu en place, pour resserrer les boulons, pour éviter que l'ensemble ne parte dans les décors ; c'est, quand même, une espèce de machinerie.

Je ne renie pas mes romans, je les aime bien mes romans, mais [...] je maintiendrai que le roman (même ceux de Dostoïevski, de Balzac ou de Proust) reste, par rapport à la poésie, un *genre mineur*.

(Michel Houellebecq, *Ennemis*, p. 265)

Dans ce chapitre nous apporterons quelques remarques sur la structure poétique des romans de Michel Houellebecq. Nous nous pencherons, plus précisément, sur le matériau imaginaire et mythologique dont ils se composent et sur la façon dont ce matériau est structuré à l'intérieur de la composition artistique.

Le titre de ce chapitre comporte une hypothèse implicite, déjà formulée dans l'introduction générale, à savoir qu'il serait possible de lire les romans de Houellebecq comme des poèmes. Il est vrai que le terme « poème » se réfère le plus souvent à des textes plus courts qu'un roman et que les conditions de lecture d'un tel texte diffèrent de celles d'un roman de plusieurs centaines de pages (malgré le fait qu'un court poème présente souvent une complexité considérable). Notamment, le lecteur aura sans doute plus facilement accès à l'unité d'un texte de taille plus limitée. Toutefois, ceci n'empêche pas que l'épaisseur sémantique qui caractérise souvent la poésie puisse également exister dans un roman. C'est précisément cette épaisseur sémantique qui, à nos yeux, justifie que l'on qualifie les romans de Houellebecq de « romans poèmes » et qui mérite d'être examinée de plus près – même si nous ne pourrions en faire une analyse exhaustive, comme cela aurait peut-être été possible si nous nous étions penché sur un texte plus court.

Pour renouer avec les différents types de beauté proposés par Jean Milly et présentés dans l'introduction de la présente étude, nous dirons, dans ce chapitre, que les romans de Houellebecq sont « beaux » parce qu'ils sont « riches en réseaux croisés d'équivalences ».

Car en dehors des aspects poétiques dont il a déjà été question ci-dessus – à savoir ceux liés d'une part à la vérité de l'œuvre houellebecquienne, et de l'autre à l'ironie et à la juxtaposition des tons et des genres – les romans de Houellebecq comportent des qualités artistiques provenant de la structuration même des images.

On pourrait voir dans ces « réseaux croisés d'équivalences » dont parle Milly les fondements de ce que nous appellerons « la structure poétique » d'une œuvre littéraire, une structure qui se caractérise par une « structuration dense » ou une sorte de « plénitude ».

Le premier de ces termes, la « structuration dense »¹²⁷ a été forgé par Robert de Beaugrande, selon lequel « les propriétés stylistiques et esthétiques d'un texte poétique proviennent de la dense structuration du matériau linguistique utilisé » (Beaugrande 1978, 10.11)¹²⁸. Nous nous permettons d'interpréter la notion de Beaugrande de façon à recouvrir non seulement les structures du langage, mais aussi celles de l'imaginaire.

Quant au deuxième terme, la plénitude (ou, peut-être, le fait d'être rempli)¹²⁹, celui-ci provient de Nelson Goodman. Selon ce philosophe américain, l'art diffère d'autres types de communication en ceci que toutes les propriétés du message sont pertinentes, y compris celles du moyen (ou du signifiant). Comparant un électrocardiogramme avec un dessein du Mont Fuji par Hokusai, Goodman constate que chacune des images constitue une représentation. Or, les seuls traits importants du diagramme sont les coordonnées à travers lesquelles passe la courbe. Pour l'observation du dessin, en revanche, tous les traits sont pertinents : l'épaisseur de la ligne, sa couleur, sa taille, voire la qualité du papier (Goodman 1969, p. 229).

L'idée a été reprise par le linguiste américain Steven Pinker dans son livre *How the Mind Works* (1997). Pinker suggère qu'un bon artiste « sait se servir de la plénitude et met à profit tous les aspects du matériau »¹³⁰. Il illustre cette idée par une analyse de l'interaction entre mélodie et paroles dans la célèbre chanson de Cole Porter « Ev'ry Time We Say Goodbye ». En écoutant cette chanson, dit Pinker, nous sommes impressionnés par « une plénitude touchant à la virtuosité »¹³¹, car en même temps qu'Ella Fitzgerald chante « *but how strange the change from major to minor* », la mélodie passe aussi de majeur en mineur. Si nous sommes impressionnés, c'est, selon Pinker, d'un côté parce que la chanson est simultanément perçue par des sens différents, de l'autre en raison du plaisir intellectuel lié à la découverte de

¹²⁷ « dense structuration »

¹²⁸ « the stylistic and aesthetic properties of poetic texts derive from the dense structuration of the language material being used »

¹²⁹ « repletteness »

¹³⁰ « takes advantage of repletteness and puts every aspect of the medium to good use »

¹³¹ « [a] skilful use of repletteness »

ces structures. L'interprétation commence souvent par l'impression de se trouver face à une anomalie :

Why, we ask ourselves, did a howling wind suddenly come up? Why does the lady have a green spot on her cheek? Why is a love song talking about musical keys? In solving the puzzles, the audience is led to pay attention to an ordinarily inconspicuous part of the medium, and the desired effect is reinforced (Pinker 1997, pp. 544-545).

Pour bien saisir en quoi consiste la structure poétique d'un texte, on pourrait également se référer à la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam qui voit justement à l'œuvre, dans un poème, « des relations fondées sur l'équivalence » (Adam 1990, p. 85). C'est en s'inspirant entre autres des théories de Roman Jakobson qu'Adam distingue six types de « séquences textuelles » (le narratif, l'injonctif-l'instructionnel, le descriptif, l'argumentatif, l'explicatif et le conversationnel-dialogal) dont se distingue le poétique qui regroupe selon lui :

aussi bien le poème et la prose poétique que la chanson [...] la prière, le slogan publicitaire ou politique, le proverbe, le dicton, la maxime, le graffiti, c'est-à-dire des formes de mise en texte qui privilégient le rythme, l'inscription typographique, une corrélation très étroite entre plan de l'expression et plan de contenu (*ibid.*, p. 89).

Adam souligne le caractère bien spécifique du poétique qui semble présenter la particularité de pouvoir se superposer sur les autres types de séquences :

L'activation des niveaux périodiques (rythme et parallélisme de construction) et de la segmentation prend tellement le pas sur la structure hiérarchique qu'on se demande si le poétique n'est pas, avant tout, un mode de planification qui vient se superposer à une séquentialité des six types précédents (*ibid.*, p. 90).

Pour terminer, nous nous demanderons *pourquoi* « la richesse en réseaux d'équivalences » (comme le dit Milly) est souvent perçue comme une qualité artistique. Est-ce, comme le suggère Pinker, parce que l'œuvre se sert, simultanément, de voies différentes ? Ou est-ce plutôt, comme il le propose aussi, en raison du plaisir intellectuel lié à la découverte de ces structures, voire d'une énigme ? Le XX^e siècle finissant voyait souvent derrière le poétique avant tout l'autoreprésentation de l'œuvre elle-même ou de la langue en générale. La fonction poétique, disait Roman Jakobson, attire nos regards sur le message. Mais vu la place importante souvent laissée à l'affectif dans la poésie lyrique, Jakobson admettait également une forte présence de la fonction émotive dans beaucoup de poèmes.

Cependant, comme l'a démontré Antonio Rodriguez dans son analyse du « pacte lyrique », une certaine épaisseur présente dans un texte apparaît parfois comme une manière,

certes bien particulière, de se référer au monde, c'est-à-dire de parler des choses et non seulement d'exprimer son pathos ou d'attirer l'attention sur le langage :

Comme nous l'avons déjà spécifié dans notre critique de Jakobson, le lyrique ne se réduit pas aux fonctions poétiques et émotives de la communication. Même si la première met en évidence le « côté palpable des signes » et si la seconde colore le discours d'après l'attitude affichée du destinataire, ces deux fonctions participent à la référentialité dans leurs liens à la forme affective générale. Notre perspective cherche ainsi à observer la réflexivité du langage dans le lyrique lorsqu'elle se dégage d'un « autotélisme » et qu'elle donne davantage à sentir l'expérience pathique¹³². Par son épaisseur même, elle renvoie à une mise en forme du pâtir, tout en se détachant de la transparence d'un discours directement dénotatif où le concept s'assimile à la chose. [...] Par le truchement de combinaisons inédites, des possibles stylistiques, un rythme et une coloration sont créés, qui produisent dans la structuration les mouvements typiques liés à certaines orientations pathiques. Ainsi, la référence ne se fait pas par une dénotation directe, mais par une « exemplification », selon la terminologie de Nelson Goodman (Rodriguez 2003, p. 246-247).

Sans doute l'effet obtenu par le poétique ne se réduit-il donc pas toujours à la fonction émotive du langage, ni à ce que Jakobson nommait sa fonction poétique. Car pour la poésie lyrique il s'agit plutôt d'une épaisseur des signes, d'où ressort une « forme affective générale [qui] rassemble le cognitif et le sentir » (*ibid.*, p. 247).

Dans la présente étude, nous n'aurons pas l'occasion d'exploiter pleinement les idées de Rodriguez. Elles nous semblent cependant pertinentes par rapport à la supposée recherche houellebecquienne d'un nouveau « discours positif et honnête », où c'est justement ce rassemblement du cognitif et du sentir qui nous intéresse.

Avant de nous attaquer à nouveau à l'analyse des romans de Houellebecq, nous constaterons qu'un excellent exemple de structuration artistique, présente dans l'œuvre houellebecquienne, a été relevé par David Evans, même si celui-ci ne se sert pas du terme « structuration dense ». Evans montre comment, dans certains poèmes de Houellebecq, le rythme souligne le contenu. Plus généralement, Evans part du rôle important accordé à la forme dans *Rester vivant – méthode*, suggérant que, grâce aux alexandrins et aux octosyllabes, « le poète réussit à repousser indéfiniment la perspective du suicide » (Evans 2007, p. 207). Le court poème « Sensation de froid » s'ouvre, par exemple, sur un alexandrin parfait, pour ensuite retrouver un rythme de plus en plus bancal, au fur et à mesure que la souffrance reprend le dessus :

Le matin était clair / et absolument beau ; (6+6)
Tu voulais préserver / ton indépendance. (6+5)
Je t'attendais / en attendant les oiseaux : (4+7)
Quoi que je fasse, / il y aurait de la souffrance. (4+7)
(*Poésies*, p. 141).

¹³² Adjectif formé du substantif *pathos*, tout comme *éthique* a pu être dérivé d'*ethos* et logique de *logos*.

Le but d'Evans est de réhabiliter la poésie de Houellebecq, un peu oubliée par la réception. Dans la critique consacrée à cette poésie, Evans regrette surtout l'absence d'analyse formelle, si fructueuse dans l'étude des grands poètes du XIX^e siècle. En soulignant la relation entre Houellebecq et les poètes du XIX^e siècle, Evans semble implicitement se montrer favorable à l'idée de renouer avec des modèles plus anciens, et en dénonçant ainsi une certaine idée de la poésie moderne, il semble s'aligner sur le point de vue de Michel Houellebecq. Pour Evans, la réception n'a pas su reconnaître les qualités esthétiques des poèmes de Houellebecq ; pourquoi, se demande-t-il, les licences rythmiques, qui suscitent tant d'admiration chez un Rimbaud, sont-elles souvent perçues chez Houellebecq comme « de simples bavures preuves d'incompétence » :

Paradoxalement, la critique lasse de la régularité de ces alexandrins se plaint parfois de quelques inexactitudes, comme si, après avoir choisi une forme archi-ennuyeuse, le poète devrait avoir le courage de ses convictions : que l'on écrive des alexandrins parfaits ou pas du tout ! Évidemment de pareilles objections relèvent d'un snobisme mal fondé, car les mêmes licences rythmiques venant d'un Rimbaud alimentent aujourd'hui encore d'excellentes études (Evans 2007, p. 206).

Dans le chapitre 4, nous nous proposons donc d'étudier quelques aspects de la structuration des quatre romans de Houellebecq. Le but sera d'une part de montrer combien ces textes sont savamment construits par son auteur, d'autre part d'analyser la façon dont leurs structures poétiques soulignent la thématique des romans.

Nous commencerons, dans le sous-chapitre 4.1, par un examen des titres des romans de Houellebecq que nous proposons de considérer comme une sorte de matrice poétique où se voit condensée une richesse de significations différentes. Ensuite, dans le sous-chapitre 4.2, nous analyserons plus en profondeur la fonction des motifs du soleil et de la lumière dans les quatre premiers romans de Houellebecq¹³³. Pour terminer, nous étudierons, dans le sous-chapitre 4.3, comment le motif de la lumière participe, dans *Les Particules élémentaires*, à un récit profondément métaphysique et suffisamment structuré pour faire de ce roman une œuvre proche du mythe littéraire.

¹³³ Nous avons présenté une première analyse des motifs du soleil et de la lumière chez Houellebecq dans Carlson 2006a.

4.1 Progression dialogique par la valeur symbolique des titres

Dans ce sous-chapitre nous présenterons une brève analyse des titres des œuvres de Houellebecq. Ce survol a deux objectifs. Premièrement, il s'agit de donner, à travers les titres, un aperçu de l'unité de l'œuvre houellebecquienne. Deuxièmement, nous voulons souligner la grande importance des titres des livres de Houellebecq et défendre l'idée que ces titres pourraient fonctionner comme une sorte de matrices génératrices de poèmes (dans le sens de Riffaterre).

Comme nous l'avons déjà suggéré ci-dessus, une simple juxtaposition des titres donne l'impression que ceux-ci se répondent l'un à l'autre (cf. 2.3.1 où nous avons évoqué la manière dont le titre du *Sens du combat* semble entrer en dialogue avec celui d'*Extension du domaine de la lutte*). Et l'unité de l'œuvre s'en trouve renforcée, car c'est comme si, rien que par leurs titres, les œuvres participaient à un grand dialogue, dont la réplique initiale, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* (1991), exprimerait donc le positionnement premier de l'auteur : « contre le monde, contre la vie ». Nous avons fait remarquer que dans ce texte déjà se formule, à sa manière, la thèse centrale d'*Extension du domaine de la lutte* au sujet de la sexualité (cf. ci-dessus 2.1.1). Si Houellebecq s'y positionne contre la vie, c'est – semble-t-il – surtout *cette* vie-là qu'il refuse : celle où règnent les hiérarchies sociales, issues de notre nature biologique. Cependant, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* constitue aussi une première tentative de dépassement de cette nature :

Attaquez le récit comme un radieux suicide
Prononcez sans faiblir le grand Non à la vie
Alors, vous verrez une puissante cathédrale
Et vos sens, vecteurs d'indicibles dérèglements
Traceront le schéma d'un délire intégral
Qui se perdra dans l'innommable architecture des temps (*H.P. Lovecraft*, pp. 153-154).

D'après ces vers, celui qui prononcera le « grand Non à la vie » verra s'ériger « une puissante cathédrale ». Mais ce qui donne tout son intérêt à ce poème, c'est qu'il récapitule, mot à mot, les titres des chapitres du livre en question ; c'est en effet la table des matières de *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* qui forme ce court poème rimé dont certains vers sont en alexandrins parfaits. L'idée qu'un texte en prose, en l'occurrence une biographie, pourrait receler un poème y reçoit ainsi une première manifestation concrète, tout comme la tension houellebecquienne entre diagnose du réel et vision utopique et poétique.

Il est à remarquer que le syntagme « contre le monde » revient dans une variante modifiée sur la première de couverture de *Plateforme* ; on y lit « AU MILIEU DU MONDE », imprimé

en majuscules au-dessus du titre. Et la conclusion s'impose que ce roman se déroule en effet dans le monde dénoncé par l'auteur une dizaine d'années plutôt. Comme l'a montré Granger Remy (2006a), le positionnement initial de l'auteur « contre le monde » (et qui comporte donc à la fois le refus de ce monde et le rêve d'une existence autre) entre donc en contradiction avec l'attitude de certains des personnages présents dans les romans Houellebecquiens :

Cette ambivalence dans le rapport au monde apparaît également structurelle, puisqu'elle s'est incarnée dans les personnages des romans. Ceux-ci sont en effet tous construits autour d'un duo, ou d'un couple dont chaque membre incarne une des deux positions. L'un en retrait, et critique, « contre le monde », l'autre vivant pleinement « au milieu du monde » (Granger Remy 2006a, p. 1).

Ainsi, dans *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur reste surtout un observateur passif et distancié ; il théorise sur le monde et commente le comportement des autres, notamment celui de son partenaire Tisserand qui, lui, vit « au milieu du monde ». La même opposition revient dans *Les Particules élémentaires*, où Michel se retire du monde alors que Bruno participe de tout son cœur à la « lutte ». Quant à *Plateforme*, le rôle d'observateur est assumé par Michel, et celui d'acteur par Valérie. Même s'il faut reconnaître, là, qu'à la différence de ces prédécesseurs Michel de *Plateforme* vit avec Valérie une histoire d'amour et qu'il ne se retire vraiment du monde qu'après la mort de sa bien-aimée, moment à partir duquel il entame également la rédaction de son récit :

La dualité est aussi énonciative. Ceux qui sont « au milieu du monde » sont caractérisés par le discours direct, et les vocables techniques (Tisserand et Valérie, par exemple, font entendre ce fameux « monde de l'entreprise ») ; ceux qui sont contre le monde, ou en retrait de celui-ci, se situent, au contraire, dans le commentaire, le discours rapporté, et bien souvent l'ironie [...] (Granger Remy 2006a, pp. 1-2).

Nous verrons ci-dessous (cf. 4.2.4) que la structure énonciative se complexifie de beaucoup dans *La Possibilité d'une île*. Comme dans les romans précédents, il y est cependant possible de voir se former un duo semblable avec Daniell (qui vit « dans le monde ») et son ami, Vincent (qui, lui, est « contre le monde »). Tout comme il ressort de notre analyse de la position « contre le monde » chez Houellebecq, Vincent est également celui qui formule la vision utopique et artistique présentée dans le livre. En fait, cela apparaît comme un constant : ce sont toujours les personnages qui vivent en retrait du monde qui sont les auteurs du « projet salvateur ». Dans leur domaine spécifique de la réflexion humaine (science, sociologie ou économie, art), les personnages « contre le monde » poussent la logique de leur domaine respectif à son extrême dans une sorte de croisade contre la nature humaine. D'un caractère plutôt introverti, ces personnages réfléchissent beaucoup, pour finalement tirer profit de leurs

connaissances dans l'élaboration d'un grand projet pour l'humanité (sauf le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* qui lui se contente de commenter).

Mais retournons au grand dialogue qui se construit entre les titres des livres houellebecquiens. Si le titre de *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* semble plus insister sur le caractère sombre de la position « contre le monde », les titres des livres suivants soulignent plutôt le possible composant constructif de cette attitude. C'est le cas de *Rester vivant, méthode* publié la même année, mais aussi de *La Poursuite du bonheur*, le premier recueil de poèmes de l'auteur, paru l'année suivante. Après le non initial à la vie, ces deux titres semblent marquer un élan plus constructif. Il est vrai qu'il permettent aussi une lecture ironique. Pour voir ceci, il suffit sans doute de juxtaposer le tout premier poème de *La Poursuite du bonheur*, « HYPERMARCHÉ – NOVEMBRE », et le célèbre passage du préambule de la *Déclaration de l'indépendance américaine*, auquel semble se référer le titre du recueil. Voici tout d'abord la *Déclaration de l'indépendance américaine* :

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness.

Si l'on se souvient de la critique dirigée par Houellebecq contre le libéralisme, l'ironie semble en effet évidente, dans cette peinture d'un homme esseulé en train de s'effondrer dans un supermarché :

D'abord j'ai trébuché dans un congélateur.
Je me suis mis à pleurer et j'avais un peu peur.
Quelqu'un a grommelé que je cassais l'ambiance ;
Pour avoir l'air normal j'ai repris mon avance.

Des banlieusards sapés et au regard brutal
Se croisaient lentement près des eaux minérales.
Une rumeur de cirque et de demi-débauche
Montait des rayonnages. Ma démarche était gauche.

Je me suis écroulé au rayon des fromages ;
Il y avait deux vieilles dames qui portaient des sardines.
La première se retourne et dit à sa voisine :
« C'est bien triste, quand même, un garçon de cet âge. » [...] (*Poésies*, p. 113).

Cependant, malgré le « déprimisme » plus ou moins omniprésent chez Houellebecq, il faut probablement se garder de voir dans ce titre une critique ironique de la poursuite du bonheur en soi. Tout comme il existerait « une méthode » pour « rester vivant », le combat pourrait peut-être avoir « un sens ». En témoignent les dernières lignes du recueil, où une alliance avec l'Autre apparaît comme une issue possible :

La platitude de la mer
Dissipe le désir de vivre.
Loin du soleil, loin des mystères,
Je m'efforcerai de te suivre (*Poésies*, p. 208).

Le prochain titre à entrer dans le dialogue qui semble se construire entre les textes houellebecquiens est *Extension du domaine de la lutte*, en 1994. Ce roman poursuit le développement des idées présentées dans les premiers textes, tout en les intégrant dans un cadre romanesque. Comme le fait remarquer Ruth Cruickshank, le terme « lutte » semble se référer à la dialectique hégélienne sous sa forme marxiste, et, par là, l'échec des idéologies socialistes et communistes : l'inégalité parmi les hommes persiste (Cruickshank 2009, p. 260). Toutefois Houellebecq élargit la perspective en associant cette inégalité à la nature de l'homme, plus précisément à la sélection sexuelle. L'« honnêteté » oblige Houellebecq à dire ouvertement que la sexualité est un système de hiérarchisation sociale ; la lutte n'est pas uniquement économique, mais également sexuelle.

Dans un entretien de 2005, Houellebecq affirme que ce constat peut sembler évident, mais qu'il avait néanmoins produit un effet « d'étrangeté » esthétique, lors de la publication de son roman, en disant aussi crûment les choses (« Gracias por su visita »). Ceci est intéressant en ce qui concerne la perspective d'avant-garde que nous avons discutée ci-dessus, dans le chapitre consacré à l'inspiration des idées de Schopenhauer et de Nietzsche sur Houellebecq. Apparemment, Michel Houellebecq considère – un peu paradoxalement, peut-être – avoir réussi à renouveler notre regard sur le monde à travers une sorte de platitude, c'est-à-dire en se servant de ce qui pourrait au premier abord sembler être un cliché. En 1997, Houellebecq se souvient ainsi que son premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, « a produit un effet de surprise » (*Interventions*, p. 111).

On pourrait éventuellement juxtaposer cette affirmation de Houellebecq et les idées proposées par le formaliste russe, Viktor Chklovski. Dans son texte « L'art comme procédé », l'un des textes fondateurs de la théorie de la littérature au XX^e siècle, Chklovski soutient que « le caractère esthétique d'un objet, le droit de le rapporter à la poésie, est le résultat de notre manière de percevoir ; nous appellerons objet esthétique, au sens propre du mot, les objets créés à l'aide de procédés particuliers, dont le but est d'assurer pour ces objets une perception esthétique » (Chklovski 1965, p. 78).

Afin de distinguer entre, d'un côté l'usage artistique des images, et de l'autre leur utilisation cognitive, Chklovski insiste sur la différence entre deux fonctions de l'imaginaire créateur, la première étant « l'image comme un moyen pratique de penser » et la deuxième « l'image poétique, moyen de renforcer l'impression ». Pour Chklovski, l'image est ici

« l'égal des autres procédés de la langue poétique [...] du « parallélisme [...] de la comparaison, de la répétition, de la symétrie, de l'hyperbole [...] de tout ce qu'on appelle une figure » (*ibid.*, p. 79). Ces procédés ont tous pour effet de désautomatiser la lecture en la ralentissant en et la rendant plus obscure (*ibid.*, pp. 96-97). Le but dernier de l'art étant, selon Chklovski, « de créer une impression maximum » (*ibid.*, p. 79).

Pour Chklovski, le discours artistique (ou poétique) diffère donc du discours prosaïque de deux manières. D'abord au niveau de son but, qui est de donner au lecteur « une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ». Deuxièmement au niveau de la forme, où « le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets [...] qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » (*ibid.*, p. 83).

Ce qui retient notre intérêt par rapport à la déclaration de Houellebecq que nous venons de citer, c'est surtout que, selon Chklovski, c'est « l'art érotique qui nous permet la meilleure observation des fonctions de l'image [artistique] » (*ibid.*, p. 90). En effet, selon Chklovski, « [l]a singularisation de l'acte [sexuel] même est très fréquente dans la littérature » (*ibid.*, pp. 93-94).

Que dire alors de l'idée, exprimée par Houellebecq, que ce fut justement le fait d'analyser et de décrire la sexualité, de la nommer, qui produisit, dans *Extension du domaine de la lutte*, un effet d'étrangeté ? Une interprétation de cette idée serait que les discours embellissants et euphémisants sur la sexualité ont été tellement canonisés qu'ils risquent d'automatiser notre perception. En effet, Chklovski souligne que dès qu'un procédé nous devient trop familier, son effet de singularisation s'affaiblit : « si cette violation devient un canon, elle perdra la force qu'elle avait comme procédé obstacle » (*ibid.*, p. 98). Après le romantisme et la fin des avant-gardes du XX^e siècle, une façon d'accéder à une perception artistique de ces phénomènes serait alors de les dépeindre sans procédures autre que l'analyse et la description la plus explicite.

Le titre du premier roman de Houellebecq, la formule « extension du domaine de la lutte », permet cependant aussi un traitement plus métaphorique. Dans un passage allégorique qui fait ressortir tout le pathétique existentiel de la lutte, le narrateur s'adresse directement au lecteur en affirmant que lui aussi doit avoir suivi à peu près le même parcours que lui-même :

Vous aussi, vous vous êtes longtemps intéressé au monde. C'était il y a longtemps ; je vous demande de vous en souvenir. Le domaine de la règle ne vous suffisait plus ; vous ne pouviez vivre plus longtemps dans le domaine de la règle ; aussi, vous avez dû entrer dans le domaine de la lutte. Je vous demande de vous reporter à ce moment précis. C'était il y a longtemps, n'est-ce pas ? Souvenez-vous : l'eau était froide.

Maintenant, vous êtes loin du bord : oh oui ! comme vous êtes loin du bord ! Vous avez longtemps cru à l'existence d'une autre rive : tel n'est plus le cas (*Extension*, p. 18).

La règle – les conventions sociales – ne suffit pas. Car derrière elle existe toujours quelque chose de plus cru : la lutte. Et l'autre rive – l'utopie ? – n'existe pas. *Extension du domaine de la lutte* semble se clore sur ce triste constat.

Si le premier roman houellebecquien dépeint surtout le caractère à la fois douloureux et absurde de la « lutte », *Le Sens du combat* fait donc, du moins par son titre, une impression plus positive. Publié en 1996, soit deux ans après *Extension du domaine de la lutte*, le titre de ce recueil de poème suggère la question suivante: « la lutte aurait-elle un sens » ? Un troisième recueil, *Renaissance* (1999), apparaît également comme plus optimiste à en juger par son titre.

La grande importance des titres dans l'œuvre houellebecquienne est une hypothèse qui semble se confirmer par les noms attribués aux fictions en prose ayant suivi *Extension du domaine de la lutte* : *Les Particules élémentaires*, *Lanzarote*, *Plateforme*, *La Possibilité d'une île* et, finalement, *La Carte et le territoire*. Rita Schober l'a bien vu lorsqu'elle constate que

[l]e choix des titres [est] déterminé par un même principe, à savoir, la symbolisation de la thèse centrale des romans respectifs. Le titre d'*Extension* se rapporte à la théorie d'ensemble sous-jacente ; quant aux *Particules élémentaires*, le titre se rapporte à sa thèse de la réduction des personnalités au simple fonctionnement de 'particules élémentaires'. Et pour *Plateforme*, Houellebecq, transgressant la simple symbolisation de la thèse centrale, semble aussi jouer sur la polyvalence de ce terme polysémique » (Schober 2004, p. 513).

Les différentes orientations des grands romans houellebecquien se laissent entrevoir à travers leurs titres. Une sorte de diagnostic apparaît dès *Extension du domaine de la lutte*, celui d'un problème auquel les romans suivants s'efforcent de remédier à travers une série d'anti-utopies, chacune poussant à son extrême la logique d'un domaine différent, jusqu'à en faire la caricature.

Le rôle d'anticipation d'une possible solution scientifique est surtout conféré aux *Particules élémentaires* dont le titre se réfère à une notion de physique¹³⁴ (la solution scientifique reviendra dans *La Possibilité*, mais le rôle qu'y occupent l'art et la religion sera relativement plus important).

¹³⁴ Peut-être ce fait contribue-t-il à justifier l'idée suggérée plus haut (cf. 2.3.4), à savoir que Houellebecq aurait peut-être eu l'idée d'écrire une trilogie kantienne où *Les Particules élémentaires* tiendraient le rôle de *Critique de la raison pure*, *Plateforme* celui de *Critique de la raison pratique* et *La Possibilité d'une île* celui de *Critique de la faculté de juger*. En tout cas, il est clair que le titre *Les Particules élémentaires* renvoie à une notion scientifique et donc à la connaissance.

Quant à *Lanzarote*, ce court récit de 1999 constitue un texte intermédiaire, où sont explorés à la fois le thème du tourisme, repris dans *Plateforme*, et le thème de l'élohimisme, qui réapparaîtra dans *La Possibilité d'une île*. Comme ce texte ne peut guère être considéré comme un roman, nous avons décidé de ne pas l'inclure dans nos recherches. Constatons seulement que si le titre de *Lanzarote* véhicule des connotations à la fois touristiques et mythologiques (*Lanzarote* est l'équivalent espagnol de Lancelot), cette île aura plus tard chez Houellebecq une signification particulière, puisque c'est là que les élohimites de *La Possibilité d'une île* vont construire leur ambassade.

Suit *Plateforme*, où sera pleinement exploité le thème de la logique du marché. Le titre de *Plateforme* renvoie à la sensation du « plat » créée par un monde dominé par un utilitarisme économique où tout se laisse acheter ; la solution sociologique qui s'y présente apparaît effectivement surtout comme commerciale et fait de ce texte un roman d'anticipation purement économique, prévoyant une société totalement soumise aux forces du marché. Au lecteur de juger s'il s'agit de l'esquisse d'une solution possible aux maux de l'humanité, d'un avertissement d'un avenir possible ou tout simplement d'une caricature de notre société actuelle.

S'y ajoute, finalement, un quatrième grand roman, *La Possibilité d'une île*, qui, lui, partira d'une réflexion religieuse et esthétique, en laissant une large place au thème de la création artistique. Il est clair que le titre de ce roman renoue avec le topos de l'île bienheureuse, faisant ainsi référence à un discours mythologique et poétique ayant une longue histoire dans la tradition occidentale.

Nous aimerions pour notre part insister sur la complexité et la richesse symbolique des noms de *tous* les romans de Houellebecq, non seulement de celui de *Plateforme*. Nous avons vu ci-dessus que « la lutte » dans *Extension du domaine de la lutte* se rapporte non seulement à la lutte économique et sexuelle, telle qu'elle se présente dans la formulation de la thèse du roman, mais qu'elle reçoit également une tonalité plus poétique et existentielle dans le passage où le titre se voit cité. Sans doute comporte-t-elle également une référence aux luttes révolutionnaires. Dans tous ses romans, Houellebecq reprend et cite ainsi le titre de l'œuvre dans un passage intérieur à la diégèse. Le passage où est cité le titre de chaque roman (sauf celui d'*Extension du domaine de la lutte* que nous avons déjà étudié plus haut) sera analysé dans le sous-chapitre dévolu au roman en question¹³⁵. Et nous verrons que par les associations

¹³⁵ Citons toutefois, dès ici – et afin de bien montrer que Houellebecq cite toujours le titre de son roman à l'intérieur de la diégèse – le passage où il est question du titre du seul roman houellebecquien que nous n'avons pu inclure dans la présente étude : *La Carte et le territoire*. C'est une description d'une exposition de

multiples qu'inspirent ces extraits, les titres se chargent d'une valeur excédant la simple illustration d'une thèse. Ainsi, même s'il est vrai que le titre des *Particules élémentaires* « se rapporte à sa thèse de la réduction des personnalités au simple fonctionnement de 'particules élémentaires' », on ne saurait considérer cette symbolique comme une réduction pure, et il ne s'agit pas d'un « simple fonctionnement ». Certes, il n'est pas question d'un jeu de mots, comme dans le cas de *Plateforme*, jouant sur les mots « plat » et « forme », mais le titre des *Particules élémentaires* est riche en interprétations susceptibles de contribuer au caractère ambigu du roman.

Dans les sous-chapitres suivants (4.2 et 4.3) nous allons donc montrer comment chaque roman houellebecquien semble se construire autour d'une métaphore centrale que l'on pourrait considérer comme une sorte de matrice génératrice d'un « roman poème ». Le caractère métaphorique des titres des romans de cet auteur sera alors examiné plus en détail. Car c'est bien dans le titre que se trouve l'élément clé de cette matrice. Une place importante sera laissée dans le sous-chapitre 4.3 aux *Particules élémentaires* dont le contenu mythique est à notre avis particulièrement riche et fortement structuré.

4.2 Les motifs du soleil et de la lumière

« *Que tout ce qui luit soit détruit.* »

Les habitants du Soleil jettent sur nous un regard impassible :
Nous appartenons définitivement à la Terre
Et nous y pourrions, mon amour impossible,
Jamais nos corps meurtris ne deviendront lumière.

(Michel Houellebecq, *Poésies*, p. 283)

Le sous-chapitre 4.2 traitera de deux questions : *primo*, l'importance des motifs du soleil et de la lumière dans la structuration de l'œuvre de Michel Houellebecq ; *secundo*, la manière dont

photographies des cartes des régions française du *Guide Michelin* réalisée par l'artiste Jed Martin : « Jed avait affiché côte à côte une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin 'Départements' de la même zone. Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniforme parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de forêts, de lacs et de cols. Au dessus des deux agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : 'LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE' » (*La Carte*, p. 81-82). Le roman raconte, entre autres, l'évolution de l'œuvre de Jed. Vers la fin de sa vie, cet artiste s'efforcera au contraire de représenter « le point de vue végétal sur le monde » (*La Carte*, p. 423). Les toutes dernières phrases du roman semblent se référer au passage-clé que nous venons de citer, en imaginant le monde tel qu'il apparaîtra après la disparition des hommes : « Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total » (*La Carte*, p. 428).

ces deux motifs sont reliés à une thématique particulière, à savoir celle de l'absence de Dieu ou du discours perdu dont nous avons rendu compte ci-dessus, dans la section 2.3.1.

Michel Houellebecq est souvent perçu comme un auteur nihiliste¹³⁶. Pour certains critiques, l'ampleur de la négativité chez Houellebecq semble trop destructrice ; à l'instar de Nancy Huston, on le juge un auteur puéril en se disant que la « vie [est] trop courte » pour « lire certains auteurs » (Huston, 2004, p. 300). La réaction du philosophe français Michel Onfray va dans le même sens ; dans une critique ironico-polémique de *La Possibilité d'une île* publiée dans *Lire* il écrit :

On dirait du Céline - le style en moins. C'est dire. Sauvons tout de même la chose, mais pour des raisons sociologiques : ce livre est un symptôme du nihilisme complaisamment étalé de notre époque. On y aime tout ce qui entretient les travers masochistes, on y chérit les passions tristes, on y vénère les variations sur la pulsion de mort, on y a le goût du dégoût, l'amour de la haine - la haine de l'amour aussi (Onfray, 2005)¹³⁷.

D'autres critiques (la plupart) se contentent d'émettre des réserves concernant la façon dont certains thèmes sont abordés dans ces romans (le racisme, la femme, l'Autre en général), tout en reconnaissant à la fois les qualités satiriques et humoristiques de l'écriture houellebecquienne¹³⁸ et la potentialité cathartique offerte au lecteur par ces textes¹³⁹. Sabine van Wesemael résume bien l'effet que les textes de Houellebecq semblent produire sur le lecteur :

En fin de compte, il n'y a aucun recours, aucun espoir et c'est pourquoi les textes de Houellebecq créent souvent un choc dans le confort intellectuel des lecteurs.

[---]

Généralement, le pessimisme est combattu, tempéré par quelque croyance, quelque foi vitale. Foi religieuse, foi naturaliste, foi dans la bonté de la nature et de la vie, foi esthétique et cetera : autant de croyances qui peuvent servir de refuge contre le pessimisme. Pour Houellebecq, le pessimisme semble par contre un but et un point d'arrivée et c'est ce qu'on peut lui reprocher (van Wesemael, 2005, pp. 194-196).

Toutefois, à en croire certaines déclarations de Houellebecq lui-même, celui-ci est de l'avis qu'il faudrait essayer de dépasser la négativité. Dans un entretien souvent cité par les critiques et que nous avons signalé dans l'introduction, Houellebecq suggère par exemple qu'il souhaiterait « développer un discours honnête et positif ». La question de savoir s'il y

¹³⁶ Pour le supposé nihilisme de l'œuvre houellebecquienne, voir Forest (1999, pp. 51-58), Jourde (2002, p. 236), Huston, 2004 (pp. 279-300) et van Wesemael, 2005 (pp. 185-187).

¹³⁷ La critique par Michel Onfray de *La Possibilité d'une île* est intitulée « Le roman de la petite santé ». Ce titre semble inspiré du concept nietzschéen de « grande santé ».

¹³⁸ Voir par exemple Jourde (2002, pp. 231-236) et van Wesemael (2005, pp. 198-204).

¹³⁹ Voir par exemple Clément (2003) et van Wesemael (2005, pp. 205-207).

parvient subsiste cependant, et, comme nous l'avons vu, la critique semble pour le moins en douter.

Dans le contexte du négativisme, les motifs du soleil et de la lumière ont un intérêt particulier. Le grand nombre de soleils, de lunes, de reflets et d'autres sortes de lumières ne peuvent que frapper le lecteur attentif des romans et des poésies de Houellebecq. Nous voudrions maintenant confronter le prétendu caractère négatif des romans de Houellebecq avec les motifs du soleil et de la lumière. Dès lors, la question qui sous-tend cette étude sera de savoir si, dans ce foisonnement d'images lumineuses, il est possible de voir l'esquisse d'un discours positif¹⁴⁰.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient sans doute de rappeler combien le soleil et la lumière sont des motifs répandus, non seulement dans la littérature, mais aussi dans l'imagerie religieuse et philosophique¹⁴¹. Ainsi, la lumière est l'une des images les plus importantes de la tradition judéo-chrétienne, où elle sert de métaphore à la fois du Christ (« Je suis la lumière du monde » (*Jean* 8 : 12, *Jean* 9 : 5) et de l'ordre établi par Dieu lors de la création du monde (« Que la lumière soit » *Genèse* 3 : 14). Aussi, quand Dieu se manifeste à l'homme, est-ce à travers la lumière du buisson ardent (*Exode* 3 : 2). Depuis l'Antiquité, la lumière est aussi une métaphore souvent utilisée par les philosophes. Ainsi pour Platon, dans le mythe de la caverne, elle est l'image de la vérité métaphysique qui se cache derrière les impressions (*La République*, livre VII). Notons également que notre vision du monde actuel ainsi que la science et le système politique de l'Occident moderne plongent leurs racines dans le XVIII^e siècle que nous appelons « le siècle des Lumières ». On ajoutera l'importance de la lumière pour le langage, où il est l'une des métaphores centrales des locutions liées à la connaissance, comme en témoignent des verbes comme « mettre en lumière », « élucider », « clarifier ». Dans la littérature, en plus de ces thèmes religieux et philosophiques, la lumière a pu être associée, entre autres, à la beauté féminine, à la pureté de l'âme ou, encore, à une énergie soit vivifiante, soit froide, voire pétrifiante.

Pour ce qui est du soleil, ce motif est proche de celui de la lumière. En effet, les deux motifs ont parfois une tendance à se confondre : tout comme la lumière, le soleil peut être perçu comme une énergie intense et, tout comme elle, il peut s'associer à un monde divin – ou

¹⁴⁰ Casado (2001, pp. 8-9) qui a étudié la thématique de la lumière de Houellebecq est de cet avis. Voir aussi ci-dessous 4.2.2 note 149).

¹⁴¹ Pour ce survol rapide des motifs de la lumière et du soleil dans la littérature, nous suivons les articles « Light » et « Sun » dans Daemrich & Horst (1987).

encore démoniaque, si sa chaleur et sa lumière sont destructives – comme dans certains poèmes de Baudelaire¹⁴².

Dans cette perspective, il est intéressant de noter que, depuis le XIX^e siècle, cette thématique est souvent reprise, mais en quelque sorte inversement, pour exprimer l'idée de l'absence de Dieu :

The converse technique of signifying the absence of the divine in human life by depicting either the absence of the sun or a radical reduction of its warming rays became a particularly fruitful motif during the 19th c. (Daemmrich & Horst 1987, p. 237).

Comme la lumière, le soleil a aussi été utilisé dans un contexte profane ou désacralisé, par exemple comme image de la femme aimée ou, à l'époque de l'absolutisme, pour glorifier le souverain. Or, il y a une différence entre les deux motifs. En fait, dans l'imaginaire, le soleil peut renvoyer par connotation au temps qui s'écoule, un thème que l'on n'associe pas forcément à la lumière en tant que telle (c'est-à-dire si l'on ne tient pas compte de sa source). Cette différence est d'ailleurs déjà présente dans la Genèse, où la lumière en tant qu'élément est créée avant les astres, avant le soleil et la lune et leurs règnes respectifs sur le jour et la nuit.

Historiquement, il semble donc que nos deux motifs aient un lien privilégié avec la métaphysique. Qu'en est-il des œuvres de Houellebecq ? Dans les sections qui suivent, nous examinerons la fonction et le sens des motifs de la lumière et du soleil dans les quatre premiers romans houellebecquiens.

4.2.1 Extension du domaine de la lutte : cruauté du désir et vacuité de l'univers

Regardons premièrement comment le narrateur du premier roman de Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, perçoit l'astre solaire lors de deux voyages en train :

[Le voyage aller]

Le soleil apparaît, rouge sang, terriblement rouge sur l'herbe d'un vert sombre, sur les étangs brumeux. Le spectacle est magnifique et un peu effrayant. Tisserand ne s'y intéresse pas. Par contre il essaie d'accrocher le regard de l'étudiante sur sa gauche. Le problème de Raphaël Tisserand, – le fondement de sa personnalité, en fait – c'est qu'il est très laid (*Extension*, p. 62).

¹⁴² L'un des plus célèbres de ces poèmes étant peut-être « De Profundis clamavi » : « J'implore ta pitié / Toi, l'unique que j'aime / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé. / C'est un univers morne à l'horizon plombé, / Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ; / Un soleil sans chaleur / plane au-dessus six mois, / Et les six autres mois la nuit couvre la terre ; / C'est un pays plus nu que la terre polaire ; / - Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! / Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse / La froide cruauté de ce soleil de glace / Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ; / Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, / Tant l'écheveau du temps lentement se dévide ! » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*).

Plus tard, il engage la conversation avec l'étudiante. Nous longeons la Seine, écarlate, complètement noyée dans les rayons du soleil levant – on croirait vraiment que le fleuve charrie du sang. (*Extension*, p. 63).

[Le voyage retour]

Je suis obligé de me tourner vers le paysage pour ne plus le [=Tisserand] voir. C'est curieux, maintenant il me semble que le soleil est redevenu rouge, comme lors de mon voyage aller. Mais je m'en fous pas mal ; il pourrait y avoir cinq ou six soleils rouges que ça ne modifierait en rien le cours de ma méditation.

Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte ; la publicité m'écœure ; l'informatique me fait vomir (*Extension*, p. 95).

Les descriptions du soleil rouge pourraient être tout simplement considérées comme un détail réaliste. Cependant, et cela dès le premier des deux passages cités, le choix, pour décrire ce spectacle, des deux adjectifs « magnifique » et « effrayant » ainsi que la présence du terme qualificatif « sang » – mot à forte charge symbolique – indiquent qu'il s'agit d'une description porteuse d'un sens plus riche, impression qui se voit confirmée lorsque le motif du soleil levant revient dans la deuxième des passages cités¹⁴³. Une lecture non figurative ne suffit pas ici pour expliquer l'intensité émotionnelle de l'attitude du narrateur vis-à-vis de ce scénario, notamment son rejet violent : « je m'en fous pas mal ».

On se demandera en effet pourquoi le narrateur insiste sur la présence de ce soleil, si ce n'est parce que le motif du soleil assume ici une fonction métaphorique dans l'économie du texte¹⁴⁴ ?

Nous allons maintenant proposer une interprétation selon laquelle cette aurore fonctionne comme une image poétique venant à l'appui des idées exprimées par le narrateur sur la sexualité, et – peut-être – aussi des idées esthétiques de Houellebecq, largement inspirées de Schopenhauer.

Compte tenu de la critique de la sexualité à laquelle procède le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* – où la sexualité repose sur une pulsion égoïste qui se traduit sur le plan social dans deux systèmes hiérarchiques appelés « Mars » et « Vénus » –, il nous semble possible de voir ici, dans le motif du soleil, un symbole du désir. En termes freudiens, on dirait que le soleil est un symbole d'Éros. Cependant, comme Houellebecq est un grand admirateur de Schopenhauer, il serait peut-être plus justifié de formuler cette interprétation en termes schopenhaueriens : ce que le soleil rouge observé par le narrateur symbolise dans le cas cité serait alors la « Volonté de vivre ». Rappelons que, pour le philosophe, il faut abolir

¹⁴³ Comme le note Jean Milly, « [les] écrivains ont souvent fait des descriptions une forme très malléable et raffinée. Ils profitent de ce qu'elle est inévitable, puisque la littérature parle du monde, pour l'orienter et la charger de sens symboliques » (Milly 2008 [1992], p. 152).

¹⁴⁴ Muriel Clément, dans son livre *Houellebecq, sperme et sang*, voit dans ce soleil rouge un « Symbole de vie [...] et symbole de mort tout à la fois ». Pour elle, « le rouge profond symbolise l'ambivalence même du sang qu'il représente. Caché, il est la condition de la vie. Répandu, il signifie la mort. » (Clément 2003, p. 20).

cette volonté en se libérant du désir inassouvissable par son anéantissement dans le *nirvana* bouddhique ou par la contemplation esthétique. Le feu intérieur du désir apparaîtrait alors ici comme une énergie néfaste dont la cruauté fait souffrir les hommes. Cette interprétation pourrait donner lieu à une lecture plus approfondie si l'on rapproche le soleil levant d'*Extension du domaine de la lutte* de l'un des passages les plus célèbres de *Germinal* d'Émile Zola, le grand roman sur la condition ouvrière. C'est la femme du directeur de la mine qui, avec ses invités, voit s'approcher les grévistes affamés :

A ce moment, le soleil se couchait, les derniers rayons d'une pourpre sombre ensanglantaient la plaine. Alors, la route sembla charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignants comme des bouchers en pleine tuerie (Zola).

Nous avons vu ci-dessus comment Houellebecq recycle les images religieuses et les formes poétiques anciennes. En reprenant cette image zolienne d'une lumière qui semble charrier du sang, Houellebecq nous rappelle peut-être un autre récit salvateur : celui, révolutionnaire, du socialisme.

Si l'on accepte l'interprétation selon laquelle le soleil levant d'*Extension du domaine de la lutte* symbolise le désir, et peut-être aussi la révolution, l'effet nihiliste¹⁴⁵ réside à la fois dans un retournement des valeurs associées conventionnellement à ce motif et dans une désillusion. Car, le désir sexuel, souvent comparé à la lumière sous la forme d'une flamme, apparaît comme un mal dans *Extension du domaine de la lutte*, puisqu'il ne conduit qu'à la souffrance et à l'inégalité parmi les hommes¹⁴⁶. De plus, aux yeux du narrateur, cadre déprimé de la fin du XX^e siècle, la révolution ne constitue plus un espoir, ni même peut-être un danger.

¹⁴⁵ Nous entendons ici par le terme « nihilisme » une attitude qui rejette le monde tel qu'il se présente à l'observateur. Il s'agit donc plutôt d'une disposition d'esprit (caractérisée par le pessimisme et le désenchantement) que d'une doctrine éthique.

¹⁴⁶ La souffrance du narrateur est celle d'un mâle perdant sur le plan sexuel. Rappelons les deux systèmes – ceux de Mars et de Vénus – qui selon lui régissent le monde. La psychologie masculine y est associée à « la domination, [à] l'argent et [à] la peur » (cf. ci-dessus 2.1.1). Les personnages principaux des deux premiers romans sont tous des mâles perdants. Dans l'un de ses poèmes, Houellebecq semble réfléchir sur la vision du monde masculine, et sur ce que signifient la masculinité et la féminité :

« Nous devons développer une attitude de non-résistance au monde
Le négatif est négatif,
Le positif est positif,
Les choses sont.
[...]
L'être de perception est semblable à une algue,
Une chose répugnante et très molle,
Foncièrement féminine
Et c'est cela que nous devons atteindre
Si nous voulons parler du monde
Simplement, parler du monde
Nous ne devons pas ressembler à celui qui essaie de plier le monde à ses désirs
À ses croyances

Certes, l'adjectif « magnifique » et la précision « un peu effrayant » semblent indiquer que ce spectacle naturel provoque chez le narrateur un sentiment de sublime. Ce sublime reste cependant coupé de la vie du personnage qui s'en distancie aussitôt en affirmant qu'il s'« en fou[t] pas mal ». Le beau et le sublime rencontrés dans la nature apparaissent comme dénués de sens et sans portée réelle sur la vie du moi du narrateur, prisonnier en lui-même. Il ne semble pas que la beauté de la nature soit en mesure de l'arracher à son existence malheureuse. À ses yeux, la nature ne forme pas un cosmos ordonné où l'homme pourrait se sentir chez lui. Et ce sentiment d'appartenance ne semble pas non plus pouvoir s'installer par la voix de la création artistique. Rappelons qu'*Extension du domaine de la lutte* se présente comme le fruit de la création littéraire du narrateur lui-même ; la citation qui suit montre cependant à quel point il juge inutile la rédaction même de son livre :

Les pages qui vont suivre constituent un roman ; j'entends, une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un : de toute façon, je n'ai pas d'autres issues. Si je n'écris pas ce que j'ai vu je souffrirai autant – et peut-être un peu plus. Un peu seulement, j'y insiste. L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. On patauge toujours dans un brouillard sanglant, mais il y a quelques repères. Le chaos n'est plus qu'à quelques mètres. Faible succès, en vérité (*Extension*, pp. 18-19).

[...]

Comme des lézards, nous nous chauffons au soleil du phénomène,

En attendant la nuit

Mais nous ne nous battons pas,

Nous ne devons par nous battre,

Nous sommes dans la position éternelle du vaincu » (*Poésies*, p. 82).

Suivre les conseils de ce poème signifierait-il atteindre une objectivité presque scientifique ? Ou s'agit-il d'adopter une attitude stoïque ? La mise en cause de celui qui tente de « plier le monde à ses désirs » est-ce une critique de la pensée nietzschéenne ? On pensera peut-être également au bouddhisme en raison de l'importance accordée à l'observation pure. Il est intéressant de comparer ce poème à ce qu'affirme Bakhtine sur la nécessité d'une certaine féminité pour être dans la joie : « L'existence, en ce qu'elle est déjà dans son actualité, exprimée, énoncée, m'est donnée, déjà, dans une atmosphère de besoin et de vide qui ne peut être comblée du dedans d'elle-même, au moyen de sa propre énergie, et son activité disponible se ramène à être passivement offerte à l'activité qui procède de moi ; [...] – et c'est l'acte même par lequel la passivité féminine et la naïveté de l'actualité existentielle deviennent beauté [...]. Il m'est, bien entendu, possible de participer passivement du donné fondé de l'existence, du donné qu'est la joie. Un rapport actif à l'existence ne connaît pas la joie [...]. Seule l'existence est naïve et joyeuse mais non l'activité qui, elle, est désespérément sérieuse, dénuée de résolution [...]. Il n'est qu'en Dieu et au sein du monde que la joie m'est possible, c'est-à-dire, là où je suis fondé à participer de l'existence à travers l'autre et pour l'autre, là où je suis passif et bénéficiaire du don » (Bakhtine 1984, p. 73). Le commentaire que font les héros houellebecquiens sur l'existence ne parvient sans doute pas à l'embellir. Mais ce n'est pas pour autant qu'ils sont eux-mêmes dans la joie. D'un point de vue mythologique, nous avons déjà abordé la masculinité et la féminité chez Houellebecq dans le sous-chapitre 3.3 et nous y reviendrons dans la section 4.3. Nous aimerions cependant ajouter ici que l'intérêt de Houellebecq pour les « perdants » de la sélection sexuelle a inspiré un article sur ses romans intitulé « Stop the World, or What's Queer about Michel Houellebecq ». Douglas Morrey (2007, p. 178) y propose que la compassion de Houellebecq pour « those groups of individuals that are marginalised within the dominant sexual economy, is at the very least of use to a queer critique of heteronormativity, and may arguably be labelled 'queer' if we accept the broadest definition of 'an anti-normative positioning with regard to sexuality' ».

Du point de vue du narrateur, la littérature ne saurait guère formuler le « discours honnête et positif » qui devrait, selon Houellebecq lui-même, transformer le monde. À ses yeux, le chaos apparaît comme plus fort que tout ordre établi par la voie des discours humains. Reste pour le lecteur la possibilité de voir dans cette nature indifférente à l'humanité une force sublime, ou bien, tout simplement, de considérer la juxtaposition de la beauté d'un spectacle naturel avec la phrase « je m'en fous pas mal » comme une juxtaposition de tonalités incongrues à effet comique.

S'il est donc possible de voir dans le soleil un symbole du désir, il faut bien préciser qu'il s'agit d'un désir qui entraîne le chaos. Dans cette perspective, il est intéressant de constater que l'on pourrait également rapprocher le traitement par Houellebecq du motif du soleil, dans *Extension du domaine de la lutte*, à celui de Camus dans *L'Étranger*. Même si l'on n'imagine guère que le héros de la lutte soit heureux, il nous semble en effet que l'attitude assumée par ce personnage face à l'existence n'est pas sans ressembler à l'expérience de l'absurde telle qu'elle s'est vue théorisée par l'auteur du *Mythe de Sisyphe*. Dans sa thèse de doctorat, Julia Pröll, fait observer :

La proximité avec Camus est aussi particulièrement évidente quand Houellebecq se sert du soleil comme symbole de la futilité de la vie [...]. Pour les deux auteurs, le rôle de cet astre est tout aussi ambivalent. Chez Camus, le soleil apparaît d'une part comme signe du bonheur vécu dans le moment, surtout dans son recueil d'essais *Noces à Tipasa*, œuvre de sa jeunesse [...]. De l'autre part, il est associé à l'acte meurtrier en incarnant le « climat de l'absurde », comme dans *L'Étranger* et *La Peste*. Chez Houellebecq, le soleil est également porteur de ce double rôle (Pröll 2006, p. 109)¹⁴⁷.

Pröll illustre cette ambivalence du motif du soleil chez Houellebecq en s'appuyant surtout sur des exemples tirés des recueils de poésie de cet auteur. Ainsi, dans un des poèmes du *Sens du combat*, le je lyrique affirme :

Que serions-nous sans le Soleil ?
Écœurement, dégoût, souffrance,
Stupidité de l'existence,
Tout disparaît sous le Soleil.

La chaleur de midi exhale
Le corps d'un plaisir immobile ;
Désir de mort, oubli total,
Yeux clos sur un coma tactile (*Poésies*, p. 75).

¹⁴⁷ « Die Nähe zu Camus wird auch doch besonders deutlich, wo Houellebecq die Sonne als Symbol für die Sinnlosigkeit des Lebens einsetzt [...] Die Rolle dieses Gestirns ist für beide Autoren gleichermaßen eine ambivalente. Für Camus ist die Sonne einerseits wie bspw. in der frühen Essaysammlung *Noces à Tipasa* Zeichen für Augenblicke des Glücks [...]. Andererseits übt sie – wie in *L'Étranger* und in *La Peste* - geradezu mörderische Wirkung aus und materialisiert den 'climat de l'absurde'. Bei Houellebecq bekleidet Sie ebenfalls diese Doppelrolle. » (Notre traduction.)

Sans doute le soleil est-il plus valorisé ici que dans *Extension du domaine de la lutte*. On se demande cependant si le soleil nous fait du bien en raison de ses qualités, vécues comme positives, ou si c'est tout simplement parce qu'il provoque en nous le « désir de mort » et l'oubli total » qu'il est valorisé.

L'importance du motif du soleil, ainsi que son association à la souffrance, se voit confirmée lorsque, dans les dernières pages du roman, le narrateur s'allonge « au soleil » juste avant son échec final :

Je m'allonge dans une prairie, au soleil. Et maintenant j'ai mal, allongé dans cette prairie, si douce, si rassurante. Tout ce qui aurait pu être source de participation, de plaisir, d'innocente harmonie sensorielle, est devenu source de souffrance et de malheur (*Extension*, p. 180).

Parallèlement à cette négation générale de la possibilité de trouver le bonheur et un sens à la vie, nous constatons, dans *Extension du domaine de la lutte*, la présence du thème de l'absence de Dieu – ou, peut-être, de son indifférence. Ici, la négativité n'est pas due à un retournement des valeurs, mais à un manque. Plus précisément elle réside dans l'absence d'une force bienveillante appelée « Dieu » (ou au moins naît-elle de l'incapacité des hommes à entrer en contact avec cette force). Nous avons vu plus haut que le narrateur constate ce manque un dimanche matin, à Paris (cf. 2.3.1).

Finalement, le motif du soleil se trouve lié à une figuration qui structure l'ensemble du premier roman de Houellebecq. Celle-ci passe surtout par la valeur symbolique des dates où ont lieu les événements les plus importants de l'histoire racontée. Car, comme nous le verrons, le choix des dates n'est pas fortuit.

Ainsi, pour les deux protagonistes, même Noël, fête de la naissance du Christ innocent, n'a rien à offrir, hormis le spectacle de la pénible concurrence sexuelle vécue dans une discothèque visitée le soir même du réveillon : « Les éclairages étaient d'une violence insoutenable ; j'étais en enfer » (*Extension*, p. 132). Comme nous venons de le constater, le malaise du narrateur est cependant plus profond que ne le serait la simple nostalgie d'une foi chrétienne perdue : même une simple sympathie non religieuse – ou pourquoi pas païenne ? – pour le soleil semble totalement exclue. Ce n'est guère non plus une pure coïncidence si l'échec final du héros a lieu presque exactement six mois après Noël, le 21 juin, c'est-à-dire au jour du solstice d'été¹⁴⁸. Cela souligne que l'univers du roman est un monde où l'ordre établi par Dieu lors de la Création n'a aucun sens : l'alternance des temps profanes et sacrés,

¹⁴⁸ Sans doute, cette absurdité du temps est-elle également reflétée par l'heure où a lieu l'échec du narrateur : « Il est deux heures de l'après-midi ». Comment expliquer cette phrase à caractère « coq-à-l'âne » sinon par sa participation à cette figuration ?

qui rythmait jadis l'année, y est devenue absurde ; les astres suivent leur cours comme les rouages d'une machinerie, sans se soucier de cette date importante ! N'était-on pas en droit d'espérer que le solstice d'été marquerait quelque chose, qu'il rendrait possible « la fusion sublime » tant désirée par le narrateur, que ce jour-là, au moins, le monde serait bienveillant ? Mais la mécanique continue de tourner, aussi vide de sens que la vie du narrateur, dont elle ne partage que la forme circulaire, sisyphique.

Le thème de l'absurde apparaît surtout dans la littérature du XX^e siècle, par exemple chez des auteurs comme Kafka, Sartre, Camus, Ionesco et Beckett. Avec Rudnick, on pourrait rappeler que, dans l'imaginaire de l'Occident moderne, l'opposition lumière/ténèbres apparaît souvent comme reliée au problème du relativisme :

Modern mankind does no longer hear the message, does no longer know its limits, does no longer listen to the conditions of its being [...]. Has darkness descended and covered this world with nothingness and relativity that will rule supreme? Has the Faustian and Promethian rebelliousness overshot its goal of independence? Do we have to submit to the wanton destruction of cultural values or do we have to quietly accept superimposed values that are assumed by selfish others who determine from their well-meaning but nevertheless misguided perspective what is to be good for the rest of humankind? (Rudnick, 1992, p. 309).

Le caractère étrangement vide d'un univers sans Dieu fut cependant déjà évoqué par Blaise Pascal, auteur qui – nous l'avons constaté ci-dessus – avait profondément marqué Houellebecq dans sa jeunesse. Le passage où Pascal déclare : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » fait figure de passage de *Pensées* le plus souvent cité. Dans *Les Particules élémentaires* Houellebecq semble répondre à Pascal – mais aussi à la vacuité de l'univers d'*Extension du domaine de la lutte* – lorsque le narrateur clone cite un des travaux de Frédéric Hubczejak, le chercheur qui avait promu la pensée de Michel Djerzinski et ainsi contribué à la réalisation de la nouvelle race humaine. Il explique que dans l'article « Michel Djerzinski et l'interprétation de Copenhague », Hubczejak affirme :

Il n'y a pas de *silence éternel des espaces infinis*, car il n'y a en vérité ni silence, ni espace, ni vide. Le monde que nous connaissons, le monde que nous créons, le monde humain est rond, lisse, homogène et chaud comme un sein de femme (*Les Particules*, p. 387).

Les Particules élémentaires reprennent ainsi là où se termine *Extension du domaine de la lutte* sur le constat de l'échec existentiel du personnage, en essayant de formuler une nouvelle métaphysique. Et l'on pourrait considérer ceci comme la première tentative de réaliser le discours recherché par Houellebecq lui-même (dont le nom ressemble d'ailleurs un peu à Hubczejak). En Occident, l'idée d'une cohérence de l'univers, d'un logos divin de la création est un thème chrétien que l'on trouve au Moyen Âge, parfois exprimé sous la forme

d'allégorie : tout l'univers apparaît alors comme une allégorie de Dieu et de la salvation de l'homme. Tout s'inscrit dans cet univers ordonné. Chez Pascal, tout chrétien qu'il restait, on retrouve cependant déjà une sensibilité plus moderne, sensibilité que Houellebecq essaye peut-être de dépasser, non pas en écrivant une apologie de la religion chrétienne, mais à travers ses romans philosophiques. À l'instar de la chrétienté médiévale il semble désirer une vision du monde poétique qui abolirait le clivage entre homme et nature, le monde « humain [...] rond, lisse, homogène et chaud » dont l'espace infini ne nous inspirerait plus la peur, comme il le faisait pour Pascal.

Au XX^e siècle, le théologien français Teilhard de Chardin a tenté de réconcilier le christianisme avec la science, notamment avec le darwinisme. Chardin croit en un univers cohérent, et qui, de plus, évolue vers un niveau de plus en plus élevé. Et Houellebecq se réfère à Chardin dans *La Possibilité d'une île*, à travers le personnage de Harry, adepte de sa pensée. Dans un passage de ce roman, Harry admire le ciel étoilé. Daniel¹ admet alors qu'il est incapable de se laisser ainsi emporter par la beauté de l'univers, mais qu'il se sent néanmoins « désarmé, désarçonné, prêt à fondre en larmes [...] en une présence d'un lecteur de Teilhard de Chardin » (*La Possibilité*, p. 81). L'esprit ironique de Daniel, comique et célèbre auteur de sketches, finit cependant par l'emporter ; l'instant après il s'indigne en effet contre Chardin, victime de cette

illusion commune à tous les chrétiens de gauche, enfin les chrétiens centristes, disons contaminés par la pensée progressiste depuis la Révolution, consistant à croire que la concupiscence était chose vénielle [...]. Qu'avait-il bien pu vivre [...] ce pathétique Teilhard, pour avoir de l'humanité une conception si bénigne et si niaise alors qu'à la même époque, dans le même pays, sévissaient des salauds aussi considérables que Céline, Sartre ou Genêt ? (*La Possibilité*, pp. 82-83).

Tout comme le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, Daniel ne peut croire au Dieu chrétien ; certes, il arrive aux héros houellebecquiens de vivre des moments de sensibilité religieuse, mais il n'accède pas à la foi.

À travers le motif du soleil et des dates, nous avons pu montrer à quel point *Extension du domaine de la lutte* débouche sur la vacuité ou, si on le veut, sur l'absurde. Nous avons également vu que le soleil et sa lumière se trouvent associés à une souffrance qui semble, en dernier lieu, liée à la nature humaine. *Extension du domaine de la lutte* contient cependant aussi une référence plus positive à la lumière divine, évoquée dès la première page du roman, à travers la citation des *Romains* (XIII, 12) placée en exergue (cf. ci-dessus 2.3.1). L'emplacement de ce verset biblique en exergue du roman entier souligne dès le départ sa thématique religieuse et existentielle, et pourrait éventuellement s'interpréter comme une

stratégie qui permette à l'auteur de mettre son texte en perspective et d'installer une certaine distance, soulignant ainsi l'idée d'une vision alternative des choses. Une telle analyse de la fonction des citations pourrait d'ailleurs s'appliquer aussi à la phrase qui ouvre la troisième partie du roman, placée, elle aussi en exergue, mais sans que l'auteur en soit précisé : « *Ah, oui, c'était au second degré ! On respire...* » (*Extension*, p. 143).

Par son emplacement, le verset biblique cité ci-dessus se situe donc à un endroit privilégié par rapport au roman entier, mais aussi, et plus spécifiquement, par rapport au chapitre premier. Ce dernier constitue le récit d'une fête de cadres, à laquelle assiste le narrateur. Au cours de cette soirée, il se passe quelque chose d'étrange : tout de suite, une femme se déshabille. Ce strip-tease se produit sans raison apparente et – ce qui est encore plus surprenant – sans que les autres invités ne réagissent. Il est difficile de penser que la juxtaposition de cette scène et d'une parole sainte exhortant les hommes à se dépouiller « des œuvres des ténèbres » pour revêtir « les armes de la lumière » soit fortuite. Selon Lakis Proguidis, c'est même Dieu lui-même qui se déshabille dans ce passage : « c'est le malheureux Dieu qui a désormais autant d'autorité et de poids que les 'cadres moyens' devant lesquels se déroule ce spectacle lamentable » (Proguidis, 2001, p. 76). Pour Proguidis, cette détronisation de Dieu signifie, finalement, la négation du social : « C'est [...] le roman qui explore une nouvelle version de l'homme : l'homme sans anomalies, l'homme par qui le social perd son essence » (*ibid.*, p. 77). Logiquement, il n'est peut-être pas nécessaire que la négation de la lumière divine entraîne la chute du social, mais dans *Extension du domaine de la lutte*, les deux semblent aller de pair.

Il est finalement intéressant de constater qu'au verset biblique placé en exergue avant le premier chapitre d'*Extension du domaine de la lutte*, répond une citation du discours bouddhique *Sattipathana-Sutta*, placée – elle – devant le dernier chapitre du roman. C'est dans ce chapitre que le narrateur tentera de résoudre son problème en partant à la campagne. Avant de partir à vélo, le personnage aura cependant constaté qu'« *il y a un chemin à parcourir [...] mais [...] pas de voyageur* » que « *des actes sont accomplis, mais [qu']il n'y a pas d'acteur* ». Avec Aurélien Bellanger, on peut en effet se demander si, dans le dernier chapitre d'*Extension du domaine de la lutte*, le narrateur n'essaye pas de remplacer le christianisme par le bouddhisme :

Le narrateur met cette phrase en application. Se répétant qu'« il y a un chemin à parcourir », il se rend concrètement à Saint-Cirgues-en-Montagne, en quête d'un satori ultime. Mais une fois encore la conversion ne se produit pas (Bellanger 2010, p. 85).

Le bouddhisme ne semble pas non plus répondre aux besoins du narrateur, même si le caractère plus athée de cette religion, ainsi que sa temporalité cyclique correspondent sans doute mieux que le christianisme à la vision du monde, à la vacuité et à la circularité exprimées par le roman.

Extension du domaine de la lutte décrit un monde sous le signe du silence éternel d'un univers copernicien mais dominé aussi par une lutte sexuelle et économique d'inspiration darwinienne. L'univers se caractérise par le vide, voire l'absurde, et l'homme est au fond peu sympathique. Mais c'est ce monde, également, que les romans suivants tenteront de modifier par leurs visions – que celles-ci soient sociologiques, techniques, poétiques ou religieuses – tout en poursuivant la description du réel social. C'est surtout à partir des romans suivants que Houellebecq essaye de formuler un « discours positif ».

4.2.2 Les Particules élémentaires : réel atroce et eschatologie lumineuse

Avec le deuxième roman de Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), le motif de la lumière est présent dans le titre même. Or, les motifs de la lumière et du soleil auront, dans ce roman, des tonalités différentes, en partie reliées aux deux personnages principaux du roman, les demi-frères Bruno et Michel.

Tout d'abord, Bruno a en commun avec le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* de vivre une relation malheureuse avec le soleil. Mais pour lui, il semble que cet astre soit funeste moins par sa cruauté que par le caractère démythificateur de sa lumière. Lors d'un séjour dans un camping naturiste, Bruno fait l'expérience d'un soleil dont la lumière présente le désavantage de banaliser le corps et la sexualité, même si l'adverbe « atrocement » traduit sans doute également une certaine fascination de sa part :

le ciel était d'un bleu absolu. Autour de lui, les bites luisantes d'huile de massage se dressaient lentement dans la lumière. Tout cela était atrocement *réel* » (*Les Particules*, p. 143)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Le motif du soleil tueur d'illusions se retrouve aussi dans la poésie de Houellebecq :

Les corps empilés dans le sable,
Sous la lumière inexorable
Peu à peu se changent en matière ;
Le soleil fissure les pierres.

Les vagues lentement palpitent
Sous la lumière misérable
Et quelques cormorans habitent
Le ciel de leur cri lamentable.

Les jours de la vie sont pareils.

Ce qui est renié dans ce passage, semble-t-il, ce n'est pas en premier lieu l'harmonie du cosmos ou l'idée que l'humanité soit bonne, mais que l'homme et le monde qu'il habite recèlent une profondeur quelconque. Quand Bruno observe les corps nus des vacanciers, le soleil lui semble « à peine tolérable » :

À la piscine, il s'installa sur un transat. Les adolescentes se trémoussaient bêtement dans le but de se faire jeter à l'eau par les garçons. Le soleil était à son zénith ; des corps luisants et nus se croisaient autour de la surface bleue. Sans en tenir compte, Bruno se plongea dans *Les Six Compagnons et l'Homme au gant*, probablement le chef-d'œuvre de Paul-Jacques Bonzon, récemment réédité en Bibliothèque verte. Sous le soleil à peine tolérable, il était agréable de se retrouver dans les brumes lyonnaises, dans la présence du brave chien Kapi (*Les Particules*, p. 141).

En revanche, Bruno semble être en bons termes avec la lune. La nuit suivante, c'est sous l'égide de cet astre que Bruno connaît un bref moment de bonheur, découvrant, pour la première fois de sa vie, le mystère de l'amour :

Cependant on était le samedi, il allait y avoir de nouveaux arrivages. Bruno décida de se détendre, de prendre les choses comme elles viendraient, *rock'n roll*. [...] Vers onze heures du soir il repassa devant le jacuzzi. Au-dessus du doux grondement de l'eau montait une faible vapeur, traversée par la lumière de pleine lune [...]. Un couple était enlacé près du bord opposé ; la femme semblait à cheval sur l'homme. « C'est mon droit... » pensa Bruno avec rage. Il retira rapidement ses vêtements, pénétra dans le jacuzzi.

[---]

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 (*Les Particules*, pp. 171-172).

À des limonades éventées.
Jours de la vie sous le soleil.
Jours de la vie en plein été. (*Poésies*, p. 76)

Sans doute l'idée d'une lumière trop démythificatrice est-elle également exprimée dans le poème déjà cité ci-dessus (cf. 2.3.1) qui ouvre le recueil des poésies *Le sens du combat* : « Le jour monte et grandit, retombe sur la ville [---] Nous sommes prisonniers de notre transparence » (*Poésies*, p. 9). Dans l'un des rares articles consacrés aux recueils de poésie de Houellebecq, Casado insiste sur la façon dont « la thématique de la lumière » constitue un pôle positivement valorisé dans une poésie dominée par « l'angoisse » et « l'oppression » et née au « monde des hypermarchés et des immeubles des bureaux » (Casado, 2001, p. 7). Pour Casado, « Le froid, la peur, les gares et les lundis gelés signifient ensemble chez Houellebecq », alors que « La lumière et le soleil [...] s'identifient au plaisir immobile qui efface tout écoeurement, dégoût, stupidité de l'existence » (Casado, 2000, p. 8). Casado met également en avant la dimension religieuse – ou plutôt « post-religieuse » – de ces motifs. Nous ne pouvons qu'être d'accord avec Casado lorsqu'il souligne cette dimension : « Recherche d'une mesure humaine, nécessité d'une dimension religieuse, même si le poète se déclare areligieux, et affirmation d'un autre monde possible dans le nôtre, orientent la thématique de la lumière » (Casado, 2001, p. 9). Cependant, il nous semble qu'il insiste un peu trop sur l'aspect positif de la lumière.

Malgré la satire présente dans ce passage – et malgré le ridicule du personnage –, le clair de lune, plus vague, plus mystérieux peut-être que la lumière du soleil, semble avoir sur Bruno un effet bénéfique.

À la différence de Bruno, Michel, l'autre demi-frère, observe à plusieurs reprises un soleil positivement valorisé. Les retrouvailles avec son amour d'enfance, Annabelle¹⁵⁰, sont anticipées par un soleil amical : « Le soleil perça rapidement entre deux nuages » (*Les Particules*, p. 286). Annabelle semble aussi être une amie du soleil : « Elle sentait la caresse du soleil sur son visage et sur ses bras » (*Les Particules élémentaires*, p. 345). Et, dans un rêve qui pourrait s'interpréter comme un rêve prophétique préfigurant la naissance de la nouvelle race humaine créée à la fin du livre grâce aux recherches de Michel, le soleil semble participer à un processus qui se termine par le règne de la paix :

Ensuite, il vit un mur blanc à l'intérieur duquel se formaient des caractères. [...] D'abord s'inscrivait le mot « PAIX », puis le mot « GUERRE » ; puis le mot « PAIX » à nouveau. Puis le phénomène cessa d'un seul coup ; la surface du mur redevint lisse. L'atmosphère se liquéfia, traversée par une onde ; le soleil était énorme et jaune. (*Les Particules*, pp. 292-293).

Dans la narration de la vie de Michel, c'est cependant surtout la lumière mobile de la côte ouest d'Irlande qui est valorisée. Le caractère plus doux de cette lumière rappelle peut-être le clair de lune. Dans le roman, cette lumière devient une image de « l'ontologie d'état » qui, selon Michel, doit remplacer l'ontologie d'objets de la physique classique, non seulement dans les interprétations de la physique quantique, mais aussi comme métaphore du moi : avec une ontologie d'états, les individus ne se percevraient plus comme des particules isolées, mais comme des particules/ondes, liées par l'amour :

Ils longeaient à nouveau le lac. Le soleil émergea au milieu d'un banc de brume, dessinant à la surface des eaux des irisations étincelantes [...] Le soleil se dégagait complètement, formant un cercle d'un blanc parfait ; le lac entier apparut, baigné de lumière [...] Je suis resté athée, mais je comprends qu'on soit catholique ici. [...] La lumière est mobile et douce, elle est comme une matière changeante. Vous verrez. Le ciel, lui aussi, est vivant (*Les Particules*, pp. 362-363).

[...] l'océan scintillait à leurs pieds. Loin à l'horizon, le soleil se couchait sur l'Atlantique. De plus en plus souvent, Walcott avait l'impression que la pensée de Djerzinski s'égarait dans des voies incertaines, voire mystiques (*Les Particules*, p. 372).

¹⁵⁰ Le prénom d'Annabelle est-il une allusion au poème « Annabel Lee » d'Edgar Allan Poe ? Dans ce poème, le je lyrique regrette la perte de son amour d'enfance, Annabel Lee, prise par « her high-born kinsman » sous la forme d'un vent froid qui finit par la tuer. Tout comme dans le roman de Houellebecq, il est question, dans ce poème, d'une union mystérieuse et très profonde entre deux amants : « and neither the angels in heaven above, / Nor the demons down under sea, / Can ever dissever my soul from the soul / Of the beautiful ANNABEL LEE ». Rappelons qu'Annabelle meurt vers la fin des *Particules élémentaires*, suite à un cancer de l'utérus dont il est suggéré qu'il pourrait avoir été provoqué par ses rapports sexuels avec des hommes autres que Michel, son amour d'enfance.

La mer scintillait, réfractait une lumière mobile sur les derniers îlots rocheux. Dérivant rapidement à l'horizon, les nuages formaient une masse lumineuse et confuse, d'une étrange présence matérielle. Il marchait longtemps, sans effort, le visage baigné d'une brume aquatique et légère (*Les Particules*, p. 377).

De nombreux témoignages attestent sa fascination pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière mobile et douce, où il aimait à se promener, où comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, « le ciel, la lumière et l'eau se confondent » (*Les Particules*, p. 379).

La manière dont Michel baigne dans la lumière peut faire penser aux descriptions de l'existence des clones de la nouvelle race humaine. En fait, elle semble faire de lui une préfiguration de ces êtres bienheureux, vivant dans une lumière éternelle devenue palpable :

*Maintenant que nous vivons dans la lumière
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
[---]
Maintenant la lumière autour de nos corps est devenue palpable
(*Les Particules*, pp. 12-13).*

On peut arguer qu'en tant que précurseur de la troisième mutation métaphysique de l'Occident, Michel présente le caractère d'un saint. La fin de sa vie de chercheur, consacrée non seulement à la science mais aussi au mysticisme a le caractère d'une apo théose. Il est en effet intéressant qu'une imagerie onduleuse revienne aussi dans le roman pour suggérer un chemin possible vers l'amour de la femme. En « plein découragement théorique », Michel est soudain « inhabituellement heureux » :

Il était aux côtés d'une petite fille qui chevauchait dans la forêt, entourée de papillons et de fleurs (au réveil il se rendit compte que cette image, resurgie à trente ans de distance était celle du générique du 'Prince Saphir', un feuilleton qu'il regardait les dimanches après-midi dans la maison de sa grand-mère, et qui trouvait, si exactement, le point d'ouverture du cœur). *L'instant d'après il marchait seul, au milieu d'une prairie immense et vallonnée, à l'herbe profonde. Il ne distinguait pas l'horizon, les collines herbeuses semblaient se répéter à l'infini, sous un ciel lumineux, d'un beau gris clair. Cependant il avançait, sans hésitation et sans hâte; il savait qu'à quelques mètres sous ses pieds coulait une rivière souterraine, et que ses pas le conduiraient inévitablement, d'instinct, le long de la rivière. Autour de lui, le vent faisait onduler les herbes [c'est nous qui soulignons].* Au réveil il se sentit joyeux et actif, comme il ne l'avait jamais été depuis le début de sa disponibilité, plus de deux mois auparavant. Il sortit, tourna dans l'avenue Émile-Zola, marcha entre les tilleuls. [...] Entre les tours de Beaugrenelle, le ciel était étrangement clair; tout cela était sans issue. Peut-être aurait-il dû parler à sa voisine d'en face, la fille de 20 Ans. Employée dans un magazine généraliste, informée des faits de société, elle connaissait probablement les mécanismes de l'adhésion au monde ; les facteurs psychologiques ne devaient pas lui être étrangers, non plus; cette fille avait probablement beaucoup à lui apprendre. Il rentra à grandes enjambées, presque en courant, gravit d'un trait les étages menant à l'appartement de sa voisine. Il sonna longuement, à trois reprises. Personne ne répondit. Désespéré, il rebroussa chemin vers son immeuble ; devant l'ascenseur, il s'interrogea sur lui-même (*Les Particules*, pp. 280-281).

Au niveau de la conscience, Michel semble surtout mettre ce rêve en rapport avec son travail scientifique. Les mouvements ondulatoires et la rivière souterraine représenteraient alors, respectivement, l'ontologie d'état et la vérité. On a cependant l'impression qu'inconsciemment Michel met son rêve en rapport avec la séduction et avec l'homme qu'il aurait pu être s'il n'avait pas été inhibé par son enfance difficile. Pour Murielle Lucie Clément, « [t]oute la scène respire un sentiment d'infini, de continuité. Celle tant recherchée par l'érotisme féminin », et le Prince Saphir est, pour elle, l'image d'un « homme fort qui sait où se trouve la rivière souterraine, métaphore de l'orgasme féminin » (Clément 2007, p. 42).

En raison de la présence de ces lumières fortement valorisées, on ne saurait voir dans *Les Particules élémentaires* un roman marqué uniquement par la négativité existentielle. En effet, il présente une opposition entre deux types de lumières. La première, intense et trop pénétrante, est représentée par le soleil à peine tolérable perçu par Bruno ; l'autre, changeante, plus douce et mystérieuse, par le clair de lune (Bruno) et par le ciel d'Irlande (Michel). Comme le suggèrent la référence au catholicisme intégrée à la peinture de la lumière irlandaise ainsi que le caractère mystique du rêve de Michel, la deuxième de ces lumières semble même représenter une sorte de transcendance.

Sans doute peut-on deviner dans l'opposition entre deux types de lumière une réminiscence de la célèbre dichotomie établie par Madame de Staël entre le classicisme et le romantisme :

Il existe, ce me semble, deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du Midi et celle qui descend du Nord, celle dont Homère est la première source, celle dont Ossian est l'origine (Madame de Staël, *De la Littérature*, 1^{ère} partie, chap. XI).

Sous l'influence de Schlegel, « la notion de littérature *romantique* en général, née du christianisme et de la chevalerie » finira, dans la pensée de Madame de Staël, par remplacer « celle de la littérature du Nord » (van Tieghem 1968 [1923] p. 143). Il est intéressant de constater que l'on retrouve chez Houellebecq une opposition entre la lumière d'un pays celtique comme l'Irlande et la lumière de la Grèce, associée à la métaphysique de Démocrite :

De même que l'image du monde inscrite dans le bouddhisme tibétain est inséparable d'une contemplation prolongée des figures infinies et circulaires offertes par les *mandalas*, de même que l'on peut se faire une image fidèle de ce que fut la pensée de Démocrite en observant l'éclat du soleil sur les pierres blanches, dans une île grecque, un après-midi d'août, de même on approchera plus facilement la pensée de Djerzinski en se plongeant dans cette architecture infinie de croix et de spirales qui constitue le fonds ornemental du *Book of Kells*, ou en relisant la magnifique *Méditation sur l'entrelacement*, publiée à part des *Clifden Notes*, et qui lui fut inspirée par cette œuvre (*Les Particules*, p. 375).

L'emplacement de ce passage à quelques pages seulement de la description des promenades solitaires de Michel à travers la « lumière mobile » des côtes irlandaises souligne à notre avis la dichotomie citée entre la lumière du Sud et celle du Nord et rappelle ainsi les métaphysiques respectives que ces lumières auraient inspirées. L'opposition entre ces deux différentes lumières vient ainsi à l'appui de l'hypothèse d'une filiation romantique des romans houellebecquiens, hypothèse que nous avons examinée plus haut, dans le chapitre 3.3. Tout comme le rapprochement des *Particules élémentaires* avec *Henri d'Ofterdingen*, l'idée que Houellebecq reproduise (consciemment ou non) la dichotomie établie par Madame de Staël s'accorde bien avec la déclaration de l'auteur selon laquelle *Les Particules élémentaires* renoueraient avec une esthétique romantique (cf. ci-dessus 3.3). Nous poursuivrons l'étude du caractère romantique des romans houellebecquiens, notamment des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île*, dans le sous-chapitre 4.3. Nous tenterons d'y montrer que par la manière dont le motif de la lumière s'y voit combiné à une thématique eschatologique, *Les Particules élémentaires* apparaissent comme un texte proche du discours mythologique¹⁵¹.

Si nous avons des raisons de qualifier les *Particules élémentaires* de livre « mythologique », une question s'impose, cependant : ce roman pourrait-il être considéré comme le texte religieux qui devrait, selon les dires de Houellebecq lui-même, « modifier l'histoire du monde » ? En d'autres mots : dans quelle mesure Houellebecq aurait-il l'impression d'avoir réalisé, par ce roman, le « discours positif » dont il a été question ci-dessus ?

Déjà le fait que l'ouvrage soit classé sur la couverture comme « roman » pourrait éventuellement suffire pour répondre par la négative à cette question – du moins si nous nous rappelons l'opposition établie par Houellebecq entre textes religieux et textes littéraires (cf. ci-dessus 2.3.4).

Il faut cependant aussi prendre en compte les nombreux éléments parodiques venant contrebalancer le discours lumineux. À nos yeux, la seule présence de ces éléments constitue probablement un argument allant dans le même sens que le classement de l'œuvre comme « roman ». En effet, ni Michel, ni l'utopie des clones n'échappent au ridicule. Ceci est sans doute encore plus vrai de Bruno, le « héros lunaire ». À maintes reprises, le lecteur ne peut s'empêcher de sourire de Michel, personnage complètement perdu dans la vie sociale.

¹⁵¹ Plus précisément, nous y verrons que le deuxième roman de Houellebecq, avec son symbolisme de la lumière, son récit eschatologique mettant en scène deux niveaux ontologiques, est proche du « mythe littéraire », tel que ce dernier est défini par Philippe Sellier. Pour lui, un mythe littéraire se caractérise par une « [I]ogique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence » (Sellier, 1984, p. 115.).

Comme l'a montré Sabine van Wesemael, tout le projet utopique par lequel se termine le roman est miné par le fait que Michel s'inspire d'une publicité pour vêtements de femmes lorsqu'il conçoit le projet de créer une nouvelle race humaine. Le slogan « DEMAIN SERA FÉMININ » lu par Michel dans un catalogue « 3 Suisses » semble en effet renforcer l'idée que les néo-humains devraient plutôt ressembler à des femmes, la femme étant jugée plus apte à l'amour que l'homme. Finalement, même accueilli sans dérision, le projet eugéniste de Michel encourt le risque évident d'être lu au second degré, tout simplement parce qu'il peut être jugé inacceptable par le lecteur.

Résumons : Michel Houellebecq attaque tous les vices de l'humanité. Avec Schopenhauer, il va jusqu'à qualifier de mal l'essence même de l'homme, sa volonté de vivre. Le soleil intérieur de l'homme, son désir, est une divinité cruelle, « rouge sang ». Le monde où nous vivons est un lieu où les liens entre le moi et l'autre sont devenus impossibles, car les êtres humains se détruisent les uns les autres. Sans doute, aux yeux de Houellebecq, cela a-t-il toujours été le cas. Mais il semble que, pour lui, l'ontologie matérialiste de la physique mécanique ait accentué cette tendance naturelle de l'humanité ; peut-être l'homme était-il perdu dès le départ, mais les sciences et les arts n'ont guère réussi à l'améliorer. Cependant, à travers les questionnements métaphysiques des *Particules élémentaires*, Houellebecq s'interroge sur la possibilité de surmonter cette vision du monde. Ce projet est d'autant plus nécessaire que cette vision du monde, en plus de promouvoir la cruauté, débouche sur le plat. L'idée d'une ontologie des états susceptible de fournir une autre image de l'humanité que celle des particules isolées de la mécanique classique vient ici à son aide. Cette ontologie se manifeste aussi à travers la lumière : dans le clair de lune pour Bruno, dans la lumière mobile de l'Irlande pour Michel. Ces deux épiphanies préfigurent en quelque sorte le monde des clones où la lumière est devenue palpable. Cependant, tout se passe comme s'il était impossible pour Houellebecq de décrire ces moments privilégiés sans passer par l'exagération satirique, on dirait même par ce « filtre déformant de l'humour » que l'auteur ne manque pas de critiquer dans l'un de ses essais, « humour qui finit bien entendu par tourner à vide et par se muer en mutité tragique » (*Interventions*, p. 73).

Comme le constate Varrod (2001), le bonheur et l'utopie présents dans *Les Particules élémentaires*, les épisodes de Bruno mis à part, se réalisent à travers l'asexualité. Toutefois, il nous semble exagéré d'affirmer que : « L'exégète de Platon reste cependant préfreudien ; il attendra le roman suivant pour constater que, sans une sexualité épanouie, l'amour manque d'un ingrédient essentiel à la vie » (Varrod 2001, p. 101). Il est vrai que *Les Particules élémentaires* constituent un roman plus platonisant que *Plateforme* ; mais il se caractérise

surtout par sa plus grande complexité. *Plateforme* se centre sur les aspects traités dans le roman précédent à travers le personnage de Bruno.

Cependant, est-il impossible de soutenir qu'une petite lueur des images positives résiste au rire et à la provocation inhérente au deuxième roman de Houellebecq ? Comme nous le verrons ci-dessous (cf. 4.3.1), Houellebecq, en comparant ses deux premiers romans, caractérise *Extension du domaine de la lutte* comme un roman « déprimé » alors qu'il qualifie *Les Particules élémentaires* de « contrasté ». Probablement, ce jugement relève davantage du domaine esthétique que du domaine religieux : Houellebecq décrit le passage d'un roman à l'autre au niveau de la construction. Son premier roman se construit autour de l'analyse à froid (le « clinique ») d'un côté, et un « pathos » profondément déprimé de l'autre. Souvenons-nous de l'impression qu'a Tisserand, grand perdant dans la hiérarchie sexuelle, d'être « une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché » (*Extension*, p. 113). Dans *Les Particules élémentaires*, l'analyse distanciée reste d'importance, mais une grande place est également accordée à l'amour et à l'envol poétique. Le pathétique de certains passages de ce roman exprime comment ses deux personnages principaux arrivent par moments à s'ouvrir au monde extérieur et à l'amour. Pour Bruno cette ouverture passe surtout par la quête érotique, alors que pour Michel elle passe par le mysticisme. Même constamment miné par l'humour, quelque chose est en train de se construire.

4.2.3 *Plateforme* : disparition des motifs du soleil et de la lumière – et abandon de la perspective métaphysique ?

On peut se demander si le clivage est vraiment insurmontable entre, d'un côté, le rêve d'un discours positif et, de l'autre, la négativité à laquelle tendent les textes de Houellebecq. Sans doute est-ce parce que le projet métaphysique des *Particules élémentaires* ne semble pouvoir échapper à un certain ridicule qu'il se voit abandonné et, avec lui, les motifs du soleil et de la lumière dans le roman suivant, *Plateforme* (2001). Car à la place du projet technico-poétique du roman précédent, *Plateforme* propose une solution de nature purement sociologique, basée sur le simple principe économique de l'offre et de la demande.

Comme nous avons vu (cf. 3.2.2), Houellebecq hasarde dès *Extension du domaine de la lutte*, à travers son narrateur, l'idée qu'il faudrait inventer une esthétique romanesque plus plate :

Nous sommes loin de *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne (*Extension*, p. 48-49).

La référence assez vague au caractère plat de l'écriture de Houellebecq est ensuite devenue un thème récurrent de la réception de son œuvre. Comme nous l'avons vu, la discussion se centre surtout sur le style. Certains critiques, dont Patricola, perçoivent ce style comme un « non-style » qui en aucun lieu ne saurait être novateur (Bardolle, *cf.* ci-dessus 1.4.2), alors que d'autres le défendent, y voyant une manière de créer l'émotion (ci-dessus 1.4.3), une façon de procéder à la désublimation (Noguez, *cf.* ci-dessus 2.3.3) ou des qualités liées à la sincérité et à l'évitement d'une trop grande abstraction (Thorlund Nielsen & Baggesgaard Madsen, *cf.* ci-dessus 3.1). Mais ce n'est qu'avec *Plateforme* que cette « platitude » reçoit un traitement symbolique de la part de l'auteur.

Plateforme raconte la tentative de résoudre les problèmes de l'humanité sans avoir recours aux spéculations métaphysiques, et sans la moindre supposition d'un au-delà, même en partie ridiculisé, comme dans *Les Particules élémentaires*. Ne seront évoqués, dans *Plateforme*, ni le mythe de l'amour romantique, ni la nouvelle spiritualité sous sa forme New Age inspirée par la physique quantique. Si le deuxième roman de Houellebecq se structure autour de la métaphore des « particules élémentaires », l'image centrale de son troisième roman est la « plateforme ». Comme toujours dans les romans de Houellebecq, le titre revient à l'intérieur de la diégèse ; le mot « plateforme » apparaît en effet à deux reprises dans le roman, la première fois au moment où les plans du tourisme sexuel planétaire commencent à se concrétiser :

Dans un état d'excitation un peu irréaliste, nous établissions une plateforme programmatique pour le partage du monde (*Plateforme*, p. 259).

Le caractère « plat », la visée désublimante, de ce projet touristique se signale par la juxtaposition du passage cité avec le récit d'une visite effectuée par le narrateur dans un cimetière. Michel déclare avoir été déçu par la tombe du héros et poète national cubain José Martí :

En résumé c'était un échec attristant, comme tous les cimetières républicains d'ailleurs. Il était tout de même agaçant de constater que les catholiques restaient les seuls à avoir su mettre sur pied un dispositif funéraire opérationnel. Il est vrai que le moyen qu'ils employaient pour rendre la mort magnifique et touchante consistait tout simplement à la nier. Avec des arguments comme ça. Mais là, à défaut de Christ ressuscité, il aurait fallu des nymphes, des bergères, enfin un peu de cul (*Plateforme*, p. 258).

Dans *Les Particules élémentaires*, Houellebecq avait proposé une vision qui résoudrait le problème de la mort. Nous avons vu que cette solution était d'ordre technique mais qu'elle avait néanmoins les traits d'un mythe structuré autour de l'image centrale des particules

élémentaires. Avec *La Possibilité d'une île* Houellebecq entreprendra un projet technico-poétique semblable, qui lui aussi sera conçu comme une tentative (semi-sérieuse) de sortir de l'idéologie moderne et libérale qui régnant actuellement en Occident. Dans *Plateforme*, c'est justement cette idéologie-là qui est poussée à l'extrême et pour ainsi dire caricaturée, à travers l'idée d'une prostitution globale, mondialisée. Mais ni le texte dans son ensemble – ni d'ailleurs le terme de « plateforme » – n'en sont pour autant dénués d'une certaine opacité métaphorique, d'une certaine poésie. Lorsque ce mot apparaît une deuxième fois, une interprétation s'impose :

Un jour, à l'âge de douze ans, j'étais monté au sommet d'un pylône électrique en haute montagne. Pendant toute l'ascension, je n'avais pas regardé à mes pieds. Arrivé en haut, sur la plateforme, il m'avait paru compliqué et dangereux de redescendre. Les chaînes de montagnes s'étendaient à perte de vue, couronnées de neiges éternelles. Il aurait été beaucoup plus simple de rester sur place ou de sauter. J'avais été retenu, *in extremis*, par la pensée de l'écrasement ; mais, sinon, je pense que j'aurais pu jouir éternellement de mon vol (*Plateforme*, p. 331).

Oserait-on affirmer qu'avec *Plateforme*, Houellebecq « redescend » pour renoncer aux spéculations ontologiques du roman précédent et se tourner vers une solution plus pragmatique, plus « plate » ? La prostitution planétaire organisée par les protagonistes du roman réduit l'amour à une simple satisfaction de plaisirs achetés, donc à une marchandise. Faut-il en conclure que les utopies présentent un danger, celui de la mort, alors que le fait de vivre comporte toujours une existence dans la prose, et peut-être aussi une souillure (la prostitution) ? Cette mise en rapport du passage cité avec *Les Particules élémentaires* nous semble plausible en raison de l'unité du projet romanesque houellebecquien et de la manière dont chaque nouveau texte apparaît comme une réponse aux textes précédents. Mais on se demande également si la qualification des plans de prostitution planétaire de « plateforme » quelques chapitres plus tôt ne souligne pas le caractère tout aussi (anti)utopique (bien que « plat ») de la vision ultracommerciale proposée dans *Plateforme*. Le fait que le narrateur insiste sur la difficulté de la descente indique peut-être tout simplement la nécessité de ne pas se laisser éblouir par la vie facile de l'utopie, mais d'accepter la vie telle qu'elle se présente, soit souvent pénible. La beauté des cimes ne pourra être contemplée que par moments. La fantaisie d'un vol où le narrateur aurait pu « jouir éternellement » semble évoquer l'idée séduisante, mais impossible, d'une vie placée entièrement sous l'égide de l'esthétique. Il est d'ailleurs intéressant de voir s'approfondir le thème de l'esthétique en accédant à quelque chose de plus insaisissable, voire de métaphysique, par la grandeur du paysage, évoquant la notion du sublime à travers l'image des montagnes « couronnées de neiges éternelles [...] à perte de vue ».

L'épisode du pylône électrique nous apparaît comme un passage clé du roman, tout d'abord du point de vue de sa structure poétique. Les thèmes et les motifs présents dans ce passage forment une structure dense offrant une analogie avec le roman dans son ensemble. Les lignes citées soulignent le caractère poétique du roman. Mais la manière dont ses thèmes y sont mis en perspective doit aussi être prise en considération par celui qui cherche à éclaircir l'idéologie du roman. (Nous pensons, plus précisément, aux thèmes du libéralisme économique et de la prostitution qui s'y introduisent à travers la répétition du mot « plateforme » pour être ensuite mis en rapport avec les thèmes relevant de l'esthétique.) Le motif de la « plateforme » possède une polyvalence métaphorique, portant à la fois sur le style et sur la thématique politique et philosophique du roman. Sans doute se réfère-t-il également de manière ironique à la caractérisation du style Houellebecquien comme plat (idée en partie lancée par Houellebecq lui-même dans *Extension du domaine de la lutte*).

Nous avons déjà émis l'hypothèse que les motifs de la « plateforme » et du tourisme sexuel (ce dernier étant simultanément l'un des sujets du roman) constituent une sorte de réponse au roman précédent, qui comporte, nous venons de le voir, certains éléments d'un mysticisme de l'amour. De ce point de vue-là l'aplatissement de *Plateforme* pourrait s'illustrer par une observation assez générale de Peter Sloterdijk concernant l'imaginaire de la prostitution :

La prostitution [...] est la pièce maîtresse des cynismes de l'échange, où, dans son indifférence brutale, l'argent ramène à son niveau même les biens d'un 'ordre supérieur' (Sloterdijk 1987, p. 395).

Si l'on accepte de lire le roman *Plateforme* comme un poème où se réalisent des équivalences déduites d'une matrice (dans le sens de Riffaterre), celle-ci pourrait bien être contenue dans le titre et se définir comme « forme plate ». Mais cette poéticité ne se construit pas, comme dans *Les Particules élémentaires*, en « mythe littéraire ». Autre différence d'avec le roman précédent : dans *Les Particules élémentaires* les éléments mythologico-poétiques s'étaient structurés surtout autour des motifs du soleil et de la lumière. Aussi ces derniers sont-ils beaucoup moins présents dans *Plateforme*. Dira-t-on que l'absence du motif de la lumière dans ce roman correspond à l'absence de lumière métaphysique ?

Chose étrange, c'est également dans ce roman que nous trouvons le personnage principal vivant la relation amoureuse la plus heureuse, comme si l'abandon des interrogations métaphysiques, si présentes dans les deux premiers romans de Houellebecq, rendait l'amour et le bonheur plus accessibles. Dans un passage que l'on pourrait peut-être considérer comme

une réponse aux préoccupations métaphysiques des romans précédents, le narrateur de *Plateforme* exprime l'idée qu'il se fait de la culture :

la culture me paraissait une compensation nécessaire liée au malheur de nos vies. On aurait peut-être pu imaginer une culture d'un autre ordre, liée à la célébration et au lyrisme, qui se serait développée au milieu d'un état de bonheur ; je n'en étais pas certain, et ça me paraissait une considération bien théorique, qui ne pouvait plus vraiment avoir d'importance pour moi (*Plateforme*, p. 330).

À partir de ce passage, on pourrait dire que pour ce qui est de sa vie privée, le protagoniste réussit en effet à vivre, c'est-à-dire, pour ainsi dire, à redescendre vers la mort, quoique de manière lente et contrôlée. Il réussit aussi à construire une belle relation avec Valérie. Comme souvent, une comparaison avec un poème de Houellebecq se révèle éclairante. Un bonheur pareil – également sans soleil, mais sous le signe du jour irradiant des yeux de l'autre – est suggéré dans les derniers vers du recueil de poésie *Renaissance* (1999) :

La possibilité de vivre
Commence dans le regard de l'autre (*Poésies*, p. 305).

La nuit revient, fin de soleil
Sur la pinède inévitable
Et tes yeux sont toujours pareils,
La journée est complète et stable (*Poésies*, p. 308).

Sans doute le pôle positif du roman se construit-il au niveau individuel, concrètement, dans l'amour plutôt que dans les projets collectifs. Les romans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île* décrivent, chacun à sa façon, des mouvements sociaux considérables. Mais, dans *Plateforme*, ce qui reste après l'attentat terroriste qui clôt le roman, c'est surtout le souvenir d'une belle histoire d'amour :

Tout peut arriver dans la vie, et surtout rien. Mais cette fois, quand même, il s'était passé quelque chose : j'avais trouvé une amante, et elle me rendait heureux » (*Plateforme*, p. 108).

Michel et Valérie espèrent gagner assez d'argent pour pouvoir se retirer de leur vie professionnelle et s'installer en Thaïlande. Interrogée sur ses projets d'avenir par son patron Jean-Yves, Valérie répond :

Je suis une prédatrice, répondit-elle calmement. Une petite prédatrice, gentille – je n'ai pas de gros besoins ; mais si j'ai travaillé jusqu'à présent c'était uniquement pour le fric ; maintenant je vais commencer à vivre (*Plateforme*, p. 337).

Ce rêve se voit cependant annihilé quelques pages plus loin par la mort de Valérie dans un attentat à la bombe islamiste, dirigé contre l'un des hôtels du groupe *Aurore*. L'attentat, qui fait cent dix-sept morts, a également pour conséquence la fin du projet conçu par les protagonistes, car en France l'opinion se retourne contre le tourisme sexuel. Dans le passage cité, le mot « prédatrice » souligne le fait que Valérie – la femme, et elle représente sans doute également l'homme, l'humanité – est un être potentiellement dangereux qui vit d'autres êtres vivants ; même si la qualification de « gentille » laisse entendre que cela pourrait se faire de manière douce et civilisée.

On pourrait ne voir dans la caractérisation de « prédatrice gentille » qu'un oxymoron amusant. Nous avons cependant remarqué que Houellebecq construit ses romans à partir de juxtapositions dont la connexion logique ou argumentative reste parfois dans le non-dit. Est-ce par exemple un hasard si Michel réfléchit sur l'éthique de Kant au début du paragraphe qui raconte l'avènement soudain de l'attentat :

Je posai mon regard sur Valérie : c'était une bonne prédatrice, plus intelligente et acharnée que moi-même ; et elle m'avait choisi pour partager sa tanière. On peut supposer que les sociétés reposent sur une volonté commune, du moins sur un consensus [...]. Selon Emmanuel Kant, la dignité humaine consiste à n'accepter d'être soumis à des lois que dans la mesure où on peut se considérer en même temps comme législateur ; jamais une fantaisie aussi étrange ne m'avait traversé l'esprit. Non seulement je ne votais pas, mais je n'avais jamais considéré les élections que comme d'excellents shows télévisés [...] Dans ma jeunesse j'avais rencontré des *militants*, qui estimaient nécessaire de faire évoluer la société dans telle ou telle direction ; je n'avais éprouvé pour eux ni sympathie, ni estime. J'avais même, progressivement, appris à m'en défier. Leur manière de s'intéresser à des causes générales [...] avait quelque chose de louche (*Plateforme*, pp. 338-339).

Étrange coïncidence, c'est aux fondements de la morale et de la société que Michel réfléchit pendant les dernières minutes de sa vie auprès de Valérie. Il arrive à la conclusion suivante durant les secondes qui précèdent les premiers coups de mitraillette. Le déclic que perçoit Michel à la fin du passage, c'est l'attentat qui commence :

Je pris soudain conscience avec gêne que je considérais la société où je vivais à peu près comme un milieu naturel – disons une savane ou un jungle – aux lois duquel j'aurais dû m'adapter. L'idée que j'étais solidaire de ce milieu ne m'avait jamais effleuré ; c'était comme une atrophie chez moi, une absence. Il n'était pas sûr que la société puisse survivre très longtemps avec des individus de mon genre ; mais je pouvais survivre avec une femme, m'y attacher, la rendre heureuse. Au moment où je jetais, de nouveau, un regard reconnaissant à Valérie, j'entendis sur la droite une espèce de déclic (*Plateforme*, pp. 339-340).

La référence à la morale de Kant est-elle une condamnation de la cruauté des terroristes ? L'interprétation selon laquelle il s'agirait d'une interrogation morale ayant pour objet la civilisation occidentale – caricaturée à travers le personnage de Michel, et représentée par lui

– nous semble plus intéressante. Mais Houellebecq reste comme toujours dans l’ambigu. Serait-il lui-même de l’avis que Michel aurait dû être plus militant ? Ou ses réflexions au sujet du militantisme servent-elles surtout à condamner les terroristes qui, eux, n’hésitent pas à intervenir afin de « faire évoluer la société dans telle ou telle direction » ?

Sans doute faut-il conclure qu’au moins pour ce qui est du discours positif qui devait « changer le cours de l’histoire » – et non seulement la vie de l’individu ayant connu le regard de l’autre –, *Plateforme* reste un échec. Au centre des *Particules élémentaires* s’étaient trouvés les questionnements ontologiques et épistémologiques et le rêve d’une métaphore porteuse d’une éthique. Mais au niveau collectif, c’est peut-être dans ce roman que se présente également le prototype de ce que pourrait être une société humaine solidaire sous l’égide « du regard de l’autre », phrase qui se trouve dans un poème de Renaissance et que nous venons de citer ci-dessus, mais qui apparaît aussi dans *Les Particules élémentaires*:

La possibilité de vivre commence dans le regard de l’autre. Progressivement je me suis rendu compte que mes collègues, les enseignants du lycée Carnot, jetaient sur moi un regard dénué de haine ou d’acrimonie. Ils ne se sentaient pas en compétition avec moi; nous étions engagés dans la même tâche, j’étais un des leurs (*Les Particules*, p. 219).

C’est Bruno qui raconte sa vie à son frère, se souvenant d’une période où il avait connu un relatif bien-être. La parenté entre le milieu d’enseignants parisiens et les vacances érotiques proposées dans *Plateforme* réside surtout dans la manière dont une « possibilité de vivre » se crée, d’une manière simple – sinon plate, du moins pragmatique – et peut-être surtout sans séduction et en atténuant autant que possible les hiérarchies. La sexualité n’est d’ailleurs pas absente de cette possibilité de vivre pressentie par Bruno. En effet, ces collègues passent leurs vacances « au Cap d’Agde, dans un secteur naturiste » et vont aussi « dans un sauna pour couples », ce qui incite Bruno à une comparaison avec les soixante-huitards : « ils avaient un côté social-démocrate – pas du tout comme les hippies qui traînaient autour de notre mère dans les années soixante-dix » (*Les Particules*, p. 220). Ce « côté social-démocrate » apparaît cependant comme moins présent dans *Plateforme*. En fait, comme le note Varrod, à propos de ce roman, « le personnage central, apaisé, se donne des objectifs personnels modestes et refuse toute ambition collective » (Varrod 2001, p. 108). « Le secret, c’est qu’il n’y a pas de secret », affirme, en passant, l’un des personnages (*Plateforme*, p. 266). Et après la mort du père de Jean-Yves, le narrateur fait ces réflexions, qui résument selon lui la condition humaine :

Il n'avait pas de hobby ni de divertissement véritable, mis à part l'élevage des lapins et les mots croisés de La République du *Centre-Ouest*. C'est sans doute à tort qu'on soupçonne chez tous les êtres une passion secrète, une part de mystère, une fêlure ; si le père de Jean-Yves avait eu à témoigner sur ses convictions intimes, sur le sens profond qu'il donnait à la vie, il n'aurait probablement pu faire état que d'une déception légère. De fait, sa phrase favorite, celle que Jean-Yves se souvenait le plus souvent lui avoir entendu prononcer, celle qui synthétisait le mieux son expérience de la condition humaine, se limitait à ces mots : « On vieillit » (*Plateforme*, p. 297).

Encore une fois, on pourrait faire le lien entre la disparition de la religion et l'affaiblissement des liens sociaux relevé par Proguidis à propos d'*Extension du domaine de la lutte* (cf. ci-dessus 4.2.1). La platitude de l'existence, due à l'inexistence de « quelque chose de plus », avait été symbolisée dans le premier roman par le déshabillage du mystère entrepris dans l'acte de strip-tease qui ouvre le roman, ainsi que par le caractère absurde du soleil et de l'univers. Or, dans *Plateforme* le narrateur semble moins souffrir de tout cela. Le fait de résumer « le sens profond » que l'on donne à la vie par la phrase « On vieillit » pourrait en effet se lire comme une parodie du thème de l'absurde, déjà présent dans *Extension du domaine de la lutte*. Et l'impression d'un traitement ludique de ce thème se renforce par la manière dont l'incipit de *Plateforme* travestit celui, célébrissime, de *L'Étranger* de Camus (« Aujourd'hui maman est morte ») qui donne d'emblée l'impression d'un désir de parodier le style de Meursault :

Mon père est mort il y a un an. Je ne crois pas à cette théorie selon laquelle on devient *réellement adulte* à la mort de ses parents ; on ne devient jamais *réellement adulte*.

Devant le cercueil du vieillard, des pensées déplaisantes me sont venues. Il avait profité de la vie, le vieux salaud ; il s'était démerdé comme un chef (*Plateforme*, p. 11).

Ainsi, avec *Plateforme* Houellebecq donne l'impression de vouloir faire une entrée dans la littérature par la littérature, plutôt que par la voie de son enfance et par sa jeunesse (comme dans *Les Particules élémentaires*) ou par la vie professionnelle de l'auteur (comme dans *Extension du domaine de la lutte*). Dans cette perspective, on se demandera si c'est pur hasard que le narrateur porte un nom de famille qui résonne avec celui de Meursault : « Renault ».

Dans les toutes premières pages de *Plateforme* est également introduit le thème de la religion, toujours de manière ludique. Avec des accents bibliques, le passage suivant poursuit la présentation de Michel (le fils) et de son père qui, lui, vient de mourir. Michel se trouve dans l'appartement de son père défunt :

Père, père, me dis-je, que ta vanité était grande. Dans l'angle gauche de mon champ de vision je distinguais un banc de musculation, des haltères. Je visualisai rapidement un crétin en short – au visage ridé, mais par ailleurs très similaire au mien – gonflant ses pectoraux avec une énergie sans espoir. Père, me dis-je, père, tu as bâti ta maison sur du sable (*Plateforme*, pp. 12-13).

Comme nous l'avons vu, le Dieu absent, thème central d'*Extension du domaine de la lutte*, a sa place aussi dans *Plateforme*. Cependant les narrateurs respectifs des deux romans font preuve d'une attitude assez différente face à cette absence. Derrière les urbanités ironiques de Michel, on devine cependant la voix de l'auteur. Somme toute, le Michel de *Plateforme* donne une impression plus détachée ; sa véritable souffrance, son manque survenant surtout avec la disparition de Valérie, la femme aimée.

Si la figure du père semble avoir déçu le Michel de *Plateforme* sur le plan spirituel, on trouve cependant dans le livre une référence intéressante à Dieu, inspirée par son amour pour Valérie. Nous avons vu que Houellebecq avait terminé son recueil de poésies, *Le Sens du combat*, par une référence à une sorte de religiosité patriarcale : « Comme une croix de fer aux deux bras écartés. Aujourd'hui, je reviens dans la maison du Père » (cf. ci-dessus 2.3.1) Plutôt que dans la filiation père-fils, c'est dans la rencontre avec la femme que quelque chose de divin se crée dans *Plateforme* :

Pour accéder réellement à la possibilité pratique du bonheur, l'homme devrait sans doute se transformer – se transformer *physiquement*. À quoi comparer Dieu ? D'abord, évidemment, à la chatte des femmes ; mais aussi, peut-être, aux vapeurs d'un hammam. À quelque chose de toute façon dans lequel l'esprit puisse devenir possible, parce que le corps est saturé de contentement et de plaisir, et que toute inquiétude est abolie. Je tiens à présent pour certain que l'esprit n'est pas né, qu'il demande à naître, et que sa naissance sera difficile, que nous n'avons jusqu'à présent qu'une idée insuffisante et novice. Lorsque j'amenais Valérie à l'orgasme, que je sentais son corps vibrer sous le mien, j'avais parfois l'impression, fugace mais irrésistible, d'accéder à un niveau de conscience entièrement différent, où tout mal était aboli. Dans ces moments suspendus, pratiquement immobiles, où son corps montait vers le plaisir, je me sentais comme un Dieu, dont dépendaient la sérénité et les orages. Ce fut la première joie – indiscutable, parfaite (*Plateforme*, p. 169).

L'idéalisation de la femme était déjà présente chez Houellebecq déjà dans *Les Particules élémentaires*. Et les références plus ou moins explicites à Dieu donnent à *Plateforme* une certaine complexité ; Aurélien Bellanger cite le passage où Dieu se voit comparé au sexe d'une femme pour arguer que « [l']interrogation sur l'existence de Dieu est [...] subordonnée par Houellebecq à une interrogation sur l'amour » (Bellanger 2010, p. 294). Cependant, malgré l'impression qu'a Michel d'accéder « à un niveau de conscience entièrement différent », *Plateforme* semble dominée par une espèce de platitude, à savoir l'idée que l'amour est acquis non pas par la séduction ou la beauté, mais par l'argent. Ici, « pas de secret ». Le pouvoir s'exerce ouvertement. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Bellanger propose également de lire « ce roman comme une parodie du traité théologique » (*ibid.*, p. 210). En y appliquant les catégories satiriques de Bakhtine (cf. ci-dessus 3.2.2), on pourrait presque dire que la noblesse de la beauté est détronisée par la platitude de l'argent lorsque,

dans *Plateforme*, l'amour devient commerce, fait qui signifie aussi un aplatissement des hiérarchies qui en dépendent.

Quatre ans après sa publication, Houellebecq affirme dans un entretien que *Plateforme* « était un échec ». Il aurait voulu décrire « la différence entre le monde touristique et le monde réel », mais a maintenant l'impression que « cet ambitieux projet est devenu une histoire plus conventionnelle » (« Gracias por su visita »). Houellebecq n'en dit rien, mais on pourrait se demander si c'est également faute d'une perspective mythologique et métaphysique que ce roman aurait échoué, ou bien, si c'est peut-être plutôt faute d'une perspective éthique ? Car dans *Plateforme*, Michel Houellebecq renonce à la mythologie au profit de l'organisation platement pragmatique du désir qui se fait à un niveau sociologique et collectif, sans horizon métaphysique ; ou du moins sans métaphysique autre que celle, libérale, de la Providence sous forme de la main invisible, proposée par Adam Smith dans *La Richesse des nations*. La transcendance et la spiritualité y font figures d'absentes. En même temps, au niveau individuel, un amour semble possible entre Michel et Valérie. Mais ces bienheureux amants paraissent aveugles au monde qui les entoure : l'horizon éthique est absent. Au fond, leur existence ne se fonde-t-elle pas sur une injustice ? Et d'ailleurs, Valérie ne l'admet-elle pas elle-même, lorsqu'elle affirme être une prédatrice, donc une bête violente, qui se nourrit des autres ?

En laissant de côté les interrogations métaphysiques, Houellebecq ne se défait-il pas d'un outil pour critiquer le monde et imaginer une existence radicalement différente ? Celui qui désire fonder un discours positif pour l'humanité aura sans doute besoin d'une certaine profondeur qui rendra l'homme opaque en le distinguant des objets. À travers le motif du plat, *Plateforme* reprend en quelque sorte la thématique du poème inaugural du *Sens du combat*, selon lequel « Nous sommes prisonniers de notre transparence » (*Poésies*, p. 9) (cf. ci-dessus 2.3.1).

4.2.4 La Possibilité d'une île : soleils symboles du désir et art lumineux

Nous avons vu que *Les Particules élémentaires* se terminent par la description d'un monde poétique, celui des clones, existence d'un entrelacement lumineux et parfait préfiguré, dans le roman, par la douce lumière de la côte irlandaise. Dans *Les Particules élémentaires*, cette vision a les traits d'un horizon quasi mythique qui ne se laisse guère intégrer dans la vie actuelle des êtres humains, sinon par de brèves épiphanies. Nous avons vu aussi que le roman suivant, *Plateforme*, apparaît comme plus réaliste ; la vision technico-poétique, avec son

horizon métaphysique et religieux, n'y est présente qu'en filigrane. Aussi les motifs du soleil et de la lumière y jouent-ils un rôle beaucoup moins important.

Qu'en est-il de la perspective métaphysique et du motif du soleil et de la lumière dans le quatrième roman de Houellebecq, *La Possibilité d'une île* ? Nous verrons dans cette section que ces deux motifs reviennent, et qu'ils seront à nouveau reliés à une sorte de spiritualité. Comme dans *Les Particules élémentaires*, Houellebecq essaye d'y imaginer un discours poétique ou religieux capable d'unir l'humanité. Nous verrons également que ce projet salvateur reste tout aussi ambigu que les visions présentées dans les deux romans précédents.

Quelques remarques d'ordre général s'imposent cependant avant d'entamer l'analyse proprement dite. Car *La Possibilité d'une île* est sans doute l'œuvre la plus énigmatique de tous les textes houellebecquiens.

D'un point de vue narratologique, d'abord, il faut préciser que le roman se construit à partir d'une alternance de « récits de vie » : ceux de Daniel¹ qui vit à notre époque et ceux de ses incarnations futures, Daniel²⁴ et Daniel²⁵, clones créés à partir du génôme de Daniel¹ et vivant quelques milliers d'années plus tard. Les récits de vie sont une sorte d'autobiographie que chaque individu d'une lignée de clones, en l'occurrence ceux de la lignée des Daniel, doit écrire pour la laisser au clone génétiquement identique qui le remplacera après sa mort (les clones de ce monde futur sont toujours euthanasiés quand ils sentent arriver la vieillesse). C'est ainsi que se réalise la vie éternelle dans le roman : génétiquement, par le clonage, et mentalement, au moyen d'une mémoire conservée par l'écriture. Car à la différence des clones imaginés dans *Les Particules élémentaires*, ceux de *La Possibilité d'une île* n'ont pas un génôme stable qui les empêcherait de vieillir. Le clonage ne pourra donc pas résoudre le problème de la conscience humaine, des souvenirs. Les élohimites essayent d'abord de créer une sorte de « machine de Turing à câblage flou » (*La Possibilité*, p. 133) qui permettrait aux informations stockées dans les neurones d'un individu mourant à être transmises à son clone nouvellement créé (*La Possibilité*, p. 133). La construction d'une telle machine ne sera cependant jamais possible, nous apprend Daniel²⁵, puisque quelque chose dans le cerveau humain reste « non démontrable ». Et c'est pour cette raison, qu'ils ont dû

se résigner à utiliser les anciens mécanismes du conditionnement et de l'apprentissage – améliorés cependant [...] par l'injection [...] des protéines extraites de l'hippocampe de l'organisme ancien (*La Possibilité*, pp. 245-246).

Ce sera donc grâce aux récits de vie, c'est-à-dire par le langage et la littérature (autobiographique), que l'on accédera à une sorte d'identité autre que génétique entre les

générations consécutives de chaque lignée de néo-humains. Si le clonage est réalisé par le scientifique Miskiewisc, l'idée des récits de vie aurait été conçue par Vincent, l'artiste, dans l'attente de la réussite de Miskiewisc « sur le câblage des réseaux mémoriels » (*La Possibilité*, p. 309). Pour les néo-humains, le but de ces récits de vie ne se réduit cependant pas à la simple assurance d'une vie éternelle, la promesse par laquelle la secte avait, à ses origines, réussi à conquérir l'humanité. Car, pour eux, la fonction de ces récits de vie sera surtout de faire évoluer la néo-humanité, par la méditation qu'ils doivent exercer sur chacun des récits de vie de leurs prédécesseurs. Cette fonction avait sans doute été prévue aussi par Vincent, puisque Daniell1 précise que, selon son ami artiste, le récit de vie de Daniell1 serait d'un « prix incomparable », en raison de la personnalité de Daniell1 :

[S]ur le plan intellectuel je me situais [...] légèrement au-dessus de la moyenne, et sur le plan moral j'étais semblable à tous : un peu sentimental, un peu cynique, comme la plupart des hommes [selon Vincent]. J'étais seulement très honnête, là résidait ma spécificité ; j'étais, par rapport aux normes en usage dans l'humanité, d'une honnêteté presque incroyable (*La Possibilité*, p. 400).

Daniell1 est un comique français célèbre ; il écrit des sketches d'une ironie acerbe et se qualifie lui-même de « bouffon » (*La Possibilité*, p. 19) ou, encore, d'« une espèce de Zarathoustra des classes moyennes » (*La Possibilité*, p. 412). Selon les intentions de Vincent, il servira donc de mauvais exemple à ses clones futurs, représentés dans le roman, par Daniel24 et Daniel25 qui, eux, passent leurs journées devant leur ordinateur à communiquer avec d'autres clones par une sorte d'Internet super-puissant, sans jamais rencontrer personne. Car la société imaginée dans *La Possibilité d'une île* est organisée ainsi : tout contact humain en dehors des réseaux informatiques leur est défendu par l'idéologie (ou la religion) de la mystérieuse Sœur suprême. Le récit de vie de Daniell1 se poursuit tout au long du roman ; après chaque chapitre écrit par lui suit le commentaire de l'un de ses clones futurs, celui de Daniel24 d'abord, puis celui de Daniel25. Car le premier est euthanasié au milieu du roman pour être tout de suite remplacé par son successeur. Il est à remarquer que ce dernier est déjà adulte en arrivant dans l'appartement de la lignée des Daniel. Il existe dans le roman une technique permettant aux néo-humains de créer des adultes tout faits. « Pourquoi ne pas fabriquer directement un être humain adulte à partir des éléments chimiques nécessaires et du schéma fourni par l'ADN », se demande Miskiewicz, le scientifique élohimate qui est à l'origine du clonage développé par cette secte. Il esquissera ensuite le programme qui mènera aux néo-humains, qui naîtront donc « directement dans un corps adulte », sans passer par l'enfance et l'éducation (*La Possibilité*, p. 241).

Pour compliquer encore la structure narratologique du roman qui se construit donc autour de l'alternance entre les différents récits de vie, Houellebecq le fait commencer par six pages dont le narrateur est incertain. En fait, le roman commence par un passage où Michel Houellebecq se met en scène lui-même. Houellebecq (ou est-ce un narrateur inconnu ?) y explique comment serait née l'idée de *La Possibilité d'une île*, grâce à une journaliste allemande :

Ce livre doit sa naissance à Harriet Wolff, une journaliste allemande que j'ai rencontrée à Berlin il y a quelques années. Avant de me poser ses questions, Harriet a souhaité raconter une petite fable. Cette fable symbolisait, selon elle, la position d'écrivain qui est la mienne.

Je suis dans une cabine téléphonique, après la fin du monde. Je peux passer autant de coups de téléphone que je veux, il n'y a aucune limite. On ignore si d'autres personnes ont survécu, ou si mes appels ne sont que le monologue d'un désaxé [...] Il n'y a ni jour, ni nuit ; la situation ne peut avoir de fin (*La Possibilité*, p. 9).

Selon un entretien de Houellebecq publié dans *Le Nouvel Observateur*, cette première page relaterait « les circonstances exactes » de sa rencontre avec Wolff (« Je suis un prophète amateur », p. 16). Il pourrait donc s'agir d'une sorte de préface ou d'un passage respectant le pacte autobiographique. Aucun titre ne permet pourtant de décider où s'arrête la parole de l'auteur et où commence celle du narrateur. Quand on tourne la page, on peut lire une seule phrase : « Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle ? », dont le statut reste incertain : faut-il l'attribuer à Houellebecq ou à quelqu'un dans lignée des Daniel ? Les pages qui suivent semblent bien se référer au monde des néo-humains, mais les chapitres clairement assumés par Daniel1 et ses clones futurs ne commencent qu'après une dizaine de pages.

Ce n'est cependant pas seulement par sa structure narratologique que *La Possibilité d'une île* mérite d'être considérée comme le plus complexe des romans houellebecquiens. Dans *Ennemis publics* (p. 300), Houellebecq se réjouit d'avoir finalement réussi, dans la troisième partie de son roman de *La Possibilité d'une île*, à « faire triompher la poésie à l'intérieur même du roman ». Et, rien qu'en le feuilletant, on remarquera en effet que c'est celui des romans de Houellebecq qui comporte le plus grand nombre de poèmes intercalés. Souvent, ces poèmes sont cependant très énigmatiques ; c'est notamment le cas des poèmes écrits par une lignée de femmes clonées avec lesquelles communiquent Daniel24 et Daniel25 : celle des Marie. Ces poèmes sont d'ailleurs parfois accompagnés d'une suite de chiffres, sans doute les codes des réseaux informatiques des néo-humains clonés, mais qui mettent le lecteur en difficulté quant à leur interprétation.

À la complexité de la structure narratologique et à l'hermétisme des poèmes de Marie22 et de Marie23 s'ajoute l'obscurité de la parole de la mystérieuse Sœur suprême. La religion

apparaît comme l'un des thèmes centraux de *La Possibilité d'une île*, mais il n'y est pas seulement question du christianisme, de l'islam ou encore du bouddhisme, mais également de religions complètement nouvelles, imaginées par Houellebecq (cf. ci-dessus 2.3.5). Le premier de ces mouvements spirituels est la secte élohimite, inspirée par le raélianisme, et à laquelle se convertira Daniel1. Dans le roman, la secte élohimite entrera peu à peu en concurrence avec les religions et les idéologies actuelles pour finalement les remplacer complètement et imposer le clonage. Deuxièmement, nous avons la religion ou l'idéologie (étrange) des futurs néo-humains Daniel24 et Daniel25 que l'on pourrait peut-être appeler la religion de la Sœur suprême. Daniel24 décrit ainsi la foi des néo-humains, dans un passage d'où il ressort également que les clones peuvent s'adresser à la Sœur suprême par la prière :

La duplication rigoureuse du code génétique, la méditation sur le récit de vie du prédécesseur, la rédaction du commentaire : tels étaient les trois piliers de notre foi, inchangés depuis l'époque des Fondateurs. Avant de me préparer un repas léger je joignais les mains pour une brève oraison à la Sœur suprême et je me sentis de nouveau lucide, équilibré, actif (*La Possibilité*, p. 183).

Selon Daniel25, un des textes les plus importants de cette « Sœur suprême » serait « *la Seconde Réfutation de l'Humanisme* », dont un des passages centraux serait « Jusqu'à quand se perpétueront les conditions du malheur ? [...] Elles se perpétueront [...] tant que les femmes continueront à enfanter » (*La Possibilité*, p. 445)¹⁵². La nature exacte de la Sœur suprême n'est toutefois pas facile à déterminer. Lorsqu'il est question d'elle, le langage devient le plus souvent assez technique. La Sœur suprême a beau avoir des traits mythologiques, on ne trouve en elle aucune trace du langage souvent poétique de la Bible chrétienne ; on dirait presque qu'elle représente une religion technocrate. Ainsi, dans un passage du récit de vie de Daniel25, nous apprenons :

Au commencement fut engendrée la Sœur suprême, qui est première. Furent ensuite engendrés les Sept Fondateurs, qui créèrent la Cité centrale. Si l'enseignement de la Sœur suprême est la base de nos conceptions philosophiques, l'organisation politique des communautés néo-humaines doit à peu près tout aux Sept Fondateurs ; mais elle ne fut, de leur propre aveu, qu'un paramètre inessentiel, conditionné par les évolutions biologiques ayant augmenté l'autonomie fonctionnelle des néo-humains comme par les mouvements historiques, déjà largement amorcés dans les sociétés précédentes, ayant entraîné le dépérissement des fonctions de relation (*La Possibilité*, pp. 424-425).

Avons-nous affaire à un discours honnête et positif, ou s'agit-t-il plutôt d'une caricature ? Celui qui lira cela comme un texte sacré ou un mythe risque de se dire que cela paraît bien

¹⁵² François Meyronnis fait remarquer que « [la] 'Sœur suprême' de Houellebecq parle ici comme un évangile gnostique » en ajoutant que dans « l'un d'eux, celui des Égyptiens [...] une femme demanda à Jésus : 'Jusqu'à quand la mort prévaudra-t-elle ?' » et que « celui-ci répondit : 'Aussi longtemps que vous, les femmes, enfanterez' » (Meyronnis 2007, pp. 87-88).

peu séduisant comme religion. Comparé au mythe créateur de la Bible – aux récits des patriarches et de leur relation avec Dieu – ce passage aura plutôt les traits d'un manuel. Mais, sans doute, cette religion convient-elle justement aux néo-humains, qui doivent essayer de parvenir à une existence purement rationnelle et dépourvue de toute relation humaine. Répétons que les clones vivent dans l'absence totale de tout contact physique avec des entités sociales comme une famille ou des amis, hormis ceux qu'ils se créent sur Internet. L'idéal – ou la vertu – des néo-humains, semble être la cognition pure :

L'existence d'une activité mentale résiduelle, détachée de tout enjeu, orientée vers la connaissance pure, constitue l'un des points clefs de l'enseignement de la Sœur suprême ; rien n'a permis, jusqu'à présent, de la mettre en doute (*La Possibilité*, p. 425).

Les néo-humains font penser à des « morts-vivants » ou à des fantômes. L'illimité émotionnel des *Particules élémentaires* semble avoir été transformé, dans *La Possibilité d'une île*, en quelque chose de beaucoup moins pathétique :

Rejetant le paradigme incomplet de la forme, nous aspirons à rejoindre l'univers des potentialités innombrables. Refermant la parenthèse du devenir, nous sommes dès à présent entrés dans un état de stase illimité, indéfini (*La Possibilité*, p. 426).

Sans doute faut-il considérer cette attitude comme la réponse à une question centrale de tous les romans de Houellebecq (sauf peut-être *La Carte et le territoire* où la vie biologique semble plus valorisée), à savoir sa thèse sur la sexualité formulée déjà dans *Extension du domaine de la lutte*, et reprise ainsi dans le commentaire de Daniel25 :

La vérité, à l'époque de Daniel1, commençait à se faire voir ; il apparaissait de plus en plus nettement, et il devenait de plus en plus difficile à dissimuler que les véritables buts de l'homme, les seuls qu'ils auraient poursuivis spontanément, s'ils en avaient conservé la possibilité, étaient d'ordre sexuel (*La Possibilité*, p. 326).

En raison de sa nature biologique, l'homme apparaît comme damné. En comparant les êtres humains avec les chiens, Daniel24 affirme qu'à la différence des hommes, le génôme du chien « inclut la possibilité du bonheur ». Les réflexions de Daniel24 partent ici de l'observation du bonheur matinal du chien, heureux de se réveiller et de revoir son maître, mais aussi de la capacité altruiste de cet animal. Selon lui, les saints avaient parfois su être altruistes grâce à « la croyance prolongée en une entité divine manifestement absente » qui aurait provoqué « en eux des phénomènes d'abrutissement incompatibles à long terme avec le maintien d'une civilisation technologique » (*La Possibilité*, p. 78). Mais en ce qui le concerne lui-même, Daniel24 conclut qu'il n'est « qu'un néo-humain » et que sa « nature n'inclut

aucune possibilité de cet ordre » (*La Possibilité*, p. 78). Pour lui « [l]a bonté la compassion, la fidélité, l'altruisme demeurent [...] près de nous comme des mystères impénétrables, cependant contenus dans l'espace limité d'un chien » (*La Possibilité*, p. 79). Ergo : comme le chien, transformé par l'élevage, il faudrait peut-être changer la gente humaine. Nous reconnaissons ici deux idées récurrentes chez Houellebecq : premièrement, son intérêt pour les explications biologisantes du comportement humain, intérêt qui semble l'amener à une anthropologie austère, presque janséniste ; deuxièmement, son intérêt pour les représentations religieuses ou les discours qui permettraient peut-être à l'homme de retrouver sa dignité.

Il semble cependant que, tout comme Houellebecq lui-même, les clones attendent ce discours salvateur. Car tout comme les religions des êtres humains, celle des clones a une perspective eschatologique. Daniel24 explique qu'il « croi[t] en l'avènement des Futurs (*La Possibilité*, p. 79).

Nous avons pu constater qu'à la complexité ironico-satirique et à la pensée poético-métaphysique, présentes dans tous les romans de Houellebecq, s'ajoutent, dans *La Possibilité d'une île*, certains aspects nouveaux qui font sans doute de cette œuvre le roman total le plus abouti de Michel Houellebecq, mais aussi celui qui reste le plus difficile à embrasser et celui dont la lecture apparaît comme la plus ardue. Pourtant nous avons vu aussi que malgré ces difficultés, le lecteur des romans de Houellebecq retrouvera, dans *La Possibilité d'une île*, de nombreux thèmes témoignant de l'intégration de ce roman dans l'ensemble de l'œuvre houellebecquienne (cf. ci-dessus 4.1). Après cette petite introduction, nous sommes prêts à aborder les thèmes du soleil et de la lumière.

Il n'est pas toujours aisé de distinguer ces deux motifs l'un de l'autre. Mais commençons par les passages où il s'agit plutôt du motif du soleil.

Nous avons remarqué que, dans *Extension du domaine de la lutte*, le soleil semble symboliser le désir, force jugée plutôt néfaste par le narrateur déprimé de ce roman. Une telle occurrence d'un astre solaire vaguement menaçant apparaît également dans *La Possibilité d'une île*. C'est au petit matin, après le meurtre du père de Vincent, le premier prophète, que Daniel1 observe un soleil bas qui rappelle justement les étranges soleils rouges d'*Extension du domaine de la lutte* :

À mon réveil le soleil était bas dans le ciel, et j'eus tout de suite la sensation qu'il se passait quelque chose d'étrange. Le temps était à l'orage, mais je savais qu'il n'éclaterait pas, il n'éclatait jamais, la pluviosité dans l'île était pratiquement nulle (*La Possibilité*, p. 277).

Nous avons vu que, dans *Les Particules élémentaires*, roman plus contrasté qu'*Extension du domaine de la lutte*, le motif du soleil, apparaît quant à sa valorisation, comme plus ambigu, voire souvent positif. C'est également le cas de *La Possibilité d'une île*, où le motif du soleil revient dans plusieurs passages, notamment lorsqu'il est question de l'amour entre Daniel^{24/25} et Marie^{22/23}. Dans ces passages, le soleil semble aussi pouvoir s'associer au désir, toutefois avec une tonalité différente de celle qui règne dans les passages évoqués dans notre analyse d'*Extension du domaine de la lutte*.

C'est en raison de Marie²³ que Daniel²⁵ décide de quitter son appartement de clone, dans l'espoir de retrouver cette femme qui lui fait savoir qu'elle aussi va abandonner son logement néo-humain. Le discours toujours lyrique des deux Marie apparaît comme une sorte d'inversion de la Parole prêchée par la Sœur suprême, qui, elle, défend aux néo-humains toute vie sociale à l'exception de celle qu'ils mènent sur internet. Comme nous l'avons suggéré plus haut (cf. 2.3.5) tout porte à croire que les prénoms bibliques de *La Possibilité d'une île*, dont celui de « Marie », n'ont pas été choisis au hasard, même si leur signification n'est jamais rendue explicite. Une interprétation possible du prénom de Marie serait que ce personnage être compris comme une sorte de fusion entre Ève et Marie, figures féminines tout à fait centrales du mythe chrétien. Tout comme Ève, Marie² inspire la désobéissance de l'homme face à la Parole divine, provoquant ainsi son exil, en le poussant hors du paradis. Toutefois, elle a peut-être en commun avec la Marie biblique de vouloir réconcilier la matière avec l'esprit. Alors que la Sœur suprême ne cesse de prêcher la loi, Marie parle d'amour. Ainsi, dans la relation entre Daniel²⁴ et Marie²² un désir de présence sexuelle s'affirme déjà, comme dans ce poème envoyé par Marie²², où apparaît aussi le motif du soleil :

*Sous le soleil de l'oiseau mort
Étale infiniment, la plaine ;
Il n'y a pas de mort sereine :
Montre-moi un peu de ton corps (La Possibilité, p. 141).*

C'est en effet le sexe de Daniel²⁴ que Marie²² désire contempler :

Avec un soupir je branchai le dispositif vidéo, zoomai sur mon corps dénudé. « Plus bas, s'il te plaît » [...]. J'obéis ; je masturbais mon membre viril, suivant les règles enseignées par la Sœur suprême ; certaines intermédiaires éprouvent sur la fin de leurs jours une nostalgie du membre viril, et aiment à le contempler durant leurs dernières minutes de vie effective ; Marie²² en faisait apparemment partie (*La Possibilité*, p. 142).

Il n'est pas dit clairement pourquoi Marie²² serait « une intermédiaire », mais cette appellation semble avoir un lien avec l'euthanasie, car la rencontre virtuelle que nous venons de citer a lieu juste avant la mort de Marie²² et son remplacement instantané par Marie²³, à

laquelle elle laissera les coordonnées de la lignée des Daniel, afin que leur contact puisse se poursuivre.

Que représente « l'oiseau mort », dans le poème que nous venons de citer ? La disparition de la liberté de l'existence des néo-humains ? La mise à mort de leur désir ? Ou Marie22 se réfère-t-elle à l'imminence de sa propre mort ? Étant donné qu'elle demande à Daniel24 de lui montrer une partie de son corps, il semble bien que le soleil ait ici un lien avec le désir. Dans un court poème que Marie23 envoie à Daniel25 juste avant leur départ pour l'île de Lanzarote, l'absence de soleil apparaît comme un symbole de l'existence des clones :

*Les membranes alourdies
De nos demi-réveils
Ont le charme assourdi
Des journées sans soleil (La Possibilité, p.383).*

Par contraste avec la Sœur suprême, les Marie représentent sans doute cette « zone vivante » qui existerait peut-être au sein de l'homme, et qui pourrait, selon Houellebecq, être ressentie dans le roman, à travers les personnages, ainsi que dans la poésie (cf. ci-dessus 2.4.1). À la différence de la Sœur suprême, la lignée des Marie communique surtout à l'aide de poèmes et dans un langage poétique. Les poèmes de Marie22 et de Marie23 font partie de ce qu'il y a de plus hermétique dans *La Possibilité d'une île*, mais ils nous semblent traduire une espérance difficilement explicable. Ainsi, dans ce poème de Marie23, l'inexistence de Dieu, qu'elle aurait paradoxalement « vu », lui semble être « une chance » :

*J'ai nettement vu Dieu
Dans son inexistence
Dans son néant précieux
Et j'ai saisi ma chance (La Possibilité, p. 201).*

Restées sans doute plus humaines que néo-humaines, les deux Marie, semblent être immunisées contre la pensée anti-humaniste de la Sœur suprême. Aussi les Daniel, après leur conversations avec elles, entrent-ils en contact avec leur humanité ancestrale. Daniel24 a par exemple ce rêve archaïque, la nuit qui suit son premier contact avec Marie23 :

J'étais au milieu d'un paysage de montagnes, l'air était si limpide qu'on distinguait le moindre détail des rochers, des cristaux de glace ; la vue s'étendait loin au-delà des nuages, au-delà des forêts, jusqu'à une ligne de sommets abrupts, scintillants dans leurs neiges éternelles. Près de moi, à quelques mètres en contrebas, un vieillard de petite taille, vêtu de fourrures, au visage buriné comme celui d'un trappeur kalmouk, creusait patiemment autour d'un piquet, dans la neige ; puis, toujours armé de son modeste couteau, il entreprenait de scier une corde transparente parcourue de fibres optiques. Je savais que cette corde était une de celles conduisant à la salle transparente, la salle au milieu des neiges où se réunissaient les dirigeants du monde. Le regard du vieil homme était avisé et cruel. Je savais qu'il allait réussir, car il avait le temps pour lui, et que les fondations du monde allaient s'écrouler ; il n'était animé d'aucune motivation précise, mais d'une obstination

animale ; je lui attribuais la connaissance intuitive, et les pouvoirs d'un chaman (*La Possibilité*, p. 223).

Dans ce rêve, les neiges éternelles et la salle transparente pourraient symboliser les idées pures – la raison ou la certitude rationnelle peut-être – représentées dans le roman par la Sœur suprême qui cherche à contrôler, voire à éliminer la nature de l'homme. Il est d'ailleurs intéressant de comparer l'emploi de l'adjectif « transparent » dans ce passage avec le poème cité plus haut (cf. 2.3.1) où le *je* lyrique affirme que nous « sommes prisonniers de notre transparence ». Quant au Kalmouk, il semble représenter la part animale de l'homme – sa nature – et la manière dont celle-ci vaincra, sans doute, toujours.

En fait, le désir – ou le soleil ? – presque mort de Daniel et Marie les poussera bientôt à initier des contacts virtuels de plus en plus érotiques et, en même temps, éminemment lumineux. Après avoir lu ce poème très énigmatique de Marie²², Daniel²⁴ connaît quelque chose qui pourrait peut-être se caractériser comme une expérience érotico-mystique :

*Le bloc énuméré
De l'œil qui se referme
Dans l'espace écrasé
Contient le dernier terme.*

247, 214327, 4166, 8275. La lumière se fait, grandit, monte ; je m'engouffre dans un tunnel de lumière. Je comprends ce que ressentaient les hommes, quand ils pénétraient la femme. Je comprends la femme (*La Possibilité*, p. 57).

Il convient ici de rappeler une autre variation houellebecquienne du vagin sacré, à savoir celle, dans *Plateforme*, où Dieu est comparé à « la chatte des femmes » :

Pour accéder réellement à la possibilité pratique du bonheur, l'homme devrait sans doute se transformer *physiquement*. À quoi comparer Dieu ? D'abord, évidemment, à la chatte des femmes ; mais aussi, peut-être, aux vapeurs d'un hammam. Je tiens à présent pour certain que l'esprit n'est pas né, qu'il demande à naître, et que sa naissance sera difficile, que nous n'en avons jusqu'à présent qu'une idée insuffisante et novice (*Plateforme*, p. 169) (voir aussi ci-dessus 4.2.3).

Alors que dans *Plateforme* Michel se demande si, un jour, l'esprit pourrait naître par une transformation physique de l'humain, le néo-humain Daniel²⁴ semble vivre cette transformation par la voie de l'informatique. Il est cependant intéressant que son expérience de la divinité apparait, ici, comme une sorte de régression vers un état plus primordial, puisqu'il précise que c'est en même temps une façon pour lui de comprendre ce qu'avait vécu ces ancêtres humains.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, nous avons constaté que le motif du soleil semble s'associer à l'idée d'un cosmos ordonné, jugé cependant absurde par le narrateur déprimé. Cette association se retrouve aussi dans *La Possibilité d'une île*, mais, encore une fois, de

manière plus ambiguë que dans le premier roman houellebecquien. Comme dans *Extension du domaine de la lutte*, les mouvements de l'astre solaire sont systématiquement utilisés comme métaphore du début et de la fin, mais en ajoutant une tonalité moins grinçante. Très souvent quand quelque chose d'important a lieu dans la vie d'un personnage, le soleil semble participer, comme s'il avait été au courant de la vie des hommes.

Ainsi, lors de l'arrivée de Daniel²⁵ à son domicile, après la mort de Daniel²⁴, « le soleil perça entre deux nuages et l'ensemble de la résidence fut baigné d'une lumière aveuglante » (*La Possibilité*, p. 181). L'installation des clones dans leur domicile correspond en quelque sorte à leur naissance.

Ce phénomène se produit également lors de l'un des événements fondateurs du renouveau de la secte élohimite en passe de devenir une religion : la résurrection du prophète, au moment du coup de théâtre qui permet aux dirigeants de la secte élohimite de faire passer Vincent pour le clone « ressuscité » de son père défunt, alors qu'il s'agit en réalité de son fils :

Il y eut une attente d'environ une minute mais qui me parut interminable, plus personne ne parlait ni ne bougeait, tous les regards étaient tournés vers l'ouverture de la grotte, qui était orientée plein Ouest. Au moment où un rayon de soleil couchant, traversant les nuages, illumina l'ouverture, Vincent sortit et s'avança sur le terre-plein : c'est cette image, captée par un cameraman de la BBC, qui devait passer en boucle sur toutes les télévisions du monde (*La Possibilité*, p. 299).

Sans doute cette participation du soleil à la cérémonie a-t-elle été organisée par la direction de la secte. Cela n'est cependant pas forcément le cas lorsque, dans un autre passage important, l'astre solaire apparaît au moment où Daniel¹ vient de se rendre compte que sa vie est finie et qu'il ne réussira jamais à se faire aimer par Esther, la très jeune femme dont il s'est épris. La fin de ce chapitre, à la lumière du crépuscule, ressemble à un tableau, avec Daniel¹ qui, effondré, se masturbe près de la piscine. Au moment de son éjaculation, à quelques mètres de lui, une fille inconnue, vêtue de noir, crache :

Le soleil avait déjà entamé sa descente dans le ciel, la nuit n'allait pas tarder à tomber, et je savais à peu près ce qui m'attendait. J'étais manifestement rentré dans la dernière ligne droite (*La Possibilité*, p. 343).

Le soleil revient également au moment de la mort par euthanasie de Daniel²⁴. Les lignes suivantes ont une signification toute particulière du fait qu'elles constituent aussi les toutes dernières phrases de la première partie du roman :

Le soleil monte encore, atteint son zénith ; le froid, pourtant, se fait de plus en plus vif. Des souvenirs peu marqués apparaissent brièvement, puis s'effacent. Je sais que mon ascèse n'aura pas été inutile ; je sais que je participerai à l'essence des Futurs.

Les projections mentales, elles aussi, disparaissent. Il reste quelques minutes, probablement. Je ne ressens rien d'autre qu'une légère tristesse (*La Possibilité*, p. 169).

Ces soleils qui apparaissent lors de la naissance ou de la mort des personnages deviennent presque un tic, au point que l'on se demande si c'est par pur hasard que Daniel²⁵ raconte, deux semaines après son arrivée au domicile : « Fox [son chien, également cloné] mourut, peu après le coucher du soleil » (*La Possibilité*, p. 190). Le passage contraste avec l'impression qu'aura Daniel¹ de vivre une aurore peu après la mort de son chien (le Fox original ou Fox¹), en apprenant que l'ADN de Fox a été conservé par Miskiewisc, et qu'il pourra donc connaître une réplique clonée de cet animal :

[c]'est dans un état d'esprit étrange, comme si j'étais sur le point de m'éveiller dans un monde magique que j'attendais l'aurore. Elle se leva, incolore, sur la mer ; les nuages avaient disparu, un coin de ciel bleu apparut à l'horizon, minuscule (*La Possibilité*, p. 389).

Et aussi triste que soit Daniel¹ à la fin de sa vie, il n'abandonne toutefois pas complètement le rêve de l'amour. Un peu comme pour Marie^{22/23} et Daniel^{24/25}, il lui reste malgré tout quelque chose qui ressemble à un espoir. On dira même qu'il préfigure et – nous le verrons – qu'il intervient dans la vie sentimentale de ses clones futurs. C'est qu'avant de se suicider, Daniel¹ aurait écrit un poème pour Esther. Il ne cite pas ce poème lui-même. Mais il ressort du récit de vie de Daniel²⁵ que l'intermédiaire d'Esther³¹ serait entré en contact avec la mystérieuse Marie²³, et qu'elle lui aurait fait lire la lettre d'adieu envoyée par Daniel¹ à Esther¹. C'est dans cette lettre qu'aurait été inclus le poème. C'est la lecture de ce poème et ses discussions avec Esther³¹ qui auraient décidé Marie²³ à quitter son domicile de néo-humain, afin d'essayer de retrouver « une hypothétique communauté néo-humaine ». Marie²³ inspire à son tour la fuite de Daniel²⁵, qui aurait donc quitté son existence de clone en raison d'une lettre rédigée par son prédécesseur deux millénaires plus tôt. Se superpose ainsi aux religions sectaires des Élohimites et à celle, vaguement bouddhique (il s'agit à notre avis plutôt d'un bouddhisme pervers) de la Sœur suprême, une sorte de motivation romantique ou poétique, inspirée par le poème de Daniel¹, et à laquelle s'avèrent sensibles surtout Marie²⁵, et, dans une certaine mesure, également Daniel²⁵. Éponyme du livre, ce poème revêt une importance particulière. Il comporte aussi une référence au soleil qui, cette fois, « frappe en lisière » :

Ma vie, ma vie, ma très ancienne
Mon premier vœu mal refermé
Mon premier amour infirmé,
Il a fallu que tu reviennes.

Il a fallu que je connaisse
Ce que la vie a de meilleur,
Quand deux corps jouent de leur bonheur
Et sans fin s'unissent et renaissent.

Entré en dépendance entière,
Je sais le tremblement de l'être
L'hésitation à disparaître,
Le soleil qui frappe en lisière

Et l'amour où tout est facile,
Où tout est donné dans l'instant ;
Il existe au milieu du temps
La possibilité d'une île (*La Possibilité*, p. 433).

Il est intéressant que, dans ce poème, le soleil ne soit pas « au zénith », comme lors du morne suicide de Daniel²⁴, mais « en lisière ». Faut-il en conclure que l'amour que cherche à cerner Houellebecq entretient une relation particulière avec la naissance ainsi qu'avec la mort (l'aube et le crépuscule) ? Notons également que le soleil n'est plus présenté comme « froid », mais au contraire qualifié de puissant, grâce au verbe « frappe ». Si nous avons eu raison d'associer le soleil à la volonté de vivre, qui était selon Schopenhauer l'essence même du monde et de l'homme, on se demandera si, avec *La Possibilité d'une île*, Houellebecq essaye peut-être de se réconcilier avec les forces vitales. Car si le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* « s'en foutait pas mal » du soleil levant, le « soleil qui frappe en lisière » présent dans le poème cité semble bien participer à la création d'un amour possible.

Quoi qu'il en soit, l'intervention soudaine de la vieille race dans l'existence des clones va complètement à l'encontre de la doctrine de la Sœur suprême. Car son enseignement prêche la fin de tout attachement et l'extinction de tout vestige de désir humain, ceci afin d'obtenir l'avènement des « Futurs ».

Comme dans tous les romans houellebecquiens, le titre de *La Possibilité d'une île* apparaît donc, non seulement sur la couverture du livre, mais également à l'intérieur du roman, et plus précisément dans le poème cité. Faut-il en conclure que le mot « île », présent dans le titre, se réfère surtout à une île utopique où pourraient se construire l'amour et une vie humaine ? Une interprétation alternative serait évidemment de voir dans le mot « île » une métaphore de l'existence, pour ainsi dire « insulaire », des néo-humains. Tout comme avec les « particules » des *Particules élémentaires*, nous sommes de l'avis qu'il vaut mieux insister sur la double signification de la métaphore centrale du roman, en retenant cependant la valorisation inconditionnée opérée par Houellebecq de l'amour, si seulement il pouvait se construire.

Nous avons identifié deux thèmes principaux auxquels semblent pouvoir s'associer les soleils de *La Possibilité d'une île*, celui du désir et celui d'un cosmos ordonné, sans doute

créé pour nous, et qui donnerait l'impression d'un univers participant à notre existence humaine¹⁵³. L'association de ces deux thèmes au soleil était déjà présente dans *Extension du domaine de la lutte*. Pour terminer nous allons maintenant montrer que le soleil semble avoir un rapport avec un troisième thème important des romans houellebecquiens : celui de la métaphysique morale que Houellebecq – nous l'avons vu – considère dans une perspective kantienne. L'association du soleil à la morale se fait dans les cinq derniers paragraphes du roman. Nous citons ce passage dans son intégralité :

J'étais indélicat.

Plus tard je marchai, réglant mon pas sur le mouvement des vagues. Je marchai des journées entières, sans ressentir aucune fatigue, et la nuit j'étais bercé par un léger ressac. Au troisième jour j'aperçus des allées de pierre noire qui s'enfonçaient dans la mer et se perdaient dans la distance. Étaient-elles un passage, une construction humaine ou néo-humaine ? Peu m'importait, à présent ; l'idée de les emprunter m'abandonna très vite.

Au même instant, sans que rien ait pu le laisser prévoir, deux masses nuageuses s'écartèrent et un rayon de soleil étincela à la surface des eaux. Fugitivement je songai au grand soleil de la loi morale, qui, d'après la Parole, finirait par briller à la surface du monde ; mais ce serait un monde dont je serais absent, et dont je n'avais même pas la capacité de me représenter l'essence. Aucun néo-humain, je le savais maintenant, ne serait en mesure de trouver une solution à l'aporie constitutive ; ceux qui l'avaient tenté, s'il y en avait eu, étaient probablement déjà morts. Pour moi je continuerais, dans la mesure du possible, mon obscure existence de singe amélioré, et mon

¹⁵³ L'idée d'une cohérence de l'univers et de la création est un thème chrétien que l'on trouve au Moyen Âge sous forme d'idées allégoriques : l'univers est une allégorie de Dieu et de la salvation de l'homme ; tout s'inscrit dans cette histoire, et en cela, c'est une vision du monde poétique, car elle abolit la différence, le clivage entre homme et nature. À une époque moderne, on retrouve cette idée chez Teilhard de Chardin, qui croit en un univers cohérent, et qui, de plus, évolue vers un niveau de plus en plus élevé (Östman 1994, p. 27). Chez Houellebecq aussi, on trouve l'idée que l'évolution de l'homme n'est pas encore terminée. Et comme nous l'avons vu il fait référence à Chardin dans *La Possibilité d'une île*, dans un passage où l'ironie finit par l'emporter, probablement en raison de la divergence de leurs convictions métaphysiques (cf. 4.2.1). Dans cette perspective, il est cependant intéressant de noter que *La Possibilité d'une île* introduit dans son univers romanesque certains éléments du roman allégorique du moyen âge. Rappelons que « [l]ongtemps très employée comme figure de rhétorique, l'allégorie consiste à personnifier une abstraction » (Milly 2008 [1992], p. 165). L'un des textes allégoriques les plus connus de l'histoire de la littérature est *Le Roman la Rose*. Parmi les noms de personnages allégoriques de ce texte, on peut citer Amant qui s'éprend de la Rose, un amour auquel font obstacle Danger, Male Bouche, Honte et Jalousie mais qui se voit aider par Bel Accueil. La première partie du livre, écrite par Guillaume de Lorris dans le premier tiers du XIII^e siècle se conçoit comme une codification de l'amour courtois, alors que la deuxième partie, achevée par Jean de Meung presque un demi-siècle plus tard, apparaîtra comme une encyclopédie du savoir philosophique et scientifique du Haut Moyen âge. À la différence de la première partie, l'œuvre de Jean de Meung sera empreinte d'une idéologie bourgeoise : ce sera finalement par l'intervention de Nature, et non grâce à ses vertus chevaleresques, qu'Amant parviendra à cueillir la Rose. Pour des raisons évidentes, *La Possibilité d'une île* est très différente de ce chef-d'œuvre du Moyen âge français. À l'instar de celui-ci, l'œuvre de Houellebecq se conçoit toutefois comme une sorte de méditation sur l'amour, accordant une place importante à l'analyse des conditions de l'amour, auquel fait obstacle de nombreux éléments de la société et de la nature humaine. Tout comme *Le Roman de la rose*, le roman de Houellebecq aborde également de vastes domaines de connaissances humaines : philosophique, scientifique, sociologique, esthétique et autres. Dans cette perspective, il est intéressant de constater que l'usage de noms allégoriques est en effet repris dans *La Possibilité d'une île* pour désigner certains des personnages les plus importants. Ainsi Daniel se réfère-t-il le plus souvent au scientifique Miskiewicz par « Savant », avec un s majuscule. Et parmi les personnages dirigeants de la secte élohimité on notera également Humoriste et Flic. Son grand amour, la très jeune Esther sera parfois appelée Belle. Les conditions quasi impossibles de l'amour dans le roman, ainsi que la manière dont se flattent les néo-humains d'avoir réussi à (presque) éradiquer tout sentiment amoureux, pourraient cependant suggérer que Houellebecq se demande si l'amour courtois est à notre époque arrivé à son terme ; la rose ne saura jamais être cueillie.

dernier regret serait d'avoir été la cause de la mort de Fox, le seul être digne de survivre qu'il m'ait été donné d'entrevoir ; car son regard contenait déjà, parfois, l'étincelle annonçant la venue des Futurs.

Il me restait peut-être soixante ans à vivre ; plus de vingt mille journées qui seraient identiques. J'évitais la pensée comme j'évitais la souffrance. Les écueils de la vie étaient loin derrière moi ; j'étais maintenant entré dans un espace paisible dont seul m'écarterait le processus létal.

Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide ; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle (*La Possibilité*, pp. 484-485)¹⁵⁴.

Partant du constat qu'il n'est pas et ne sera jamais délivré, Daniel semble ici reconnaître son héritage humain, son aspect matériel et conditionné, sa biologie. Cependant, cette condition ne s'accorde pas avec le « grand soleil de la loi morale, qui, d'après la Parole, finirait par briller à la surface du monde ». L'être de l'homme ne parviendrait jamais à s'accorder ni avec ses rêves ni avec ses désirs. L'« aporie constitutive » de l'humanité reste celle, aussi, des néo-humains. Daniel²⁵ perçoit certes quelque chose de plus, mais seulement en tant qu'horizon impossible à atteindre. Ce quelque chose lui restera toujours inaccessible. Dans la vie concrète, il semble l'avoir trouvé seulement dans le regard de son chien Fox. Chez Houellebecq, le soleil n'est donc pas seulement une métaphore du désir qui nous meut, mais également de la morale qui, elle, serait indépendante de l'humanité et valable pour tout être raisonnable. C'est comme si l'aporie constitutive se résumait dans cette seule image.

Il est très difficile de trouver une solution à cette aporie dans le roman. Certes le soleil avait semblé pouvoir s'associer à un quatrième thème, à savoir « la grâce », une cinquantaine de pages plus haut :

Alors que le soleil commençait à chauffer, à illuminer de reflets dorés la surface du lac, je méditai quelque temps sur la grâce, et sur l'oubli ; sur ce que l'humanité avait eu de meilleur : son ingéniosité technologique. Rien ne subsistait aujourd'hui de ces productions artistiques et littéraires dont elle était si fière ; les thèmes qui leur avaient donné naissance avaient perdu toute pertinence, leur pouvoir d'émotion s'était évaporé. Rien ne subsistait non plus de ces systèmes philosophiques ou théologiques pour lesquels les hommes s'étaient battus, étaient morts parfois, avaient tué plus souvent encore ; tout cela n'éveillait plus chez les néo-humains le moindre écho, nous n'y voyions plus que les divagations arbitraires d'esprits limités, confus, incapables de produire le moindre concept précis ou simplement utilisable. Les productions technologiques de l'homme, par contre, pouvaient encore inspirer le respect (*La Possibilité*, pp. 455-456).

Malgré le scepticisme de Daniel²⁵ à l'égard de l'art et de la littérature, il est en effet intéressant que la douce sensualité des reflets de la lumière sur les eaux apparaisse ici en juxtaposition avec un terme religieusement connoté comme la « grâce ». Ce que signifie la

¹⁵⁴ Pour Granger Remy (2006b), « cette ultime assertion » de Daniel²⁵ « ouvre l'abîme d'énonciation de cette parole qui nous parvient hors de tout cadre réaliste ». Ayant « quitté sa villa et donc tout matériel de communication [Daniel²⁵] s'est donc dissout dans sa propre fiction » (p. 403).

notion de grâce aux yeux de ce clone futur reste cependant très incertain. Entend-il par là le progrès technique ?

Voilà pour le motif du soleil. Passons maintenant au motif de la lumière en général, à l'exclusion du soleil. Les occurrences les plus significatives de ce motif dans *La Possibilité d'une île*, se trouvent sans doute dans les quelques passages où il se voit associé au thème de l'art.

Rappelons que les romans de Houellebecq se construisent toujours autour de deux personnages formant un duo, et que, dans le récit de vie de Daniell, le personnage le plus important après Daniel lui-même est un artiste, Vincent. Comme nous l'avons vu, le rôle accordé à ce dernier, dans l'économie du roman, rappelle un peu celui des narrateurs d'*Extension du domaine de la lutte* et de *Plateforme*, ainsi que celui de Michel dans *Les Particules élémentaires*. Vincent est un exemple de personnage houellebecquien vivant « en retrait du monde » (cf. ci-dessus 4.1), même si son retrait peut être quelque peu nuancé : il devient tout de même le chef de la secte des élohimites après la mort de son père, le Prophète.

Dans le roman, le thème de l'art est d'abord introduit à travers le kitsch. Selon Daniell, le père de Vincent décore son pavillon avec des tableaux de sa propre main, œuvres dont le caractère kitsch saute aux yeux, et qui ne peuvent que déplaire à son fils :

Elles représentaient uniquement des femmes nues, ou vêtues de tenues suggestives, au milieu de paysages variés allant du Tyrol aux Bahamas. [...] En traversant le couloir je remarquai que Vincent détournait son regard des toiles, et avait du mal à réprimer un rictus de dégoût [...] le mot de « kitsch », pour qualifier ces productions, aurait été bien faible ; de près, je crois que je n'avais jamais rien vu d'aussi laid (*La Possibilité*, p. 127).

Nous ajouterions que ce ne sont pas seulement les tableaux du Prophète qui peuvent être qualifiés de « kitsch », mais peut-être aussi le personnage lui-même. Deux pages plus tard celui-ci apparaît parmi ses fidèles ; il est alors « douché de frais, vêtu d'un jean et d'un tee-shirt 'Lick my balls', une besace¹⁵⁵ à l'épaule » (*La Possibilité*, p. 129).

C'est le chapitre « Daniell,11 » qui constitue le cœur de la réflexion sur l'art dans *La Possibilité d'une île*. Ayant comme épigraphe une affirmation attribuée au groupe de pop français « Début de soirée » : « *On est comme tous les artistes, / on croit à notre produit* », ce chapitre s'ouvre sur l'un des projets de Daniell qui est – rappelons-le – un humoriste professionnel, dont certaines plaisanteries sont d'un mauvais goût certainement voulu par l'auteur). Il s'agit d'« un disque rap intitulé 'NIQUE LES BÉDOUINS', avec, en sous-titre,

¹⁵⁵ Notons que le Prophète porte une besace, un des attributs des Cyniques de l'Antiquité, avec leur bâton et leur unique manteau.

‘Tribute to Ariel Sharon’ » (*La Possibilité*, p. 144). Sans doute est-il possible de voir, dans ce projet de Daniell, une parodie de la critique houellebecquienne de l’islam formulée à l’occasion de la parution de *Plateforme*, quatre ans auparavant, et peut-être aussi plus généralement une parodie de tout le versant satirique de l’écriture houellebecquienne.

L’intérêt de ce projet musical réside cependant surtout dans le contraste qui surgit entre celui-ci et deux autres créations artistiques dont il est question dans le même chapitre, et qui font une impression profonde sur Daniell. (Répétons que l’esthétique romanesque de Houellebecq est une poétique de la juxtaposition.)

La première des ces deux œuvres, qui contrastent donc avec l’esthétique de la provocation de Daniell, est un texte d’Agatha Christie. Il représente, aux yeux de Daniell, « *le réel* ». Citant la lettre d’adieu d’Hercule Poirot à Hastings, dans *Curtain : Poirot’s Last Case*, Daniell conclut que

[à] part le Kyrie Eleison de la *Messe en si*, et peut-être l’adagio de Barber, je ne voyais pas grand-chose qui puisse me mettre dans un tel état. L’infirmité, la maladie, l’oubli, c’était bien : c’était *réel*. Nul avant Agatha Christie n’avait su peindre de manière aussi déchirante la tristesse de la décrépitude physique, de la perte progressive de tout ce qui donne sens et joie à la vie [...] (*La Possibilité*, pp. 146-147).

Le fait d’élever ainsi un roman policier d’Agatha Christie au statut de grande œuvre d’art en le comparant à deux célèbres morceaux de musique classique pourrait faire douter du sérieux de l’auteur. D’autant plus que Daniell apparaît à maints égards comme une sorte de double parodique de Houellebecq lui-même. Mais le passage ne doit sans doute pas se lire uniquement au second degré. Souvenons-nous, par exemple, de l’idée de Houellebecq, exprimée dans *Rester vivant, méthode*, selon laquelle « [u]ne vision honnête et naïve du monde est déjà un chef-d’œuvre » (*cf. ci-dessus 2.1.4*).

La deuxième œuvre d’art à impressionner Daniell dans le chapitre Daniell,11 est une installation artistique de son ami Vincent (qui s’avérera plus tard dans le roman être le fils du Prophète). Pour l’humoriste Daniell, la découverte de cette installation n’est pas juste touchante, comme le livre d’Agatha Christie ; elle le bouleverse complètement. Et notamment, semble-t-il, en raison de sa luminosité, mais aussi de son caractère harmonieux :

Des formes apparurent d’abord, clignotantes, indécises, comme une procession de mini-fantômes ; puis une zone s’éclaira à quelques mètres sur ma gauche. Je ne comprenais absolument pas la direction de l’éclairage. « L’ÉCLAIRAGE EST UNE MÉTAPHYSIQUE... » : la phrase tourna quelques secondes dans ma tête, puis disparut. Je m’approchai des objets. Un train entrain en gare dans une station d’eaux de l’Europe centrale. Les montagnes enneigées, dans le lointain, étaient baignées par le soleil ; des lacs scintillaient, des alpages. Les demoiselles étaient ravissantes, elles

portaient des robes longues et des voilettes. Les messieurs souriaient [...]. Tous avaient l'air heureux. [...] Tout avait l'air équilibré, à sa place (*La Possibilité*, p. 154).

Dans la distance se formaient, comme suspendus à des rideaux tremblants, des mots en lettres dorées. Il y avait le mot « AMOUR », le mot « BONTÉ », le mot « TENDRESSE », le mot « FIDÉLITÉ », le mot « BONHEUR ». Partis du noir total, ils évoluaient, à travers des nuances d'or mat, jusqu'à une luminosité aveuglante » (*La Possibilité*, p. 156).

L'idée que l'éclairage est une métaphysique pourrait s'interpréter comme une manière d'insister sur la nécessité de formuler une vision du monde ou un discours (le discours honnête et positif ?) qui permettrait aux êtres humains de vivre ensemble, discours qu'il incomberait à l'art de trouver. (Sans doute la même idée apparaît-elle dans *La Carte et le territoire*, déjà à travers le titre du roman : il faut dessiner la carte de manière à ce que ce territoire soit un lieu habitable pour les hommes.) Quant aux thèmes de l'amour et de la bonté présents dans le dernier des paragraphes cités, ils renouent avec la valorisation de l'amour introduite dès *Les Particules élémentaires* et poursuivie de manière moins spéculative dans *Plateforme*.

La description de l'installation de Vincent s'étend sur presque trois pages et intervient après une longue conversation entre Vincent et Daniel portant sur l'art moderne, tel que celui-ci se présente depuis Marcel Duchamp. Selon Vincent, l'art se composerait actuellement de « trois grandes tendances ». La première de ces tendances, « drain[ant] 80% des subventions », serait la plus importante et comporterait, selon Vincent, le « gore en général, amputations, cannibalisme, énucléations ». La deuxième tendance « utilise l'humour » et aurait trois branches. Soit elle fait de l'« ironie directe sur le marché de l'art », soit elle semble avoir pour but de « provoquer le malaise et la honte chez le spectateur », soit elle fait un « travail sur le kitsch ». Une troisième tendance serait « le virtuel », qui, lui, existerait surtout sur Internet (*La Possibilité*, p. 148).

Daniel connaîtra plus tard une deuxième rencontre avec l'art de Vincent lorsque la secte élohimate aura changé de caractère, suite à la mort du prophète et au remplacement de ce dernier par son fils, Vincent. Celui-ci semble maintenant « définitivement être passé dans une autre réalité » et invite Daniel à regarder un projet sur lequel il travaille : les plans de l'ambassade qui devra accueillir les Élohims, c'est-à-dire les extra-terrestres qui auraient créé la vie sur la Terre, un projet que Vincent est maintenant en train de réaliser sur ordinateur (*La Possibilité*, p. 305). Selon Daniel, il est toutefois difficile de comprendre en quoi, précisément, il s'agira d'une ambassade :

Ce n'était pas une ambassade, et ce n'était même pas véritablement des plans. J'avais l'impression de traverser d'immenses rideaux de lumière qui naissaient, se formaient et s'évanouissaient, tout autour de moi. Parfois j'étais au milieu d'objets petits, scintillants et jolis, qui m'entouraient de leur présence amicale ; puis une immense marée de lumière engloutissait l'ensemble, donnait naissance à un nouveau décor. Nous étions entièrement dans les blancs du cristallin au laiteux, du mat à l'éblouissant ; cela n'avait aucun rapport avec une réalité possible, mais c'était beau. Je me dis que c'était peut-être la véritable nature de l'art que de donner à voir des mondes rêvés, des mondes impossibles, et que c'était une chose dont je ne m'étais jamais approché, dont je ne m'étais même jamais senti capable ; je compris également que l'ironie, le comique, l'humour devait mourir, car le monde à venir était le monde du bonheur, et ils n'y auraient plus aucune place (*La Possibilité*, p. 305).

Cette deuxième rencontre avec l'art de Vincent n'est pas accompagnée de discussions esthétiques entre les deux protagonistes, comme l'avait été la première. Vincent dira seulement plus tard qu'il s'agit d'une « installation dont le public [sera] composé des hommes du futur ». Selon lui, l'art qui dépeint la condition humaine serait révolu ; l'humanité étant « un sujet connu », il déclare maintenant « voguer vers l'*ailleurs absolu* » (*La Possibilité*, pp. 323-324). Nous avons déjà rencontré cette aspiration à un « ailleurs absolu » dans *Les Particules élémentaires* où la race humaine avait été radicalement transformée. Cette fois-là, le changement était cependant présenté comme essentiellement technique, alors que dans *La Possibilité d'une île* une place plus importante est accordée aux éléments culturels (l'art de Vincent, les récits de vie, la religion des néo-humains). Ceci nous permet de nous demander si, malgré tout, Houellebecq ne reste pas un peu nietzschéen. Reviendrait-il quand même à l'art de changer l'humanité, comme l'avaient souvent considéré les modernistes (cf. ci-dessus 2.1.3 et 2.3.4) ? Il ressort également de l'affirmation de Vincent, selon laquelle tout art dépeignant la condition humaine serait révolu, que le néo-humanisme ne saurait se considérer comme un humanisme. Nous avons déjà abordé ce sujet plus haut, dans le sous-chapitre consacré à Houellebecq et le roman réaliste, lorsque nous avons souligné l'intérêt de cet écrivain pour la pensée morale d'Emmanuel Kant, qui serait selon lui « parvenu à s'élever à un point de vie indépendant des conditions contingentes de l'humanité » (cf. ci-dessus 3.1).

Pour notre examen du motif de la lumière, il est surtout intéressant de noter que *La Possibilité d'une île* renoue avec l'horizon métaphysique de ce motif ; car la recherche par Vincent d'un « ailleurs absolu » s'en accompagne. Répétons que la portée métaphysique de cette thématique avait été abandonnée dans *Plateforme* – comme elle le sera d'ailleurs dans *La Carte et le territoire*, où c'est la vie biologique sous ses formes végétales qui semble remplacer la mystique lumineuse des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île*.

Lors de la première rencontre de Daniell avec l'ambassade, celle-ci se trouvait encore à l'état de brouillon. Ce n'est en effet que vers la fin du roman qu'il verra ce que Vincent

présente maintenant comme son travail achevé sur l'ambassade, une installation artistique en partie inspirée par un sonnet de Baudelaire : « La Mort des pauvres » :

C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;

A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir et s'asseoir ;

C'est un ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

Vincent explique que le travail sur l'ambassade « a été [...] difficile », mais qu'il aurait « beaucoup pensé à *La Mort des pauvres* » et que cela l'aurait « énormément aidé » (*La Possibilité*, p. 409). Sans cette référence explicite au poème de Baudelaire, cette intertextualité ne serait guère perceptible dans la description de l'ambassade. Mais on pourrait s'imaginer que c'est l'ouverture – « le portique » – d'une « auberge » (l'ambassade ?) de « rêves extatiques » et « de cieux inconnus » qui aura inspiré à Houellebecq cette référence. Le fait que Baudelaire soit l'un des auteurs du XIX^e siècle ayant le plus orienté l'évolution de la poésie et de l'art semble en effet souligner le caractère pas uniquement technique de la mutation métaphysique imaginée dans le roman. Par rapport à la mutation métaphysique réalisée dans *Les Particules élémentaires*, le rôle des représentations artistiques dans cette transformation apparaît comme plus souligné dans *La Possibilité d'une île* (nous avons cité en exemple les récits de vie, l'art de Vincent et la référence à Baudelaire).

Tout comme le passage sur l'ambassade à son état de brouillon, celui qui présente l'ambassade une fois achevée s'étend sur plusieurs pages, et ne sera cité que partiellement :

Dès que j'eus ouvert la porte hermétique, blindée, qui menait à l'intérieur, je fus ébloui par une lumière aveuglante, et pendant trente secondes je ne distinguais rien [...].

Progressivement mon regard s'accoutuma, je reconnus des formes et des contours ; cela ressemblait un peu à la simulation informatique que j'avais vue à Lanzarote, mais la luminosité de l'ensemble était encore accrue [...] J'avais l'impression de me mouvoir à l'intérieur d'un espace laiteux, isotrope, qui se condensait parfois, subitement, en micro-formations grenues – en m'approchant je distinguais des montagnes, des vallées, des paysages entiers qui se complexifiaient rapidement puis disparaissaient presque aussitôt, et le décor replongeait dans une homogénéité floue, traversée de potentialités oscillantes. [...] Je perdis très vite toute notion de direction, et j'eus alors l'impression d'entendre des pas qui faisaient écho aux miens : lorsque je m'arrêtais ces pas s'arrêtaient aussi, mais avec un léger retard. Tournant mon regard vers la droite j'aperçus une

silhouette qui répétait chacun de mes mouvements, qui ne se distinguait de la blancheur de l'atmosphère que par un blanc légèrement plus mat. J'en ressentis une légère inquiétude : la silhouette disparut aussitôt. Mon inquiétude se dissipa : la silhouette se matérialisa à nouveau, comme surgie du néant. [...] [L]installation elle-même semblait évoluer à mesure que j'en prenais conscience. [...] Je n'entendais même plus ma propre respiration, et je compris alors que j'étais *devenu* l'espace ; j'étais l'univers et j'étais l'existence phénoménale [...]. Je fus alors saisi par un intense désir de disparaître, de me fondre dans un néant lumineux, actif, vibrant de potentialités perpétuelles ; la luminosité redevint aveuglante, l'espace autour de moi sembla exploser et se diffracter en parcelles de lumière, mais il ne s'agissait pas d'un espace au sens habituel du terme, rien. Je demeurais ainsi, parmi les potentialités sans forme, au-delà même de la forme et de l'absence de forme, pendant un temps que je ne parvins à définir ; puis quelque chose apparut en moi, au début presque imperceptible, comme le souvenir ou le rêve d'une sensation de pesanteur ; je repris alors conscience de ma respiration, et des trois dimensions de l'espace, qui se fit peu à peu immobile ; des objets apparurent de nouveau autour de moi, comme des discrètes émanations du blanc, et je parvins à sortir de la pièce (*La Possibilité*, pp. 409-411).

Avec cette installation, l'art de Vincent est arrivé à sa pleine maturité. En témoigne l'intensité des impressions de Daniell ; apparemment, il s'agit vraiment de l'ambassade. L'effet produit sur Daniell par cette installation artistique apparaît comme tout à fait extraordinaire, et ressemble sans doute plutôt à une expérience mystique qu'à ce que vivent normalement les gens dans les galeries de l'art. Et encore une fois, l'aspect changeant des phénomènes lumineux ne sont pas sans ressembler aux phénomènes de lumières de la côte irlandaise décrits à la fin des *Particules élémentaires*, par lesquels Houellebecq avait voulu illustrer l'idée d'une ontologie des états où fusionneraient à la fois les objets les uns avec les autres et, également, le sujet observateur avec l'objet. Dans *La Possibilité d'une île*, la référence à la physique quantique est certes plus implicite. Mais tout comme dans *Les Particules élémentaires*, ce type d'expérience se voit rapproché du thème de l'amour. Vincent précise en effet, après la fin de la visite de l'ambassade, qu'il « appelle cet endroit l'amour » et qu'il l'associe, comme l'avaient fait Michel et Hubczejak dans *Les Particules élémentaires*, aux femmes plutôt qu'aux hommes. On reconnaît également un deuxième motif important des *Particules élémentaires* : celui de l'espace. Au lieu de l'espace effrayant décrit dans le célèbre texte de Pascal, Vincent réussit à évoquer un espace accueillant. Cette image de l'espace s'oppose à celle de Daniell, dont le récit de vie s'achève ainsi :

Avant toute tristesse, avant tout chagrin ou tout manque nettement définissable, il y a autre chose qui pourrait s'appeler la *terreur de l'espace*. Était-ce cela, le dernier stade ? [...]

L'espace vient, s'approche et cherche à me dévorer. Il y a un petit bruit au centre de la pièce. Les fantômes sont là, ils constituent l'espace, ils m'entourent. Ils se nourrissent des yeux crevés des hommes (*La Possibilité*, pp. 472-428).

En effet, Daniell ne semble guère à même de parler sur l'amour. Ayant d'abord quitté Isabelle pour être ensuite abandonné par Esther, ce comique professionnel ne peut s'abstenir d'ironiser sur les idées de Vincent au sujet de son œuvre lumineuse : « Serait-ce donc

possible ! Cet immense artiste, ce créateur de valeurs, il ne l'a pas encore appris, que l'amour est mort » s'exclame-t-il en partant de chez son ami (*La Possibilité*, p. 412).

Ayant présenté l'ambassade, il est peut-être temps de se demander à laquelle des tendances de l'art contemporain identifiées ci-dessus par Vincent correspond le mieux l'art de cet artiste. Lorsque Daniel11 demande à Vincent de laquelle de ces tendances il se sent le plus proche, ce dernier explique qu'il « aime bien le kitsch, parfois », mais qu'il n'a pas « forcément envie de [s]'en moquer » (*La Possibilité*, p. 148). Les modalisations « parfois » et « forcément » de la réponse de Vincent introduisent un certain doute concernant les véritables intentions de l'artiste, ne serait-ce que par le fait que ce genre d'ambiguïté apparaît assez souvent dans les essais de l'auteur Houellebecq lui-même. L'emploi des adverbes de modalité épistémique comme « forcément » sont en effet l'un des traits caractéristiques de son style (nous l'avons déjà constaté plus haut avec Dominique Noguez *cf.* ci-dessus 2.3.3). Mais la réponse de Vincent apparaît comme encore plus énigmatique si l'on se souvient du rictus que Daniel11 croyait avoir perçu sur les lèvres de son ami à la vue des peintures « kitsch » du Prophète. Maintenant, Vincent semble plutôt refuser le mépris que lui avait attribué Daniel11 : « Le prophète fait ça tout à fait innocemment, c'est beaucoup plus sain... », affirme-t-il. La discussion sur le kitsch se termine par le constat suivant de Vincent :

Tout est kitsch, si l'on veut. La musique, dans son ensemble, est kitsch ; l'art est kitsch, la littérature elle-même est kitsch. Toute émotion est kitsch, pratiquement par définition ; mais toute réflexion aussi, et même dans un sens toute action. La seule chose qui ne soit absolument pas kitsch, c'est le néant (*La Possibilité*, p. 149).

Ainsi se pose encore une fois la question de savoir s'il existe un discours ou une représentation du monde qui pourrait nous inspirer une foi. Daniel11, séduit sinon bouleversé par l'art de Vincent, ne reste pas longtemps sous l'emprise des ces installations artistiques. Une fois la séance terminée, son habituelle attitude cynique le regagne. Les représentations de Vincent ne semblent pas être en mesure de le sauver – aussi peu que le christianisme et le bouddhisme n'avaient été en mesure de sauver le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*. Et la fin de l'histoire de Daniel25, qui semble clore à jamais la lignée des Daniel n'est guère plus optimiste. La fuite de Daniel25 se termine par une existence purement « nutritive ». Nous avons déjà cité, un peu plus haut dans la section présente, les toutes dernière ligne du roman, où Daniel25 déclare ne rien sentir « d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive ». C'est comme si ce personnage néo-humain devenait finalement une algue, dans une régression tout à fait contraire à l'immatérialité prêchée par la Sœur suprême, mais aussi à l'amour que lui inspire Marie. Bellanger (2010, p. 274) fait remarquer que le lac

où finit Daniel25 est « le lieu de tous les possibles biologiques et évolutionnaires, l'éprouvette originale », en ajoutant aussitôt que Daniel25 « n'attend plus rien de la vie ».

Les fins de romans houellebecquiennes semblent toutes décrire une sorte d'échecs sublimes. C'est comme si ces romans finissaient tous par se résoudre dans le néant, et il faut en conclure que, au moins, ces fins *ne sont pas kitsch*. La question de savoir si l'art de Vincent pourrait être considéré comme un travail sur le kitsch reste toutefois non résolue.

Cependant, une classification différente du projet artistique de Vincent est peut-être suggérée dans le roman par le fait que c'est en partie grâce à l'œuvre de cet artiste que la secte élohimite réussira à faire accepter le clonage, et donc à fonder une société nouvelle. Dans cette perspective, il est intéressant que Vincent et Daniell abordent également la question de « l'art d'intervention », dont un exemple serait Marcel Duchamp. Ce dernier désirait, selon Vincent « créer une parabole efficace, qui est reprise [...] de manière plus ou moins déformée par des tiers afin de modifier par contrecoup l'ensemble de la société » (*La Possibilité*, p. 151). Comme très souvent chez Houellebecq, l'idée présentée, en l'occurrence celle d'un art d'intervention se voit tout de suite déstabilisée, lorsque Daniell estime avoir réalisé des œuvres d'art de ce type à travers son observation « acerbe des faits de la société » et grâce à sa posture de « balzacien *medium light* » (*La Possibilité*, p. 151). Daniell se flatte, entre autres, d'avoir réalisé une expérience artistique pareille à celle de Duchamp en imprimant sur des tee-shirts la phrase suivante : « Donner dix sous à un pauvre parce qu'il n'a pas de pain, c'est parfait ; mais lui sucer la queue parce qu'il n'a pas de maîtresse, ce serait trop : on n'y est pas obligé » (*La Possibilité*, p. 152). On ne saurait guère nier que Vincent, lui, réussira vraiment à modifier la société à travers son art, même si l'impression profonde que les installations de Vincent produisent sur Daniell indique que ces œuvres possèdent sans doute des qualités esthétiques inhérentes les rendant assez différentes de la *Fontaine* de Duchamp.

Sans doute est-ce parce que Vincent ne connaît pas encore l'influence que devra exercer son art qu'il affirme avoir fini par se contenter du rôle de « décorateur », après une jeunesse plus « révolutionnaire » :

Disons que j'ai choisi le camp des décorateurs. Enfin, je n'ai pas tellement eu le choix, c'est le monde qui a décidé pour moi. Je me souviens de ma première exposition à New York [...] pour l'action « FEED THE PEOPLE. ORGANIZE THEM » – ils avaient traduit le titre. [...] j'étais un révolutionnaire à l'époque, et j'étais persuadé de la valeur révolutionnaire de mon travail [...] j'étais persuadé que les gens allaient changer d'attitude aussitôt après avoir vu mon travail [...] Bien entendu, rien de tout ça ne s'est produit : les gens venaient, hochaient la tête, échangeaient des propos intelligents et repartaient (*La Possibilité*, p. 157).

Selon Vincent, il se pourrait bien que ce soient finalement les artistes décorateurs qui l'emportent sur les révolutionnaires en matière d'ambition :

Je suppose que les révolutionnaires sont ceux qui sont capables d'assumer la brutalité du monde, et de lui répondre avec une brutalité accrue. Je n'avais simplement pas ce type de courage. J'étais ambitieux, pourtant, et il est possible que les décorateurs soient au fond plus ambitieux que les révolutionnaires (*La Possibilité*, p. 157).

Quant à son ambition, elle se résumerait, selon Vincent lui-même, à être « Dieu dans [son] sous-sol », c'est-à-dire de créer

un petit monde, facile, où on ne rencontre que le bonheur. Je suis parfaitement conscient de l'aspect régressif de mon travail ; je sais qu'on peut le comparer à l'attitude des adolescents qui au lieu d'affronter les problèmes de l'adolescence se plongent dans leur collection de timbres (*La Possibilité*, p. 158).

La nature et le potentiel exacts de l'art de Vincent restent cependant incertains. Car même s'il n'avait pas réussi à changer le monde avec sa première exposition à New York (à l'instar de Houellebecq qui regrette dans l'entretien « Gracias pour su visita » [2005], de n'avoir pas changé le monde avec son premier roman), son art semble jouer un rôle dans l'avancée de la secte élohimite qui finira par devenir l'idéologie dominante.

4.3 L'utilisation d'éléments mythiques

Dans le sous-chapitre précédent (4.2) ont été étudiés les aspects poético-lyriques des motifs du soleil et de la lumière et la manière dont ceux-ci participent – peut-être – à l'esquisse d'un « discours honnête et positif ». Dans le sous-chapitre 4.3 nous examinerons la façon dont les textes houellebecquiens utilisent certains éléments et structures mythologiques.

Ce choix de nous pencher sur les éléments mythiques des romans de Michel Houellebecq se justifie d'abord par l'intérêt porté par Houellebecq lui-même aux textes religieux. Mais l'examen de ces éléments gagne également en intérêt en raison d'un certain nombre de références plus ou moins explicites faites aux mythes dans les romans. Ainsi, nous avons déjà constaté, dans notre analyse d'*Extension du domaine de la lutte*, que par sa thématique ainsi que par sa structure poétique, ce roman renoue avec le mythe de Sisyphe (cf. 4.2.1). Nous avons également vu que le court récit *Lanzarote* semble se référer par son titre au mythe de la quête du Graal (cf. 4.1). La légende arthurienne revient également en filigrane dans *La Possibilité d'une île* : c'est à Lanzarote que Daniel25 part en quête de l'amour. Mais *La*

Possibilité d'une île actualise aussi le topos de l'île utopique, présent chez de nombreux auteurs occidentaux, notamment chez Platon (le mythe de l'Atlantide) et Thomas More (*Utopia*). Par rapport aux romans que nous venons de citer, l'élément mythique semble beaucoup moins présent dans *Plateforme*. Aussi en avons-nous conclu que ce roman semble dépourvu de véritable horizon métaphysique (cf. 4.2.3). Même si son utilisation d'une notion centrale du libéralisme classique, celle de la main invisible, pourrait être considérée comme une critique de cette idée, sous la forme d'une figure de la providence. Paru à l'automne 2010, le cinquième roman de Houellebecq, *La Carte et le territoire*, ne fait pas partie du corpus de la présente étude. Contentons-nous donc d'affirmer qu'il se trouve dans la lignée de *Plateforme* plutôt que dans celle des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île*. Le monde imaginé par Houellebecq dans son dernier roman reste plus réaliste. L'humanité n'y est pas modifiée et aucune existence complètement différente de la nôtre ne s'y voit décrite. Cela dit, il est intéressant de noter que la place importante accordée à la lumière dans les romans précédents (sauf *Plateforme*) semble y être occupée par la végétation, symbole de la vie biologique. La perspective eschatologique y est absente et les forces de la vie biologique presque célébrées. Houellebecq se serait-il réconcilié avec la nature ? Quel serait le mythe sous-jacent à la structure poétique de ce roman ? Une sorte de retour à la nature à la fois rousseauiste et postmoderne, peut-être ?

Même s'il est donc possible de trouver des éléments mythologiques dans tous les romans de Houellebecq, nous avons choisi de centrer les recherches de ce sous-chapitre sur *Les Particules élémentaires*. C'est que ce roman nous semble fournir le plus bel exemple d'un récit houellebecquien dont la dense structuration d'images poétiques frôle le symbolisme, pour épouser ainsi les critères d'un mythe littéraire. En raison de certaines ressemblances intéressantes entre *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, nous allons toutefois revenir à ce dernier ouvrage à la fin du sous-chapitre (section 4.3.4).

Au cœur des *Particules élémentaires* se trouve une image centrale : celle des particules élémentaires, précisément. Si l'on accepte de voir le roman comme un poème, ainsi que nous l'avons proposé, cette image constitue la matrice (cf. 4.2.2) du poème. Nous allons maintenant introduire une dose de temporalité. Car c'est n'est qu'à partir du moment où l'image des particules élémentaires se compose en récit que l'œuvre finit par revêtir le caractère d'un mythe – ou plutôt un mythe littéraire – selon la définition que nous allons présenter. En effet, la poésie en tant que telle n'a pas besoin du récit ; sa structure est atemporelle. Nous allons donc étudier la manière dont cette structure mythologique se réalise.

On pourrait appeler le mythe littéraire présent dans le roman « le mythe des particules élémentaires ». Ce mythe repose sur la physique quantique ou plus précisément sur la dualité particule – onde établie par cette théorie scientifique. Ceci nous permet d'établir un lien entre le motif de la lumière et le mythe littéraire des particules élémentaires, car l'évocation de cette théorie comporte à elle seule une référence à la lumière ; la physique classique savait déjà que la lumière peut se concevoir comme une sorte d'ondes. Mais, comme nous l'avons vu ci-dessus, Houellebecq se sert également des phénomènes de lumière tels que nous les percevons, en tant que métaphores de l'opposition entre deux ontologies différentes : celle, matérialiste, de Démocrite (l'ontologie d'objets, représentée par la lumière méditerranéenne) et celle que pourrait nous inspirer la physique quantique (l'ontologie d'états, représentée par la lumière changeante de la côte irlandaise) (cf. ci-dessus 2.2.3 et 4.2.2).

Il faut évidemment souligner encore une fois la différence entre un texte littéraire et un texte religieux. Nous nous référons pour cette distinction à Philippe Sellier. Dans son article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » (1984), Sellier constate que le terme « mythe » désignait, à l'origine, un « type spécifique de récit religieux », mais qu'il a aussi été « mis en rapport avec un petit nombre de scénarios littéraires parfaitement connus (Antigone, Tristan, don Juan...) » (Sellier 1984, p. 113).

Afin de délimiter l'emploi du terme « mythe littéraire », Sellier commence, pour cette raison, par définir le « mythe ethno-religieux » qui, selon lui, repose sur six caractéristiques : 1) Le mythe est « un *récit fondateur* » qui « explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente de l'homme ». 2) « Ce récit est *anonyme et collectif*, élaboré oralement au fil des générations. » 3) « [H]istoire sacrée » distincte des « contes, fables, histoires d'animaux » etc., le mythe est « *tenu pour vrai* ». 4) Le mythe « propose des normes de vie au groupe [...] dont *il fait baigner le présent dans le sacré* ». 5) « Les personnages principaux des mythes (dieux, héros...) agissent en vertu de mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie 'raisonnable'. *Leur logique est celle de l'imaginaire.* » 6) Dans les mythes « le moindre détail entre dans des systèmes d'oppositions signifiantes ». Ils sont caractérisés par « *la pureté et la force des oppositions structurales* » (*ibid.*, pp. 113-114).

Sellier observe ensuite que

du mythe au mythe littéraire les trois premières caractéristiques ont disparu : le mythe littéraire [...] ne fonde n'institue plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une [...] personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai (*ibid.*, p. 115).

Par contre, « du côté des trois derniers critères [...] une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire » :

Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire (*loc.cit.*)¹⁵⁶.

Le premier de ces critères, la logique de l'imaginaire, est associé par Sellier à « ce que Freud a appelé le symbolisme, désignant par là ce que la fantasmagorie met en œuvre d'universel », et qui fait « vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains » (*ibid.*, p. 118). Cependant Sellier estime que l'on a tort de voir dans un personnage comme Don Juan, par exemple, quelqu'un qui, finalement, ne fait que chercher « vainement la mère irremplaçable » (*ibid.*, p. 119). Dans *Don Juan*, le mythologue doit également souligner l'importance « du 'compagnon', du double, [...] abaissé en valet qu'on croit de comédie », ainsi que le « désir de brûler sa vie, de vivre ardemment », aspiration qui amène le personnage à « côto[er] la mort » et à défier l'au-delà (*ibid.*, p. 120) :

Grâce à la diversité de ces analyses, nous voici en présence d'un phénomène qui caractérise le mythe littéraire : la riche *surdétermination* des maillons du scénario. La course qui conduit Don Juan d'une femme à une autre, l'interprétera-t-on comme paroxysme de la séduction [...] défi au Dieu chrétien, soit métaphysique [...], homosexualité latente ou rêverie nietzschéenne d'une existence dansante ? (*ibid.*, p. 121)¹⁵⁷.

Il nous semble que c'est surtout cette riche surdétermination du mythe littéraire qui permet de le distinguer d'une pure et simple fiction réaliste, même si la différence entre réalisme et symbolisme n'est peut-être pas toujours aussi nette qu'on ne l'imagine¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Jean Milly constate que « [d]'abord élément authentiquement religieux, le mythe se laïcise peu à peu et devient un élément esthétique de la poésie, lui fournissant de beaux récits qui illustrent l'expérience ou les rêves de l'humanité, mais aussi un moyen d'approcher de vérités mystérieuses devant lesquelles le discours logique se trouve démuné » (Milly 2008 [1992], p. 235).

¹⁵⁷ Du point de vue de la structuration textuelle des signifiants, on peut définir la surdétermination, avec Jean Milly, comme un « effet cumulatif » qui apparaît « sur un mot ou un segment de texte quand il appartient simultanément à plusieurs niveaux signifiants : syntaxique [...] métrique [...], figural [...], rhétorique [...], discursif [...], descriptif [...] » (Milly 2008 [1992], p. 277). Il s'agit ici plutôt d'une surdétermination au niveau des signifiés métaphoriques, c'est-à-dire des interprétations figuratives du texte.

¹⁵⁸ Au sujet de la relation entre ces courants, voir par exemple Greimas (1976) : « La théorie européenne des genres comporte une dichotomie qui oppose dès l'abord les textes poétiques aux textes en prose. L'évolution des rapports entre celle-ci et la distinction d'ensembles littéraires [...] n'a pas manqué de poser, à un moment donné, une question de préséance : alors que, par exemple, toute la littérature classique s'oppose en bloc à la littérature romantique, la distinction entre poésie et prose n'en étant qu'une sous-articulation interne, le XIX^e siècle procède, dans sa deuxième moitié, à l'inversion hiérarchique de ces rapports, en faisant diverger les deux courants sous des étiquettes de 'symbolisme' et de 'réalisme', en apparence incompatibles » (Greimas 1976, p. 11). Greimas conclut que Maupassant « est presque tout autant un écrivain 'symboliste' que ses contemporains » (Greimas 1976, p. 12). Il nous semble qu'à la dichotomie « réalisme / symbolisme » est peut-être venue se substituer, au XX^e siècle, une dicotomie « référentialité » et « textualité » et que ceci est sans doute dû au déclin des métaphysiques inspirées par la religion, évolution survenue lorsque, pour beaucoup, les symboles religieux

Dans l'article de Sellier, Don Juan sert aussi à illustrer la fermeté de l'organisation structurale, deuxième critère de la définition qu'il propose. Ici, en raison de ses ressemblances structurelles avec *Les Particules élémentaires*, nous allons cependant évoquer un autre mythe, avec lequel le mythe des particules élémentaires présente certaines ressemblances intéressantes, au point que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas, au fond, d'une nouvelle version de ce mythe : celui de l'androgynie¹⁵⁹.

Le mythe de l'androgynie¹⁶⁰ a été étudié par Monneyron (1994), qui, partant des définitions de Sellier, dépeint d'abord le scénario du mythe ethno-religieux de l'androgynie, pour étudier ensuite deux œuvres du romantisme français : *Séraphîta* de Balzac (1835) et *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835). Selon Monneyron, ces deux romans illustrent de manière particulièrement claire, non seulement le motif ou la figure de l'androgynie, mais également le mythe de l'androgynie (quoique dans une version littéraire plutôt qu'ethno-religieuse).

Monneyron constate que la structure du mythe de l'androgynie « épouse une *structure ternaire* très forte » :

À l'androgynie initiale, *symbole de l'unité originelle* du monde, succède alors que l'homme pénètre dans le Devenir, la bipolarité sexuelle. Cette perte de l'unité et de l'androgynie première constitue la dégradation d'un état *privilegié* dont la reconquête par la réduction de la dualité des sexes peut être posée comme la fin ultime de la destinée humaine.

Cette structure immuable qui glisse sur le schéma unité/dualité/unité repose sur deux niveaux ontologiques différents : celui du monde a-temporel et a-historique des essences et celui du monde temporel et historique de l'existence humaine (Monneyron 1994, p. 7).

D'après Monneyron, cette structure se voit assez bien réalisée dans *Séraphîta* et *Mademoiselle de Maupin*. Monneyron considère donc ces romans comme des « mythes littéraires », même si, selon Sellier, « la fermeté de ce type d'organisation ne paraît pas s'accommoder avec des récits longs », et que « l'optimum » pour tramer le mythe littéraire « paraît être atteint avec la durée ordinaire d'une pièce de théâtre » (Sellier 1984, p. 123). En somme, il s'agit, dans les mythes littéraires, d'un cours des événements fortement structuré : «

semblent avoir perdu leur référent. Le culte voué à l'art par les romantiques allemands, et repris en France par les symbolistes et les modernistes, est cependant resté présent pour revenir dans le culte de la textualité des structuralistes et des post-structuralistes. En effet, selon Jacques Bouveresse, cela serait surtout le cas « en ce qui concerne la France » : « Les discours que l'on tient habituellement sur la fonction de la littérature montrent que la relation que nous entretenons avec elle est restée fondamentalement religieuse » (Bouveresse 2008, p. 26).

¹⁵⁹ Nous avons présenté une première analyse de la présence de cet élément mythique chez Houellebecq dans Carlson 2003b.

¹⁶⁰ Rappelons que selon la version platonicienne du mythe, transmise par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, les êtres humains auraient à l'origine été androgynes. Zeus les aurait cependant coupés en deux afin de les punir de leur orgueil, et depuis ce jour chaque moitié cherche sa moitié afin de rétablir ainsi l'unité primitive.

Si la situation est trop simple, réduite à un épisode, on en reste à l'emblème ; si elle est trop chargée, la structure se dégrade en sérialité » (Sellier 1984, p. 124).

L'impact social et l'horizon métaphysique ou religieux, finalement, est un critère important, puisqu'il « interdit de confondre don Juan avec Casanova » ou « le mieux organisé des contes de fée [...] avec un mythe littéraire ». Ce critère « dénonce aussi les insuffisances réductrices de l'explication par la psychologie » (*ibid.*, pp. 124-125). À ces remarques de Sellier nous ajouterons que le critère social et métaphysique indique que le mythe littéraire a bel et bien un référent ; ces livres parlent de quelque chose, même si ce quelque chose est souvent d'un caractère vague et difficile à saisir. Si le mythe littéraire s'inscrit dans une esthétique de l'art pour l'art, comme le fait le roman de Théophile Gautier dont la préface prêche justement cette doctrine, il est donc permis de penser qu'il accorde à l'art cet horizon métaphysique.

Peut-être faut-il souligner, avant de poursuivre, que notre intention n'est pas tellement de montrer que *Les Particules élémentaires* doivent absolument être qualifiés de mythe ou de mythe littéraire. Nous allons plutôt utiliser les analyses de Sellier et de Monneyron comme un cadre permettant d'identifier les images et les structures mythiques présentes dans ce roman. Si nous avons fait ce choix, c'est d'abord parce qu'un roman qui mélange autant les genres et les discours a du mal à épouser entièrement les définitions du mythe littéraire ; c'est ensuite parce que la notion de mythe littéraire nous semble trop liée à un canon de mythes bien définis.

Selon Sellier, le mythe « propose des normes de vie au groupe [...] dont *il fait baigner le présent dans le sacré* » (cf. l'introduction du sous-chapitre 4.3). Quant aux mythes littéraires, ils se caractérisent par « l'éclairage métaphysique dans lequel baigne tout le scénario » (Sellier 1984, p. 124). Sellier cite en exemple les mythes bibliques où l'éclairage métaphysique est produit par la « face-à-face avec Dieu » : Dieu y « est comme en procès face à des hommes qui s'interrogent sur le sens de toute vie ». Dieu est cependant présent, aussi, dans un mythe littéraire comme Don Juan, où la révolte contre l'au-delà est, d'après Sellier, est l'un des invariants du scénario (*ibid.*, p. 124).

Or, la nature exacte de cet éclairage peut varier, même entre les versions différentes d'un même mythe. Ainsi, dans le cas du mythe de l'androgynie, on peut noter que *Séraphîta*, roman inspiré par le spiritualisme swedenborgien, repose sur l'opposition Esprit/Matière, dont le héros, Séraphîta, est la « transcendance symbolique » (Monneyron 1994, p. 96-97). En revanche, *Mademoiselle de Maupin* repose sur l'opposition Idée/Réalité (*ibid.*, p. 130), issue

d'une « sublimation de l'érotique dans l'esthétique » où « l'androgynisme rencontre [...] le Beau » (*ibid.*, p. 110).

Nous ajouterions, finalement, qu'*Henri d'Ofterdingen* de Novalis, roman qui semble avoir été l'une des sources d'inspiration des *Particules élémentaires*, devrait lui aussi pouvoir être considéré comme un mythe littéraire et que ce roman réalise également le mythe de l'androgynisme. Comme nous l'avons vu, les âmes d'Henri et de Mathilde sont en effet réunies dans Astralis, ce qui fait de ce mystérieux personnage un androgynisme à part entière. Et pour ce qui concerne la forte structuration, le caractère symbolique à l'horizon métaphysique, il ne fait guère de doute que le roman de Novalis remplisse aussi les critères. Marcel Camus, le traducteur français, précise dans son introduction :

Ainsi le monde est symbole des états d'âme d'Henri. D'ailleurs, le roman tout entier n'est qu'un vaste symbole, où les formes sensibles laissent deviner l'arrière-plan spirituel. Symboles, les personnages, les paysages, les rêves ; symboles, les étapes du voyage ; symbole, la vie d'Ofterdingen : non seulement elle évoque celle de Novalis et les aspirations de la jeunesse romantique, mais son rythme est l'image du rythme universel. – Certaines pages du roman donnent même le modèle du symbolisme au sens restreint où l'entendirent les poètes français qui retrouvèrent, quatre-vingts ans plus tard, la formule d'art de Novalis (Camus 1992 [1942], p. 54).

4.3.1 L'éclairage métaphysique des *Particules élémentaires*

Pour comprendre l'éclairage métaphysique des *Particules élémentaires*, il convient de revenir à *Extension du domaine de la lutte*. Ce premier roman de Houellebecq débouche, nous l'avons déjà constaté, sur la séparation totale d'avec le monde ressentie par son héros ; dans un monde où la libération sexuelle a brisé les liens de la famille et réduit l'amour à une concurrence sexuelle, au même titre que la concurrence du libéralisme économique, le héros du premier roman de Houellebecq reste incapable d'aimer, enfermé dans un cercle de lutte perpétuelle. Les trois romans suivants de Houellebecq, tout en posant la même problématique, s'efforcent pourtant, comme le note Monnin (2002), « d'imaginer les conditions d'une abolition de la séparation, d'une « extinction du domaine de la lutte » (cf. l'introduction du sous-chapitre 2.2).

Nous ne revoisons pas l'importance, dans *Les Particules élémentaires*, de l'idée d'une « solution technique ». Nous ne rejetons pas non plus l'analyse de Monnin. Comme nous l'avons déjà suggéré, il faut cependant souligner que la manière dont Houellebecq se sert de la science dépasse la simple perspective d'une « solution technique » aux problèmes existentiels et sociologiques présentés dans le roman précédent.

Il faut élargir cette perspective, premièrement parce que l'intérêt manifesté pour la science dans les *Les Particules élémentaires* est aussi lié à une aspiration poétique, tout autant qu'il

traduit une volonté de populariser les théories de la nouvelle physique ou de faire de la sociologie. En effet, selon Dion & Haghebaert, les notions scientifiques employées dans le roman, « dans leur translation d'un domaine à l'autre, [...] gagnent en charge métaphorique, en pouvoir évocateur et en résonance poétique ce qu'elles perdent en précision et en pertinence du strict point de vue de la science » (Dion & Haghebaert 2001, p. 519). Notamment, l'intérêt des *Particules élémentaires* pour la physique quantique introduit une logique nouvelle qui laisse supposer que le roman tente de combler le vide sur lequel avait débouché *Extension du domaine de la lutte* non seulement « génétiquement » mais aussi poétiquement, en introduisant de nouvelles métaphores. Le fameux slogan lancé à la fin du roman, selon lequel « LA MUTATION NE SERA PAS MENTALE, MAIS GÉNÉTIQUE » doit donc être compris, sinon ironiquement, au moins avec la distance que nécessite « une entreprise esthétique qui s'emploie précisément à déplacer [...] sa perspective sur le monde contemporain » ayant dépassé « l'alternative qui consiste à tout prendre au sérieux ou tout prendre à la blague » (Monnin 2001 [1999]).

Deuxièmement, la perspective doit être élargie en raison de l'ambition qu'a le roman de raconter une « mutation métaphysique » : celle, plus précisément, qui devrait découler de l'apparition de la nouvelle physique. En effet, dans un entretien avec Patrice van Eersel, Houellebecq fait le lien entre ces théories et une possible révolution future de la morale, comparable à celles qui suivirent, selon lui, l'avènement du christianisme et du matérialisme moderne :

Il y a un énorme écart : la majorité des gens est matérialiste et fait confiance à la science, alors que la science elle-même ne l'est plus ! Le mot « bombe à retardement » n'est d'ailleurs pas exagéré. Quand elle éclatera, l'effet sera énorme !

[---]

Changer de métaphysique... ça ne se passe pas comme ça. J'attends beaucoup des chercheurs qui tentent de relier le monde quantique (la vraie nature de l'infiniment petit) au monde macroscopique (notre monde « normal » composé d'objets). Ces gens-là cherchent à établir une continuité. [...] il est certain qu'une révolution considérable éclatera quand cette continuité sera établie. C'est la « troisième phase » de mon livre – en fait le vrai sujet. Personne ne l'a compris. Vu l'état actuel de la science et de la conscience du public, ce court-circuit formidable ne peut avoir lieu. Je ne cherche pas à jouer les prophètes, juste à signaler que quelque-chose va se produire... Quoi exactement ? Une nouvelle religion ? Cela reste très ouvert, imprévisible. J'en reviens à la conversation Walcott-Djerzinski, à la fin du livre : est-ce qu'une religion peut se juger à la qualité de la morale qu'elle inspire ? Ou bien est-ce une expression de l'univers ? C'est une vraie question. (« Où est le vrai visage de Michel Houellebecq ? »)

Ce rapprochement entre science et religion est lié aux stades successifs, quasi comtiens, du paganisme, du christianisme, du matérialisme et, finalement, de la nouvelle physique. Dans

l'univers houellebecquien, ces stades comportent tous, au-delà de leurs aspects ontologiques, également une évolution morale. Ainsi, selon Michel, le demi-frère de Bruno, « la mutation métaphysique ayant donné lieu au matérialisme et à la science moderne a eu deux grandes conséquences : le rationalisme et l'individualisme ». De l'apparition de ces idées – combinée avec une conscience accrue du caractère définitif de la mort – découla ensuite « le besoin d'être meilleur que les autres et supérieur aux autres », en résumé « l'individuation, la vanité, la haine et le désir » (*Les Particules*, pp. 199-200). C'est sur le fond de cette évolution que le changement de paradigme de la physique représente, selon le narrateur, un moyen d'en finir avec l'individualisme et de « restaurer les conditions de possibilités de l'amour » à travers le « remplacement d'une ontologie d'objets par une ontologie d'états » (*Les Particules*, pp. 372-377).

Or, la question de savoir si ce projet pourrait vraiment se réaliser reste, selon Houellebecq, une question ouverte :

À la fin du livre, il y a ce dialogue entre Walcott et Michel Djerzinski, où le premier défend une position positiviste dure, disant qu'il faut désormais renoncer à toute forme de métaphysique ou de compréhension de la nature des choses – il faudrait juste se contenter de découvrir et d'énoncer des lois, sans plus jamais se poser de question sur les causes premières. Je pense qu'aujourd'hui la plupart des physiciens font ça. Alors que Michel Djerzinski, lui, s'obstine à penser qu'il faut une vision ontologique pour que l'humanité tienne le coup. Mais à ce moment-là, l'inspiration lui arrive de tout à fait ailleurs. [...] Je parle du fameux Book of Kells¹⁶¹. C'est là-dessus que mon personnage médite. [...] Pour moi [...] c'est une source importante. Je suis allé en Irlande regarder le manuscrit. J'avais appris son existence par hasard. Ce fut l'un des grands chocs esthétiques de ma vie. C'est un univers clos. Sans déchirure. Immobile. Tout est là. (« Où est le vrai visage de Michel Houellebecq ? »)

Cette citation montre que Houellebecq reste lui-même sceptique face à la juxtaposition d'une théorie physique et de quelque chose qui s'apparente à une foi. Ce scepticisme se ressent d'ailleurs dans le roman, car les passages où est dépeinte cette nouvelle croyance ne sont pas sans friser la parodie :

Il n'y a pas de *silence éternel des espaces infinis*, car il n'y a en vérité ni silence, ni espace, ni vide. Le monde que nous connaissons, le monde que nous créons, le monde humain est rond, lisse, homogène et chaud comme un sein de femme. (*Les Particules*, p. 387)¹⁶².

¹⁶¹ « Kells. [...] V. De la rép. d'Irlande [...] Centre religieux dès le VI^e s., la ville fut le siège d'une abbaye fondée par saint Colomban et un centre d'enluminure où fut illustré le *Livre de Kells*, évangélaire du Haut Moyen Âge, actuellement au Trinity College (Dublin). » (*Le Petit Robert des noms propres* 2002 [1974], p. 1116)

¹⁶² La même idée revient, dans une variation à tonalité moins solennelle, dans *La Possibilité d'une île*, où Daniell, devant un paysage, constate : « Toute cette beauté, ce sublime géologique, je n'en avais en fin de compte rien à foutre, je les trouvais même vaguement menaçants. [...] le seul endroit au monde où je m'étais senti bien c'était blotti dans les bras d'une femme, blotti au fond de son vagin » (*La Possibilité*, p. 109). Le

On se demandera en effet si cette comparaison entre l'univers et le sein d'une femme est vraiment à même de nous inspirer une nouvelle foi dans l'amour. Mais d'autre part il est clair que l'usage fait dans le roman d'un discours scientifique à des fins métaphoriques complique et contraste avec la banale « mutation génétique » par laquelle se termine le roman, et nous pouvons en conclure que le deuxième roman de Houellebecq, plus complexe dans sa vision métaphysique qu'*Extension du domaine de la lutte*, assume simultanément l'attitude sceptique et démystificatrice de la science et une posture qui semble aller à l'encontre de la rationalité. Rappelons que dans le premier roman de Houellebecq, « profondément déprimé », selon l'auteur, (cf. ci-dessus 4.2.2), le malaise du héros avait partiellement été mis en rapport avec la vacuité existentielle d'une existence sans Dieu : « Fumer des cigarettes, c'est devenu la seule part de véritable liberté dans mon existence. [...] Mon seul projet » (*Extension*, p. 61).

Cette double utilisation de la science, dont la physique classique représente l'aspect démystificateur, tandis que la physique quantique indique la possibilité d'une nouvelle ontologie prometteuse, devient, dans le roman, un outil argumentatif. L'attitude démystificatrice du scientifique y est employée de façon à déstabiliser les sublimations du désir et de l'individualisme, alors que la physique quantique sert à renforcer la valorisation d'un idéal censé être plus altruiste. Autrement dit : parallèlement à la *désacralisation* du « mythe de l'amour, du désir et de la séduction » décrite par Abecassis (2000) (cf. ci-dessus 2.1.2), le roman procède aussi à quelque chose que l'on pourrait peut-être qualifier de *mythification*, une mythification de l'amour, encore une fois, mais d'un amour différent. Cet amour ne repose pas sur le désir ou sur la séduction. À travers lui, les êtres humains sont cependant mystérieusement liés, tout comme les particules de la physique quantique, évoquées dès le titre du roman. C'est notamment le cas des amants :

« Aimer sa femme, c'est s'aimer soi-même. Aucun homme n'a jamais haï sa propre chair, au contraire il la nourrit et la soigne, comme le fait Christ pour l'Église ; car nous sommes membres d'un même corps, nous sommes de sa chair et de ses os. » En effet [se dit Michel], c'était une formule qui faisait mouche : *les deux deviendront une seule chair* [...].

Plus tard, Michel s'approcha du pasteur [...] « J'ai été très intéressé par ce que vous disiez tout à l'heure... » L'homme de Dieu sourit avec urbanité. Il enchaîna alors sur les expériences d'Aspect et le paradoxe EPR : lorsque deux particules ont été réunies, elles forment dès lors un tout inséparable, « ça me paraît tout à fait en rapport avec cette histoire d'une seule chair » (*Les Particules*, pp. 214-215).

sublime, selon sa définition traditionnelle, n'est-il pas toujours un peu menaçant, ou du moins effrayant, justement ?

La référence aux expériences d'Aspect qu'évoque Michel apparaît également dans « Opera Bianca », un texte de Houellebecq assez énigmatique qui accompagnait une installation d'art présentée au Centre d'art contemporain Georges-Pompidou à l'automne 1997. Ce texte fut publié, l'année suivant son exposition, dans *Interventions*, donc presque conjointement avec *Les Particules élémentaires* :

Opera Bianca est une installation mobile et sonore conçue par le sculpteur Gilles Touyard ; la musique est due à Brice Pauset. Cette installation se compose de sept objets mobiles dont la forme évoque l'ameublement humain. Lors des phases claires, ces objets, immobiles et blancs sur un fond blanc emmagasinent de l'énergie lumineuse. Ils dissipent cette énergie lors des phases sombres, émettant une luminescence [...] ; leur aspect évoque alors celui des taches fantomastiques qui traversent la rétine après un éblouissement.

Le texte intervient lors des phases sombres. Il se décompose en douze séquences lues par deux récitants invisibles (une voix masculine, une voix féminine) (Interventions, p. 86, souligné dans le texte).

Les séquences lues par les voix masculine et féminine forme comme un long dialogue poétique, parfois versifié. Il ressort par la seule description que nous venons de citer que le motif de la lumière joue un rôle important dans cette œuvre. Et cette impression se voit confirmer par le texte, où apparaissent également de nombreuses références à la physique quantique. La juxtaposition de ces éléments confirme notre impression qu'il existe, chez Houellebecq, un lien entre les motifs de la lumière et le motif des particules, mais aussi entre ces motifs et celui de la sexualité et de l'amour. Dépourvus de toute autre caractéristique individuelle que leur appartenance sexuelle, les personnages du poème, un homme et une femme, ressemblent à des être mythologiques.

Les deux personnages semblent s'entretenir sur les possibilités et les conséquences d'une rencontre. Probablement rédigé en même temps que *Les Particules élémentaires*, « Opera Bianca » apparaît comme un concentré du thème de l'amour tel que ce dernier se présente dans le roman. À un moment donné, l'homme déclare que nous avons « besoin de nouvelles métaphores », ce à quoi la femme répond par l'évocation de l'expérience d'Aspect et le développement d'une analogie entre les hommes et les particules élémentaires :

Tu as un agenda et des coordonnées,
Les humains sont mobiles et souvent vulnérables
Ils se heurtent aux humains pendant quelques années,
Puis ils se décomposent en agrégats instables

Deux particules sont réunies
Et leur fonction d'onde est conjointe
Puis elles se séparent dans la nuit,
Elles s'écartent

Soumettons la particule B à l'action d'un champ électrique,
La particule A réagira de manière identique

Quelle que soit la distance
Il y aura une action, une influence (*Interventions*, p. 105).

L'homme, lui, répond que « [l]a séparation du monde en objets est une projection mentale » (*Interventions*, p. 106). Encore une fois, Houellebecq semble se demander si une autre sensibilité amoureuse que celle du désir individualiste pourrait se créer grâce à la métaphore des particules élémentaires. Ou faudrait-il plutôt dire que cette sensibilité pourrait être facilitée par cette image ? Car dans *Les Particules élémentaires*, il arrive que l'on rencontre quelque chose qui ressemble aussi à cet autre amour avant la grande mutation. Citons en exemple le rôle important qu'aura joué l'image d'Annabelle, l'amie d'enfance et la bien-aimée de Michel Djerzinski, dans la pensée du grand chercheur. Rappelons que ce serait grâce à elle qu'il aurait pu se « faire une image » de l'amour (*cf.* ci-dessus 2.4.2 et 3.3). Sans doute peut-on également associer à ce type d'amour les images des grands-mères respectives de Michel et de Bruno, représentantes, dans le roman, de l'amour maternel (rappelons que, abandonnés par leur mère narcissique, c'est par leurs grands-mères que les deux demi-frères sont élevés).

Même l'amour physique, lorsque les héros le pratiquent (c'est là un des traits communs à tous les héros de Houellebecq), apparaît toujours sans séduction, comme refusant de participer à ce deuxième « système de hiérarchie sociale » qu'est la sexualité, disséquée dès le premier roman de Houellebecq (*Extension*, p. 93). Ainsi, lorsque Bruno rencontre enfin une femme au « Lieu de changement », après y avoir passé quelques journées remplies de frustration et de voyeurisme, cet événement se produit subitement, dans un jacuzzi. L'aspect irréel de cette rencontre est souligné par « l'apesanteur totale » (*Les Particules*, pp. 172-173) dans laquelle se trouve le héros, dans un passage qui frise à la fois la pornographie et une description parodique du paradis – ce qui n'empêche pas Bruno de conclure :

« 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 vu ton visage. Il n'y avait aucun élément de séduction, c'était quelque chose de très pur.
- Tout repose sur les corpuscules de Krause... » Christiane sourit. « Il faut m'excuser, je suis professeur de sciences naturelles. [...] La hampe du clitoris, la couronne et le sillon du gland sont tapissés de corpuscules de Krause, très riches en terminaisons nerveuses. Lorsqu'on les caresse, on déclenche dans le cerveau une puissante libération d'endorphines (*Les Particules*, p. 177).

Dans sa platitude, cette conversation résume, en elle seule, la complexité du roman, dans une espèce de variation comique de ce double projet de désacralisation et de mythification¹⁶³ : la manière dont Christiane (professeur de science naturelles) réduit leur rencontre à un

¹⁶³ En fait, ce passage est typiquement ménippéen. Les éléments désacralisant et mystifiant font ici penser aux détronisations-intronisations carnavalesques décrites par Bakhtine (voir par exemple 1970, p. 174).

processus physiologique contraste ici avec l'idéalisation de cette même rencontre par Bruno (professeur de lettres) ; mais, en même temps, les deux attitudes respectives de Christiane et de Bruno ont en commun leur opposition au « mythe de l'amour, du désir et de la séduction » (cf. l'analyse d'Abecassis, ci-dessus 2.1.2), l'attitude de Christiane en réduisant l'amour à un processus physiologique et l'attitude de Bruno en sublimant l'absence de séduction, vu par lui comme un signe de pureté.

Résumons : on peut dire que l'incertitude en matière métaphysique, avouée tant par le narrateur que par l'auteur lui-même, distingue *Les Particules élémentaires* des œuvres du romantisme français signalées au début de ce sous-chapitre (*Séraphîta*, *Mademoiselle de Maupin*). Il s'agit bien d'un roman « contrasté » où « des points de vue complémentaires sont simultanément introduits sur le monde » (*Interventions*, p. 36), et où le sens, en dernier lieu, est dans la complexité ; on peut ajouter qu'aucun des points de vue présentés dans le roman ne semble échapper à l'ironie de l'auteur. Néanmoins, il faut reconnaître que l'ontologie d'états imaginée dans le roman, pourrait être considérée comme une tentative de fonder une ultime réalité, voire une dimension sacrée, non perceptible par nos sens et comparable à la présence d'un Dieu ou à des mondes d'esprits ou d'idées. Figuré à travers l'image des particules élémentaires « mystérieusement liées », ce monde est également discernable dans les ornements et les entrelacs du *Book of Kells*, ainsi que dans l'amour des grands-mères et dans celui Annabelle.

L'analogie entre les hommes et les particules *pourrait* donc être le fondement du discours honnête et positif recherché. L'honnêteté proviendrait alors du prestige des sciences naturelles, et le caractère positif de la symbolisation de l'amour. Et si cette analogie était juste, ou ressentie comme telle, ne serions nous pas une nouvelle métaphysique qui pourrait servir de centre mythologique à la religion aussi bien qu'à la littérature ?

4.3.2 Le caractère symbolique des *Particules élémentaires*

Dans le chapitre précédent, nous estimons avoir démontré que l'on ne saurait contester, dans les *Les Particules élémentaires*, la présence d'un horizon métaphysique; à côté de *La Possibilité d'une île*, ce roman apparaît en effet comme le roman le plus ontologique et métaphysique de Houellebecq. Mais qu'en est-il de son caractère symbolique ? La réflexion métaphysique y passe-t-elle en partie par la logique de l'imaginaire, l'un des trois critères du mythe littéraire, selon Sellier (cf. ci-dessus l'introduction du sous-chapitre 4.3) ? Pour répondre à cette question, il faudra définir avec un peu plus de précision la notion de « symbole ».

Nous avons vu ci-dessus que le symbolisme s'associe selon Sellier à « ce que Freud a appelé le symbolisme, désignant par-là ce que la fantasmagorie met en œuvre d'universel », et qui fait « vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains » (Sellier 1984, p. 118). Et Sellier n'est pas seul à associer le symbolisme à un inconscient sinon universel, au moins largement partagé. Arthur Koestler constate par exemple que nous trouvons « le potentiel émotif le plus élevé dans les images évoquant des symboles archétypiques qui éveillent en nous des résonances inconscientes » (Koestler 1964, p. 343)¹⁶⁴.

D'après Dubois (1998), le symbole se définit comme « un moyen complexe de désignation, qui va au-delà d'une simple mise en sens [=signe] ou d'une simple duplication d'objet [=image] ». Le symbole, de nature « polysémique [...] exige un travail d'interprétation » et s'oppose au signe par le fait qu'« une partie du sens reste cachée, quoique active et réagissant sur le psychisme de son décrypteur ». Le symbole a donc une « valeur émotionnelle », et « revêt un caractère d'universalité [...] qui lui fait transcender l'arbitraire du signe, en reposant sur des analogies structurelles » (Dubois 1998, p. 25).

Une autre définition est proposée par Todorov, qui rend compte de la théorie du symbole de Goethe en opposant le symbole à l'allégorie. Pour Goethe, il s'agit de deux espèces de signes :

L'allégorie est transitive, le symbole est intransitif – mais de telle sorte qu'il n'en continue pas moins de signifier ; son intransitivité, autrement dit, va de pair avec son synthétisme. Ainsi, le symbole s'adresse à la perception (et à l'intellection) ; l'allégorie, en fait, à la seule intellection (Todorov 1977, pp. 237-238).

La caractéristique du symbole est, selon Todorov et Goethe, qu'il est là pour lui-même. Ce n'est en effet que dans un deuxième temps que l'on découvre sa signification ; cependant, le lecteur finira par y voir, comme dans l'allégorie, la manifestation, dans un objet concret, de quelque chose de plus général :

le symbole est exemplaire, le typique, ce qui permet d'être considéré comme la manifestation d'une loi générale (Todorov 1977, pp. 237-238).

¹⁶⁴ « The highest emotive potential is found in images which evoke archetypal symbols and arouse unconscious resonances »

Sans doute est-ce en raison de son orientation perceptive que le symbole comporte, aussi, selon Todorov

une surprise : la découverte que la chose n'est pas là simplement pour elle-même, qu'elle a un sens (secondaire), alors que l'allégorie est une signification arbitraire qui doit être apprise avant d'être comprise (*ibid.*, p. 239).

Dubois et Todorov s'accordent donc avec Koestler, du moins sur la nature non pas tout à fait arbitraire du symbole, ainsi que sur son « sens caché ». Quant à Dubois, il insiste aussi, comme Koestler, sur le lien du symbole avec l'affectivité, alors que Todorov se contente de relever que le symbole s'adresse à la perception autant qu'à l'intellection.

Avec Milly, on pourrait certes se contenter de voir dans le symbole

des objets ou ensembles représentant des idées abstraites qui les dépassent. L'écrivain renonce alors à une fidélité totale à l'expérience sensible [...] mais élabore un pseudo-donné destiné à suggérer des pensées (Milly 2008 [1992], p. 66).

La définition de Milly, plus constructiviste, présente sans doute l'avantage d'une plus grande prudence en ce qui concerne le caractère, sinon universel, du moins communément partagé, des symboles. Poursuivant notre interrogation sur de possibles discours honnêtes et positifs chez Houellebecq, nous retiendrons cependant l'idée d'une représentation non arbitraire, capable de créer une résonance affective dans la psyché humaine.

Comme premier exemple d'un symbole, on pourrait citer la figure de Don Juan, dont nous avons constaté, avec Sellier, le caractère fondamentalement polysémique. (On remarquera que même un personnage peut donc faire figure de symbole.) (*cf.* l'introduction du sous-chapitre 4.3).

Si nous passons maintenant au mythe de l'androgyné, nous avons, selon Monneyron, un exemple d'héroïne androgyné dans *Séraphîta*, « symbole de l'unité du monde créé ». En effet, ce personnage n'est pas seulement le « trait d'union entre les deux sexes qui divisent l'humanité » ; elle relie aussi en elle « les deux natures qui opposent la Matière et l'Esprit, les deux plans qui partagent le monde naturel du monde divin » (Monneyron 1994, p. 73). De même, dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier en plaçant « l'androgyné dans la sphère de l'idéal [...] en le donnant comme symbole de la perfection esthétique [...] rejoint aussi le mythe selon lequel l'androgyné est conçu comme le symbole [...] de l'unité primordiale antérieure à la réalité temporelle et historique » (*ibid.*, p. 105).

L'image centrale des *Particules élémentaires* – nous l'avons déjà observé (*cf.* 4.1 et 4.2.2), est constituée par les particules élémentaires. Fait intéressant, le symbolisme de cette

image rejoint celui de l'androgynie en ce qu'il repose, comme lui, sur l'opposition unité/dualité.

Nous allons maintenant procéder à l'examen de la polysémie et du « sens caché » de l'image des particules élémentaires, enfin de sa surdétermination (dans le sens poétique et non psychanalytique du terme). L'opposition unité/dualité (ou pluralité) apparaît d'abord comme une interrogation ontologique à travers les réflexions du narrateur et de Michel au sujet de la physique quantique :

Au moment de sa rencontre avec Desplechin, en 1982, Djerzinski [=Michel] achevait sa thèse de troisième cycle à l'université d'Orsay. À ce titre, il devait prendre part aux magnifiques expériences d'Alain Aspect sur la non-séparabilité du comportement de deux photons successivement émis par un même atome de calcium [...].

Dès lors, il ne demeurait que deux hypothèses. Soit les propriétés cachées déterminant le comportement des particules étaient non locales, c'est-à-dire que les particules pouvaient avoir l'une sur l'autre une influence instantanée à une distance arbitraire. Soit il fallait renoncer au concept de particule élémentaire possédant, en l'absence de toute observation, des propriétés intrinsèques : on se retrouvait alors devant un vide ontologique profond – à moins d'adopter un positivisme radical, et de se contenter de développer le formalisme mathématique prédictif des observables en renonçant à l'idée de réalité sous-jacente. C'est naturellement cette dernière option qui devait rallier la majorité des chercheurs. (*Les Particules*, pp. 154-155.)

Sans trop entrer dans les théories de la physique moderne, on notera ici deux variantes de l'opposition mentionnée ci-dessus : celle qui fonde les « objets observés », les particules, en posant un tout (« les propriétés cachées déterminant le comportement des particules étaient non locales »), et celle qui tend à unir l'observateur et l'objet observé (« il fallait renoncer au concept de particule possédant, en l'absence de toute observation, des propriétés intrinsèques ») :

1. unité /¹⁶⁵ particule + particule

2. unité / sujet + objet¹⁶⁶

Si cette fois-ci la pensée de Michel ne dépasse pas le domaine de la science, lors de la deuxième évocation de la non-séparabilité¹⁶⁷ des particules, une analogie est pourtant établie

¹⁶⁵ La barre oblique signifie « ou ».

¹⁶⁶ L'opposition est abordée une deuxième fois, de façon explicite, lorsque Hubczejak, le vulgarisateur de la pensée de Djerzinski, écrit un article intitulé « *Michel Djerzinski et l'interprétation de Copenhague* », qui « malgré son titre » est « construit comme une longue méditation autour de cette remarque de Parménide : 'L'acte de la pensée et l'objet de la pensée se confondent' » (*Les Particules*, p. 386).

¹⁶⁷ Le non-séparabilité quantique est expliquée ainsi sur le site internet du Commissariat à l'énergie atomique : « Phénomène spécifique de la physique quantique, la non-séparabilité est un concept capital. La non-séparabilité désigne le fait qu'un ensemble n'est pas uniquement constitué par ses éléments mais par l'intrication de ceux-ci. Il respecte le principe de superposition. Et pour utiliser une métaphore, une symphonie n'est pas la somme du jeu des partitions des instruments d'un orchestre mais de la musique, la mélodie, l'éclat de la musique jouée par l'ensemble des musiciens devant leurs partitions. Le tout n'est plus la somme des parties en physique quantique.

entre les particules et les hommes. Dans le passage cité plus haut (*cf.* 4.3.1), où Michel se rappelle le mariage de son frère, il se souvient d'avoir médité sur le discours du pasteur. Selon ce dernier, l'homme et la femme, en se mariant, deviennent « une seule chair ». Cette image du mariage inspire à Michel l'idée d'établir une analogie avec les particules élémentaires qui franchissent par-là la limite entre notion scientifique et image poétique. Malgré le côté comique de ce passage, provenant d'un humour qui repose tant sur la satire contre l'Église que sur l'ironie liée au caractère déplacé des répliques de Michel, l'analogie est là. Ceci nous permet de poser une troisième opposition¹⁶⁸ :

3. mariage / homme + femme

L'opposition unité/dualité revient quelques pages plus loin, mais sous un angle un peu différent, lorsque Michel se demande si Bruno peut être considéré comme un individu. Arrivant à la conclusion que « le pourrissement de son corps » et son « déclin physique » lui appartiennent à « titre individuel », alors que « sa vision hédoniste de la vie » appartient à « l'ensemble de sa génération », Michel établit une nouvelle analogie avec la physique quantique :

De même que l'installation d'une préparation expérimentale et le choix d'un ou plusieurs observables permettent d'assigner à un système atomique un comportement donné – tantôt corpusculaire, tantôt ondulatoire –, de même Bruno pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains (*Les Particules*, p. 221).

Dans ce passage on observe une répétition de l'influence du sujet observateur sur l'objet observé, puisque les choix de l'observateur décideront de la description que l'on pourra faire de l'objet étudié (la particule ou Bruno). D'un point de vue épistémologique, l'analogie pourrait se lire comme un rappel de la nécessité d'approches complémentaires, non seulement dans l'étude des particules, mais aussi dans les descriptions de l'humain. Cependant, ce qui

Par opposition, la physique relativiste précise que deux particules localisées ou séparées par une distance importante ne peuvent s'influencer sans raison dite causale » (http://www.cea.fr/lexique/non-separabilite_quantique)

¹⁶⁸Ajoutons, au demeurant, que Houellebecq n'est pas seul à avoir établi ce type d'analogie entre la physique quantique et l'amour : « Le physicien français Alain Aspect a montré en 1982 que si l'on prend une molécule formée de deux atomes de « spin » (charge) égal, mais de rotation inverse, on peut casser la molécule, et envoyer les deux atomes dans des directions opposées. Auparavant ils étaient " mariés ", complémentaires, en interaction. Or, même séparés, ils sont restés mystérieusement unis : si l'on change le « spin » de l'un, cela modifie aussi le « spin » de l'autre. On n'a, pour l'instant aucune " explication " à cela. Mais on appréciera cette belle histoire de la " fidélité " des atomes, par-delà la séparation et la mort, qui constelle avec nos grands mythes fondateurs : Roméo et Juliette, Tristan et Yseult au pays des spins et des atomes... » (Thomas 1998, pp. 89-90).

nous intéresse ici, c'est cependant surtout que d'un point de vue poético-symbolique, l'analogie entre homme et particule connaît une expansion qui la transforme un peu. Si elle se structurait ci-dessus à partir de l'opposition unité-dualité, elle devient ici unité-pluralité :

4. *onde / particule + particule +...*

5. *génération / individu + individu + ...*

Les deux variantes de l'opposition, celle de la dualité et celle où apparaît une pluralité, reviennent à plusieurs reprises dans le roman. Elles interviennent notamment dans l'opposition structurale entre les personnages. En effet, comme l'a remarqué Monnin (2001 [1999]), l'analogie avec la non-séparabilité quantique peut aussi être étendue jusqu'à inclure les deux demi-frères, Michel et Bruno :

L'analogie avec la non-séparabilité quantique se justifie par le fait que la trajectoire de Bruno semble déterminer celle de Michel. C'est le cas en particulier de sa relation tardive avec Annabelle, qui est un écho de celle que Bruno vit avec Christiane. Il faut alors conjecturer que la découverte scientifique de Michel est au préalable expérimentée par Bruno. L'utopie d'un communisme sexuel, où le désir est court-circuité par la satisfaction immédiate et consensuelle, que Bruno entrevoit lors d'un séjour au Cap d'Agde et qu'il décrit dans un article, ne préfigure-t-elle pas la posthumanité libérée du désir issue des travaux de Michel ? (Monnin 2001 [1999]).

Il est également difficile de ne pas voir dans Michel et Annabelle, amis d'enfance qui se retrouvent par hasard vingt-cinq ans plus tard, une indication d'unité non séparable, ce qui nous donne au moins deux variations de plus :

6. *frères / Bruno + Michel*

7. *couple / Michel + Annabelle*

En plus, le couple de Michel et Annabelle, par leurs affinités d'enfance, suivies par leur séparation et – finalement – par leur réunification, n'est pas sans faire penser à une mystérieuse unité androgyne.

8. *androgyne / homme + femme*

Le personnage du roman qui fait le plus penser à l'androgyne est cependant le narrateur, un clone de la nouvelle race humaine. Certes, ces clones seront asexués, mais comme l'a

montré Libis (1980, pp. 153-155) l'androgynie peut être associée non seulement à l'hypersexualité et à la bisexualité, mais aussi à l'état des anges, êtres délivrés de la sexualité.

Or, ce n'est pas seulement l'opposition masculinité/féminité qui se dissout dans le narrateur ; en effet, toutes les oppositions décrites ci-dessus (entre les différentes visions du monde, entre science et poésie, entre les points de vue des personnages, etc.) sont réunies dans le narrateur, dont les descriptions versifiées évoquent l'existence lumineuse des anges :

*Nous vivons aujourd'hui sous un tout nouveau règne,
Et l'entrelacement des circonstances enveloppe nos
corps.
Baigne nos corps,
Dans un halo de joie.
Ce que les hommes d'autrefois ont quelquefois pres-
senti au travers de leur musique,
Nous le réalisons chaque jour dans la réalité pratique
(Les Particules, p. 12).*

Versifiés, ces passages en italiques, censés dépeindre l'existence de la nouvelle race, contrastent avec le reste du roman. Notons entre autres que pour se désigner, le clone utilise de préférence le pluriel de la première personne, « nous », ce qui souligne, avec le lyrisme, la différence entre le monde d'après et le monde d'avant la création de la nouvelle race : pour les clones le « moi » semble avoir perdu de son importance. Le monde d'après, poétique, pareil à un air de musique, peut être pressenti par les hommes, sans que ces derniers puissent toutefois y accéder ; à l'inverse, le monde d'avant, parfois difficile à comprendre pour les clones, peut cependant être reconstitué par la prose du livre : « ce livre doit malgré tout être considéré comme une fiction, une reconstitution crédible à partir de souvenirs partiels, plutôt que comme le reflet d'une vérité univoque et attestable » (*Les particules*, p. 383). C'est donc de la position distante des clones posthumains qu'est observé et, paraît-il, dans une certaine mesure, interprété et mis en forme le monde imparfait des êtres humains. Cela situe le narrateur clone – ou les narrateurs clones (?) – dans la position de l'observateur interférant avec les objets observés (les particules) de la physique quantique, mais aussi dans celle du romancier alliant des points de vue différents pour les fondre ensemble dans une œuvre. Il n'est donc pas impossible de voir dans l'image des particules élémentaires une métaphore de la création littéraire, ou du moins de l'esthétique de Houellebecq dans le roman étudié. Dès lors, il devrait être possible d'ajouter au moins les variations suivantes :

9. *narrateur / individu + individu...*

10. *narrateur / prose + poésie*

11. *narrateur / science + art*

Nous voyons que Houellebecq renoue ici avec l'esthétique romantique. Comme l'explique Schaeffer, les romantiques iénaens voulaient, avec le Roman, « faire fusionner » la prose, discours « du déterminé et du fini à travers le langage conceptuel », et la poésie, « présentation de l'infini et de l'indéterminé à travers un langage autotélique et imagé » où « le sujet du *dire* est en même temps l'objet » (Schaeffer 1983, p. 56).b

Sans doute aurait-on pu continuer en relevant d'autres exemples. Il nous semble pourtant que les onze variations analogues citées ci-dessus suffisent pour démontrer la riche surdétermination poétique de l'image des particules élémentaires.

Toutefois, comme le suggère la définition du symbole par Dubois, il ne faut pas que la surdétermination soit « purement poétique », dans le sens d'un simple jeu arbitraire : pour qu'il soit justifié de parler de symbole, les analogies structurelles doivent réagir « sur le psychisme de son décrypteur » et « revêtir un caractère d'universalité ». Nous n'allons pas tenter de définir la nature exacte de ce que le symbolisme décrit ci-dessus comporte d'universel. L'interprétera-t-on, en termes psychanalytiques, comme « un idéal de régression fusionnelle, de nature à soulager la douleur de la séparation individuelle » (Monnin 2001 [1999]) ? Ou faudrait-il plutôt opter pour un vocabulaire jungien ? Il ne semble en effet pas impossible de lier les éléments d'androgynie trouvés dans les *Les Particules élémentaires* au caractère archétypal de l'image relevée par Libis (1980, pp. 16-20)¹⁶⁹. Ou devrions-nous renoncer à l'intériorisation du mythe réalisé par le psychologisme du XX^e siècle ?¹⁷⁰

En effet, selon Houellebecq :

[...] l'étrangeté semble s'être déplacée de la psychologie individuelle vers les objets du monde. Il me semble que nous commençons à nous lasser de nos propres mystères, moins mystérieux qu'on

¹⁶⁹ Pour Murielle Lucie Clément, cet archétype se retrouve également dans les rêves des personnages. Dans un chapitre de son livre *Michel Houellebecq revisité. L'Écriture houellebecquienne* (2007), elle analyse les (très nombreux) rêves des personnages houellebecquiens (cf. ci-dessus 1.4.3). De manière générale, Clément considère que les rêves permettent aux personnages houellebecquiens d'entrer en contact avec leur inconscient, donnant lieu à une « prise de conscience qui ne peut se révéler qu'aux symboles oniriques ». Les rêves approfondissent aussi, selon elle, « l'image psychologique du personnage, lui donne plus de véracité » (Clément 2007, p. 82). Quant au symbolisme de l'androgynie, Clément cite, en passant, Ernst Aeppli. Selon lui, « celui qui pénètre profondément dans le symbolisme onirique peut découvrir un 'commencement d'union entre les principes mâle et femelle, les premières indications d'un produit humain supérieur' ([Aeppli 1951, p.] 132) ». Sans vraiment poursuivre son argumentation, Clément affirme que cela « est, en effet, quelquefois le cas dans les rêves des protagonistes et leur réactions vis-à-vis de leurs tribulations nocturnes » (Clément 2007, p. 50).

¹⁷⁰ Joseph Campbell résume, à la fin de son livre *The Hero with a Thousand Faces* (1988 [1949]), le sort des mythes en Occident : « The descent of the Occidental sciences from the heavens to the earth (from seventeenth-century astronomy to nineteenth-century biology), and their concentration today, at last, on man himself (in twentieth-century anthropology and psychology), mark the path of a prodigious transfer of the focal point of human wonder. Not the animal world, not the plant world, not the miracle of the spheres, but man himself is now the crucial mystery » (Campbell 1988 [1949], p. 391).

ne l'a dit ; mais que nous avons, de plus en plus, la sensation de vivre dans un monde incompréhensible et dangereux (« C'est ainsi que je fabrique mes livres », p. 209).

En bon positiviste Michel Houellebecq semble, somme toute, rester prudent en ce qui concerne la portée des analogies établies dans son roman et la réalité qui se cache éventuellement derrière elles. Ce que l'on peut toutefois affirmer, c'est que Houellebecq n'est pas partisan de ce qu'il nomme le « formalisme Minuit » auquel il reproche de ne pas s'intéresser au contenu, en cultivant la « gratuité » des « jeux formels », dans une « production de 'textes', de petits objets ludiques commentables par l'adjonction de préfixes (para, méta, inter) » (cf. ci-dessus 3.1). La position de Houellebecq apparaît certes comme un peu paradoxale. En effet, comme l'a démontré notre analyse, ses textes pourraient, eux aussi, faire l'objet de commentaires utilisant ces préfixes : par exemple, comment qualifier, sinon de métalittéraire, notre lecture selon laquelle le clone narrateur serait une figuration de l'acte créateur ? Cependant, l'originalité de l'art romanesque de Houellebecq est peut-être qu'il crée des romans qui sont à la fois réalistes et post-modernes. Mais aussi, ajouterions-nous métaphysiques. Car l'ambition houellebecquienne de « simplement rendre compte du monde », comme l'exprime Jed Martin, le personnage peintre de *La Carte et le territoire* (p. 420), semble aller bien au-delà de l'admiration déclarée de Houellebecq pour le roman réaliste de Balzac. Tout se passe comme s'il voulait également essayer de saisir un réel plus caché, sans doute métaphysique, et de plus formuler un discours qui convaincrerait les hommes de la possibilité de l'amour.

Dans quelle mesure Houellebecq arrive-t-il à saisir le fond de l'existence à travers l'image des particules élémentaires et le discours presque mythologiques de son roman éponyme de cette image ? Peut-être faut-il souligner, encore une fois, que le mythe véhiculé par *Les Particules élémentaires* se distingue des mythes littéraires traditionnels en ceci que l'interprétation de son symbolisme est plus incertaine : Dieu est absent et il n'y est pas question d'une androgynie incarnant l'unité divine ou le Beau en soi. Il faut également souligner que, même si les structures mythologiques sont présentes dans le roman, le choix de les condenser dans l'image des particules élémentaires représente un décalage par rapport au symbolisme de l'androgynie anthropomorphe, tel qu'on le rencontre dans les mythes anciens ou dans les mythes de l'androgynie de la littérature romantique (*Séraphîta* de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* de Gautier). La raison, bien entendu, c'est qu'il s'agit d'un concept scientifique. À notre époque seule la « certitude rationnelle » est susceptible de convaincre. *Les Particules élémentaires* ont toutefois en commun avec les mythes littéraires de l'androgynie du romantisme français un symbolisme associé à l'amour ou à « ce qui lie » :

[...] la solution finalement retenue dans les deux textes [=Séraphîta et Mademoiselle de Maupin] [est] la même – l'amour [...]. (Monneyron 1994, p. 134.)

L'amour lie et il lie à jamais. La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal est une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal ; c'est, également, l'autre nom du mensonge. Il n'existe en effet qu'un entrelacement magnifique, immense et réciproque (Les Particules, p. 376).

Et, tout comme dans *Les Particules élémentaires*, l'amour idéal ne peut être reconstitué, dans ces deux romans, que dans un monde a-temporel ayant abandonné la bipolarité sexuelle.

Il n'est pas sûr que cela soit la position finale de Houellebecq. Dans *Plateforme*, une sorte d'amour existe par exemple entre Michel et Valérie. Mais il est clair que pour Houellebecq l'amour reste un problème mystérieux. Nous avons vu ci-dessus (cf. 2.3.3) que le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* adoptait par rapport à l'amour une vision positiviste ; celui-ci doit exister « puisqu'on peut en observer les effets ». Ce qui n'empêche pas que, dans un entretien de l'émission *Répliques* avec Alain Finkielkraut de 2010, Houellebecq semble presque faire de l'amour sa religion :

La question de l'existence de l'amour – la possibilité de l'amour – joue à peu près le même rôle pour moi que la question de l'existence de Dieu pour Dostoïevski (« La carte et le territoire. Michel Houellebecq s'entretient de son dernier roman »).

4.3.3 L'organisation structurale des *Particules élémentaires*

L'opposition unité/dualité (ou pluralité) analysée ci-dessus recèle déjà en elle-même une structure. Mais, comme nous l'avons vu, Sellier insiste également sur la nécessité de voir la structure identifiée réapparaître au niveau du récit ; les mythes ne sont pas seulement chantés, ils sont aussi narrés. Qu'ils soient littéraires ou non, les mythes sont donc des récits fortement organisés (cf. l'introduction du sous-chapitre 4.3). Sellier cite l'exemple de « la tragédie grecque ou [de] la tragédie classique » dont la « succession exposition / nœud / péripéties (peu nombreuses) / dénouement [...] offre le degré de complexité idéal pour *tramer* le mythe littéraire » (Sellier 1984, p. 123).

Pour ce qui est du mythe de l'androgynie, Monneyron (1994, pp. 25-28) distingue trois étapes : 1) « l'androgynie initiale, *symbole de l'unité originelle du monde* » (=unité), 2) la chute dans la bipolarité sexuelle (=dualité), 3) la reconquête de l'androgynie perdue (=unité) (cf. l'introduction du sous-chapitre 4.3). Cette structure est (par exemple) perceptible dans la version du mythe que nous transmet *Le Banquet*, l'un des dialogues les plus appréciés de Platon. Dans ce texte, Aristophane, afin de répondre à la question « Qu'est-ce que c'est que l'amour ? », raconte les origines androgynes de l'humanité : les hommes primordiaux auraient

été coupés en deux par Zeus. L'homme et la femme furent ainsi séparés l'un de l'autre et l'amour s'explique par le désir de réunification ressenti par les hommes et les femmes cherchant chacun sa moitié perdue.

Dans sa version platonicienne, ce mythe est considéré comme une sorte de mythe fondateur de la conception occidentale de l'amour. Et il a parfois été assez sévèrement critiqué à cet égard. Ainsi, selon Michel Onfray, il aurait contribué à l'instauration de trois lieux communs qu'il dénonce tous dans son essai *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire* : 1) « le désir est manque » ; 2) « le désir s'apaise dans l'unité primitive reconstituée, le couple en fournit théoriquement la forme » ; 3) « il existe deux amours, l'un défendable, indexé sur la logique du cœur et des sentiments, de l'âme et des vertus, l'autre, indéfendable, soumis aux principes du corps seul, privé de son étincelle spirituelle, amputé du morceau divin, entièrement dévolu à la matière » (Onfray 2000, pp. 54-62, c'est l'auteur qui souligne).

Selon Monneyron, l'idée « d'une unité perdue » apparaît clairement dans *Séraphîta*, où elle est incarnée par Séraphîta/Séraphîtüs, personnage androgyne et séraphique. La deuxième étape du mythe, celle de la séparation sexuelle est représentée, dans le roman de Balzac, par l'amour humain entre Minna et Wilfrid. Mais l'amour humain constitue aussi, en reflétant la reconquête de l'unité perdue, un premier pas « vers l'amour du ciel », finalement réalisé par Séraphîta (Monneyron 1994, p. 96). Dans *Mademoiselle de Maupin* l'androgyne, « né dans la dimension a-temporelle du rêve [...] se scinde [...] dès qu'il fait l'irruption dans le monde de la réalité », pour être ensuite momentanément reconstruit « par une sorte de magie sexuelle, dans l'étreinte amoureuse » (*ibid.*, p. 130).

Même si la figure de l'androgyne est moins apparente dans *Les Particules élémentaires* que dans les deux romans évoqués ci-dessus, la structure ternaire du mythe s'y dégage facilement. En effet, elle apparaît à tous les niveaux dans le roman : au niveau scientifique comme au niveau existentiel ou religieux ; au niveau sociologique comme au niveau personnel (dans les histoires respectives des héros du roman).

Ainsi, au niveau scientifique, la « chute » est associée à l'apparition des premiers organismes sexués ayant institué non seulement la bipolarité sexuelle mais aussi la mort : « toute espèce sexuée était nécessairement mortelle » (*Les Particules*, p. 371). Selon cette explication de la condition humaine, la certitude rationnelle a plus de poids que toute autre discipline ; l'Occident lui a « tout sacrifié : sa religion, son bonheur, ses espoirs et en définitive sa vie » (*Les Particules*, pp. 334-335). De ce point de vue, la logique du roman est impitoyable, se résumant dans le slogan formulé par Hubczejak, vulgarisateur de la pensée de

Michel Djerzinski : « LA MUTATION NE SERA PAS MENTALE, MAIS GÉNÉTIQUE »
(*Les Particules*, p. 392).

Comme nous l'avons vu, la perspective scientifique est cependant doublée d'une réflexion métaphysique proposant une remontée (au moins à titre provisoire ?) basée sur une nouvelle conscience de l'amour et des forces qui lient les êtres humains les uns aux autres.

Au niveau sociologique, la première étape du mythe peut se rapporter à un passé tout récent, caractérisé par le règne d'un « système monogame, romantique et amoureux » (*Les Particules élémentaires*, p. 303). Dans cette perspective, la deuxième étape correspond à la destruction des « valeurs morales judéo-chrétiennes » entraînée par « l'explosion de la consommation libidinale de masse d'origine nord-américaine » (*Les Particules*, pp. 69-71). La troisième étape du mythe, finalement, est représentée par le paradis sexuel décrit par Bruno, qui, fidèle à l'analogie houellebecquienne entre les libéralismes économique et sexuel, voit dans la vie libertine du Cap d'Agde une solution « sociale-démocrate » aux problèmes (*cf. ci-dessus 2.2.1*).

Si nous passons au niveau des personnages du roman, nous pouvons constater que l'âge de la puberté signifie pour eux la fin du « Royaume » de l'enfance. Ainsi Michel, adoré par sa grand-mère et lié à Annabelle par une mystérieuse amitié innocente, vit-il relativement heureux jusqu'à l'âge de dix-huit ans, quand surviennent à la fois la mort de sa grand-mère et la nécessité d'entamer des procédures de séduction envers Annabelle, ce dont il est parfaitement incapable. Après la perte de sa grand-mère et d'Annabelle, Michel mène une vie solitaire dépourvue de relations humaines (en dehors de son travail). Si la disparition, dans sa vie, de ces deux femmes représente pour lui la séparation du monde des êtres humains, Michel reste cependant tout le temps lié à l'univers. En effet, tout comme Séraphîta dans le roman de Balzac, il occupe une place intermédiaire entre le monde des hommes et le monde atemporel ; il n'est pas seulement le scientifique ayant rendu possible la création d'une nouvelle humanité, mais aussi une sorte de sage (certes ridiculisé selon la tradition de la satire ménippée), préfigurant le monde poétique des clones androgynes et jumeaux créés grâce à ses travaux.

Un des traits caractéristiques de Michel est son manque de capacité de séduction. Quand Annabelle veut danser avec lui il est comme paralysé :

Bruno vit Annabelle quitter les danseurs pour venir se planter devant lui, il l'entendit nettement demander : « Tu ne dances pas ? » ; son visage à ce moment était très triste. Michel eut pour décliner l'invitation un geste d'une incroyable lenteur, comme en aurait eu un animal préhistorique récemment rappelé à la vie. Annabelle demeura immobile devant lui pendant cinq à dix secondes, puis se retourna et rejoignit le groupe. David la prit par la taille et l'attira fermement contre lui. Elle

posa la main sur ses épaules. Bruno regarda à nouveau Michel; il eut l'impression qu'un sourire flottait sur son visage; il baissa les yeux. Quand il les releva, Michel avait disparu. Annabelle était dans les bras de David ; leurs lèvres étaient proches (*Les Particules*, pp. 108-109).

Cette incapacité est expliquée dans le livre par le manque de tendresse témoigné à son égard par sa mère, Janine, pendant la petite enfance de son bébé :

Le contact tactile précoce avec les membres de l'espèce semble vital chez le chien, le chat, le rat, le cochon d'Inde et le rhesus macaque (*Macaca mulatta*). La privation du contact avec la mère pendant l'enfance produit de très graves perturbations du comportement sexuel chez le rat mâle, avec en particulier inhibition du comportement de cour. Sa vie en aurait-elle dépendu (et, dans une large mesure, elle en dépendait effectivement) que Michel aurait été incapable d'embrasser Annabelle (*Les Particules*, p. 76).

Lorsque, plusieurs années plus tard, Michel fera enfin l'amour avec Annabelle, il est précisé qu'« [i]l cessa rapidement de bouger, saisi par l'évidence géométrique de l'accouplement » (*Les Particules*, p. 342). Bien que cette incapacité reçoive une explication (quasi) scientifique, ce manque de sexualité pourrait faire penser aux anges asexués parfois associés aux androgynes (cf. ci-dessus 4.3.2). La combinaison d'une vie ascétique entièrement vouée à la connaissance et d'une existence d'asexuel donne à Michel un côté énigmatique, voire angélique. Ce côté est renforcé par la mythification créée autour de lui par son biographe Hubczejak, ainsi que par sa mystérieuse disparition qui reste inexpliquée, même si elle est interprétée par le narrateur comme un suicide (*Les Particules*, p. 379). Pour Michel, la dernière étape du mythe correspond donc à la mort, mais c'est une mort qui a le caractère d'une apothéose : « [...] une acceptation paraissait être descendue en lui [...] il marchait dans la présence du ciel. [...] Ses travaux, il le savait, étaient terminés » (*Les Particules*, p. 377). Finalement, Michel apparaît comme un mystique religieux en raison de ses écrits ; les « dessins tracés sur les dernières pages de son carnet de notes » sont rattachés par le narrateur aux mandalas bouddhiques et aux « symboles celtiques [...] utilisés dans le *Book of Kells* » (*Les Particules*, pp. 378-379). La mutation métaphysique semble s'être produite non seulement à partir de découvertes scientifiques mais également grâce à ses écrits, utilisés dans les plaidoyers rhétoriques de Hubczejak, qui prépare l'humanité à une mutation radicale par la voie discursive. La question se pose, en effet, de savoir si ces discours ne constituent pas une tentative d'élaboration d'une sorte de texte religieux de la part de Houellebecq : le discours honnête et positif ?

Le demi-frère *Bruno* qui, lui, se trouve au centre des tourbillons de la vie, résume l'impression donnée par Michel en affirmant « Tu n'es pas humain » (*Les Particules*, p. 225). À la différence de Michel, on pourrait dire de Bruno qu'il est très humain, voire trop. Comme

Michel, Bruno est déterminé par une enfance difficile. Mais ce sont surtout les persécutions de ses camarades qui auront eu sur lui une influence irréparable. Or, l'adolescence signifie pour lui un nouvel échec : ne connaissant pas les règles du flirt, il perd ses chances de réussir :

Pourquoi Bruno ce soir-là avait-il touché la cuisse de Caroline Yessayan, plutôt que son bras (ce qu'elle aurait très probablement accepté, et qui aurait peut-être constitué le début d'une belle histoire entre eux [...]) ? Probablement parce que la cuisse de Caroline Yessayan était dénudée, et qu'il n'imaginait pas, dans la simplicité de son âme, qu'elle ait pu l'être en vain. (*Les Particules*, p. 68.)

Une solution à son problème – nous l'avons vu – est esquissée par le libertinage « social-démocrate » où chacun s'efforce « dans la mesure de ses possibilités, d'apporter du plaisir aux autres » (*Les Particules*, p. 272). En dernier lieu, il semble cependant que ce soient les médicaments qui apportent à Bruno la sérénité recherchée : « Il n'était pas malheureux ; les médicaments faisaient leur effet, et tout désir était mort en lui » (*Les Particules*, p. 366).

Le trajet d'Annabelle, finalement, présente la même structure, illustrée par le rôle symbolique prêté au jardin de ses parents où, enfant, elle avait joué avec Michel : après une vie ratée, déterminée par « la déchirante pureté de son visage » que seuls « les dragueurs » les plus « expérimentés, cyniques et sans scrupules » avaient osé aborder, c'est dans ce jardin que ses cendres seront dispersées (*Les Particules*, pp. 74-76, p. 358).

Peut-être faut-il souligner encore une fois qu'à tous les niveaux étudiés ci-dessus (scientifique, métaphysique, sociologique et poétique), la reconquête de l'unité perdue revêt un caractère quelque peu parodique, exagéré et tordu : comme nous l'avons vu plus haut, il semble par exemple que les clones de la nouvelle race soient entièrement couverts de corpuscules de Krause :

[...] dans l'état actuel de l'espèce humaine, ces corpuscules étaient pauvrement disséminés à la surface du clitoris et du gland. Rien n'empêchait dans un état futur de les multiplier sur l'ensemble de la surface de la peau – offrant ainsi, dans l'économie des plaisirs, des sensations érotiques nouvelles et presque inouïes. (*Les Particules*, p. 389.)

De plus, comme nous l'avons vu plus haut, les personnages du roman ont tous un aspect ridicule, ce que nous avons proposé de considérer dans une perspective ménippéenne ; l'image du sage ridicule, par exemple, est fréquente chez Dostoïevski. Toutefois, le caractère comique du roman n'enlève rien à ses structures mythologiques – d'ailleurs, le mythe de l'androgynie, dans la version de Platon, n'a-t-il pas lui aussi un aspect burlesque¹⁷¹ ?

¹⁷¹ En effet, voici l'opinion de Peter Sloterdijk à cet égard : « C'est une histoire sarcastique [...]. C'est seulement si l'on se souvient à quel point la civilisation grecque a idéalisé et vénéré le corps humain, qu'on comprend

4.3.4 La Possibilité d'une île – un mythe littéraire ?

Nous avons déjà mentionné ci-dessus la manière dont *La Possibilité d'une île* renoue au moins avec deux topoi à caractère mythologique : celui de l'île bienheureuse et celui de la quête du Graal.

Peut-on pour autant le considérer comme un mythe littéraire ? La question se pose puisque nous venons de proposer une analyse des *Particules élémentaires* à partir de ce concept, et *La Possibilité d'une île* renoue à bien des égards avec ce roman (éléments de science fiction, clonage, intégration de poèmes et perspective métaphysique). Déjà pour ce qui était des *Particules élémentaires*, nous avons cependant hésité. Rappelons que selon Sellier « la fermeté de ce type d'organisation ne paraît pas s'accommoder avec des récits longs » (cf. l'introduction du sous-chapitre 4.3). Et il nous semble que cette hésitation grandit encore en ce qui concerne *La Possibilité d'une île*.

Certes, le premier critère d'un mythe littéraire, celui de la présence d'une « logique de l'imaginaire », est facile à repérer dans le roman. L'image centrale du roman, celle de l'île, y fait l'objet d'une surdétermination qui pourrait ressembler à celle des particules élémentaires dans *Les Particules élémentaires*. Mais pour les deux autres critères, ceux de l'organisation structurale et de l'horizon métaphysique, nous avons cependant quelques doutes. C'est que le monde des clones réalisé dans le roman n'apparaît pas comme assez différent du nôtre. Dans *Les Particules élémentaires*, les clones semblent vraiment avoir atteint une conscience complètement différente ; ils donnent l'impression d'être entrés dans une existence de poésie éternelle. La mort a été abolie, ainsi que la différenciation sexuelle. Ces clones sont devenus lumière (même si cette transformation y est qualifiée de technique et que les corps des clones, couverts de tissu orgasmique ont aussi quelque chose de grotesque). À la différence de ces êtres à peine imaginables, Daniel²⁴ et Daniel²⁵ vivent dans la temporalité ; ils reconnaissent d'ailleurs eux-mêmes que leur transformation n'est nullement terminée.

Ceci dit, il est clair que la réflexion métaphysique, que nous avons choisi d'aborder surtout à travers les motifs du soleil et de la lumière, est tout aussi présente dans *La Possibilité d'une île* que dans *Les Particules élémentaires*. Cela vaut également pour le mythe de l'androgynie. Seulement, le fait qu'il soit fait référence à un mythe dans un roman ne suffit

complètement le cynisme poétique de cette histoire. Le narrateur sert à ses amis, au cours du banquet, une montre hindouiste à huit extrémités et deux visages comme archétype d'une forme parfaite et par-dessus le marché rond comme une boule, incapable de cette station debout qui pourtant importait tant à l'éthique physique des Grecs » (Sloterdijk 1987, p. 319).

pas pour que cette œuvre puisse être qualifiée de mythe littéraire, selon la définition de Sellier.

Terminons cependant sur quelques observations concernant la présence du mythe de l'androgynie dans *La Possibilité d'une île*, ou plutôt sur la présence d'une conception de l'amour attribuée à ce mythe. La manière dont Daniel et Marie se cherchent évoque celle des androgynes séparés du court récit d'Aristophane dans *Le Banquet*. Ceci est même suggéré dans le roman : en s'approchant de Lanzarote, Daniel²⁵ trouve un message laissé par Marie²³. Il contient une lettre où elle rend compte de ce qu'elle a vu pendant son trajet. Nous citerons d'abord les réflexions de Daniel²⁵ au sujet de ce trajet, pour revenir ensuite au *Banquet* :

C'est deux jours plus tard que je trouvai le message de Marie²³. Calligraphié d'une écriture nette et serrée [...].

La teneur générale de ce message était d'une profonde tristesse. Pour sortir des ruines de New York, Marie²³ avait dû côtoyer de nombreux sauvages, parfois regroupés en tribus importantes ; contrairement à moi, elle avait cherché à établir le contact. Protégée par la crainte qu'elle leur inspirait, elle n'avait pas moins été écœurée par la brutalité de leurs rapports, par leur absence de pitié pour les sujets âgés ou faibles, par leur appétit indéfiniment renouvelé de violence, d'humiliations hiérarchiques ou sexuelles [...] (*La Possibilité*, pp. 475-476).

Encore une fois, on pense à Gulliver, lorsqu'il retrouve sa famille de Yahoos après avoir vécu parmi les nobles chevaux. Daniel²⁵ continue :

[L]e témoignage de Marie²³, comme le mien, légitimait amplement le verdict définitif que la Sœur suprême avait porté sur l'humanité, et justifiait sa décision de ne rien faire pour contrecarrer le processus d'extermination dans lequel elle s'était, voici deux millénaires, engagée (*La Possibilité*, p. 476).

Rappelons, dans ce contexte, que Houellebecq a postfacé une édition française du SCUM Manifesto de Valérie Solanas. Le titre de cette postface est « L'Humanité, stade second » (2005). La Sœur suprême représente-t-elle, aux yeux de Houellebecq, une sorte de féminisme poussé à son extrême ? En effet, Mehdi Clément (2008, p. 155) considère *La Possibilité d'une île* comme une (anti-)utopie du matriarcat totalitaire, où les clones sont réduits à une série d'enfants ou de « *kids définitifs* », menant une vie de zombies.

Ce n'est qu'après avoir terminé la lecture de la lettre de Marie²³, que Daniel²⁵ découvre que sa bien-aimée, qu'il ne verra cependant jamais, lui a également laissé

une page arrachée d'un livre de poche humain [...], une lamelle de papier qui tomba en morceaux lorsque j'essayai de la déplier. Sur le plus grand des fragments, je lus ces phrases où je reconnus le dialogue du Banquet dans lequel Aristophane expose sa conception de l'amour [...].

C'est ce livre qui avait intoxiqué l'humanité occidentale, puis l'humanité dans son ensemble, qui lui avait inspiré le dégoût de sa condition d'animal rationnel, qui avait introduit en elle un rêve dont elle avait mis plus de deux millénaires à se défaire, sans jamais y parvenir totalement. Le

christianisme lui-même, saint Paul lui-même n'avaient pu que s'incliner devant cette force. « Les deux deviendront une seule chair ; ce mystère est grand, je l'affirme, par rapport au Christ et à l'Église ». Lorsque je voulus replier le fragment, il s'effrita entre mes doigts ; je rebouchai le tube, le reposai sur le sol. Avant de repartir j'eus une dernière pensée pour Marie23, encore humaine, si humaine ; je me remémorai son corps, que je n'aurais pas l'occasion de connaître. Tout à coup, je pris conscience avec inquiétude que si j'avais trouvé son message, c'est que l'un de nous avait dévié de sa route (*La Possibilité*, pp. 477-479).

Ce passage montre à quel point Daniel25 semble avoir assimilé l'enseignement de la Sœur suprême, sans toutefois pouvoir s'y adapter complètement (un peu comme Houellebecq lui-même semble hésiter entre positivisme radical et une spiritualité empreinte de lyrisme). En théorie, il est bien en accord avec la Sœur suprême sur la condamnation des dangereuses fictions issues de la civilisation occidentale. Mais le fait qu'il ne retrouvera sans doute pas Marie23 lui inspire de l'inquiétude.

Quelques pages plus bas, en arrivant à ce qui reste de l'Océan Atlantique presque disparu, Daniel25 déclare cependant mieux comprendre ce qu'avait pu être l'amour. C'est la première fois qu'il voit la mer :

C'était donc cela que les hommes appelaient la mer [...]. J'étais impressionné, et les derniers éléments qui manquaient à ma compréhension de l'espèce humaine se mirent tout d'un coup en place. Je comprenais mieux, à présent, comment l'idée de l'infini avait pu germer dans le cerveau de ces primates [...]. Je comprenais aussi comment une première conception de l'amour avait pu se former dans le cerveau de Platon » (*La Possibilité*, p. 483).

Comme nous l'avons vu, le roman se termine deux pages plus tard sur le constat que Daniel25 « n'atteindrai[t] jamais l'objectif assigné » et que « le futur était vide ». Si, malgré cette fin de roman nihiliste, nous devons insister sur la modalité aléthique (donc du possible) proposée dans le titre, c'est-à-dire sur la *possibilité* d'une « île » où l'amour pourrait se construire, nous citerions un passage qui semble accorder une certaine profondeur à l'histoire d'amour de Daniel1 et Esther. En effet, cela ne serait pas uniquement en raison de ses qualités érotiques que Daniel1 aimerait cette fille. C'est aussi parce qu'il est attendri et conscient de la mort, de la sienne, mais aussi de celle d'Esther, qui, plus jeune, aurait souffert d'une maladie des reins. Cela permet à Daniel d'éprouver de la compassion :

Le désir physique [...] n'avait jamais suffi chez moi à conduire à l'amour, il n'avait, il n'avait pu atteindre ce stade ultime que lorsqu'il s'accompagnait d'une compassion pour l'être désiré ; tout être vivant, évidemment, mérite la compassion du simple fait qu'il est en vie et se trouve par là-même exposé à des souffrances sans nombre, mais face à un être jeune et en pleine santé c'est une considération qui paraît bien théorique. Par sa maladie des reins, par sa faiblesse physique insoupçonnable mais réelle, Esther pouvait susciter en moi une compassion non feinte, chaque fois que l'envie me prendrait d'éprouver ce sentiment à son égard (*La Possibilité*, p. 220).

On pourrait peut-être considérer cette analyse du Daniell amoureux comme une esquisse de la possibilité de l'amour – même s'il n'est pas mutuel ; car Esther va bientôt le quitter. En dessinant les contours de ce que pourrait être cette « île » recherchée, où les sentiments et les idées sont en accord, ce passage suggère la possibilité d'une telle relation, tout en insistant sur la nécessaire co-présence, dans l'amour, du désir et de la compassion¹⁷².

Dans le roman, « possibilité d'une île » pourrait donc signifier « possibilité de l'amour ».

En même temps, n'oublions pas que, tout comme le terme « particule » et malgré ses connotations utopiques, la métaphore de l'« île » pourrait également évoquer l'isolement.

¹⁷² Ceci nous ramène au problème de l'origine commune du désir sexuel et de la compassion que nous avons illustré ci-dessus (cf. 3.1) en citant un passage de *Sexual Personae* de Camille Paglia. La Sœur suprême aurait-elle un point de vue trop apollinien sur l'humanité ? En prêchant l'éradication de tout désir, elle supprimerait l'amour sous toutes ses formes.

5. Conclusion

Dans l'introduction de notre étude nous nous sommes donné pour but de « présenter l'esquisse d'une poétique houellebecquienne ».

Nous avons également précisé qu'une telle poétique ne prend tout son sens que si l'on considère aussi la vision du monde et les intentions artistiques de l'auteur étudié. C'est pourquoi nous avons choisi comme point de départ de nos recherches une déclaration faite par Houellebecq lui-même où l'écrivain soutient que celui qui, de nos jours, parviendrait « à développer un discours à la fois honnête et positif, [...] modifiera l'histoire du monde » (*Interventions*, p. 111). Un poème de l'auteur où le *je* lyrique exprime son désir de « métaphores inédites » a également été cité pour illustrer cette quête d'un discours qui dit vrai, tout en étant susceptible de nous inspirer, aussi, espoir et foi en la vie. Voilà les enjeux de la poétique de Houellebecq tels que nous les avons conçus tout au long de la présente étude.

C'est donc afin de bien saisir ces enjeux que nous avons commencé par explorer la vision du monde de Houellebecq. Ceci a été fait dans le chapitre 2 où nous présentons les idées de l'écrivain, notamment en matière de sexualité, de métaphysique, de philosophie, d'esthétique, de religion ainsi que sur les arts. Nous avons également pu constater l'importance pour Houellebecq des philosophes Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche et Auguste Comte, ainsi que du poéticien Jean Cohen. Dans ce chapitre nous avons utilisé l'œuvre intégrale de Houellebecq, c'est-à-dire ses recueils de poèmes et (peut-être surtout) ses essais aussi bien que ses romans.

On pourrait résumer le raisonnement du chapitre 2 en proposant l'analyse suivante, inspirée d'une terminologie rhétorique (*cf.* 2.1.4, note 36) : l'écriture houellebecquienne est fondée sur un *logos* à la fois sociobiologique et schopenhauerien (hiérarchies créées par la sélection sexuelle et souffrance quasi co-substantielle avec le monde ou, du moins, avec la vie). D'un point de vue strictement philosophique, la métaphysique schopenhauerienne se voit

cependant constamment minée par l'adhésion de Houellebecq au positivisme. Ce que nous définirions comme un *pathos* schopenhauerien subsiste néanmoins au niveau affectif où prédomine l'expression de la souffrance et où une place centrale est accordée à la compassion. Finalement, Houellebecq assume un *éthos* fondé sur une posture de sincérité réalisée aussi bien dans l'expression des sentiments que dans les analyses détachées de la nature humaine et de la vie sociale des hommes. Ces deux types d'« honnêteté » entrent souvent en collision l'une avec l'autre ; notamment les envolées lyriques et spirituelles sont contrecarrées par l'exigence du positivisme qui consiste à s'en tenir aux faits vérifiables. Pour Houellebecq, le discours littéraire ne saurait, semble-t-il, dépasser cette aporie : pour « modifier l'histoire du monde », il faudrait selon lui écrire un texte religieux.

Reste peut-être l'ambition, plus modeste, d'un poète qui transforme sa souffrance en art. C'est pourquoi nous avons terminé le chapitre 2 en soulignant le caractère d'objets esthétiques des romans de Houellebecq, par un survol de quelques techniques qui lui permettent de créer un regard esthétique sur son « réel » ainsi que sur les visions qu'il propose. Une section à part a été consacrée à une analyse de la métaphore centrale et structurante des *Particules élémentaires* (celle précisément des « particules élémentaires ») à l'aide des trois catégories esthétiques du « prosaïque », du « poétique » (pour lequel nous préférierions peut-être la dénomination « lyrique ») et du « comique », proposées par Jean Cohen. Nous considérons la section consacrée à Cohen comme une passerelle entre le chapitre 2 où nous avons traité de problèmes philosophico-idéologiques et les chapitres 3 et 4 qui forment le cœur de notre thèse et où nous avons analysé les quatre premiers romans de Michel Houellebecq.

Si les trois catégories esthétiques de Jean Cohen nous ont permis de jeter les bases d'une description des mécanismes et des effets obtenus chez Houellebecq par le mélange de tonalités réalisé dans son œuvre, le chapitre 3 a pour ambition de montrer comment Houellebecq s'inscrit dans trois traditions de l'histoire du roman en Occident : celle du roman réaliste du XIX^e siècle français, celle de la satire ménippée et, finalement, celle du très poétique roman des romantiques allemands (à travers une comparaison entre *Les Particules élémentaires* et *Henri d'Ofterdingen*, roman inachevé de Novalis). Notre croyons ainsi avoir démontré comment Houellebecq a profité de ces modèles dans la création de son discours littéraire, tout en lui attribuant, aussi, une triple filiation.

En ce qui concerne le problème de l'« honnêteté » chez Houellebecq, nous avons suggéré que les genres étudiés sont chacun porteur d'un type d'honnête spécifique.

La sincérité dans le roman réaliste provient d'un mouvement desublimatoire qui reste cependant limité, car ce type de roman permet souvent au lecteur de s'identifier avec les

personnages. Il n'est pas hostile non plus à une sensibilité lyrique. Il convient ici de citer le concept, certes un peu vague, de « zones vivantes » proposé par Houellebecq pour décrire l'effet obtenu par la création réussie d'un personnage et l'introduction du lyrisme dans la « mécanique narrative ». Nous appuyant sur les conclusions d'un excellent mémoire de maîtrise danois, nous avons ainsi pu suggérer l'existence de ce que l'on pourrait peut-être appeler un « humanisme » chez Houellebecq.

On peut cependant se demander si, chez Houellebecq, ce n'est pas l'élément ménippéen qui est le plus fort. On pourrait peut-être s'essayer à définir la satire comme un récit à effet comique de désublimation du pathétique par l'introduction violente du prosaïque : la sincérité devient ici plus violente, au point qu'elle revêt parfois le caractère d'une franchise cynique. Chez Michel Houellebecq, cette franchise semble cependant se retourner contre elle-même, ce qui est tout à fait logique si l'on se souvient que son rêve d'un « discours honnête et positif » se posait précisément en opposition à « l'ironie, la négativité [et] le cynisme ». Malgré la forte présence chez Houellebecq d'une critique de l'ironie, il nous semble que l'on ne saurait sous-estimer le rôle qu'aura joué la tradition ménippéenne dans la formation de sa poétique : sa combinaison d'ironie et d'utopie ainsi que la place importante accordée à la philosophie et au personnage du « sage stupide » sont tributaires d'une longue tradition qui plonge ses racines dans l'Antiquité.

Pour ce qui est de la sincérité romantique, il nous semble qu'elle se trouverait plutôt au niveau du pathos. Cependant, comme nous l'avons vu dans l'introduction et avec Antione Compagnon, les romantiques aspiraient aussi à une « réunification de l'expérience » et à une « harmonie de l'univers [...] restaurée ». Et ici, il est clair que l'« honnêteté » nous a posé un problème puisque Houellebecq semble rester un grand sceptique à cet égard. Mais ce problème est sans doute précisément le problème que pose l'auteur lui-même lorsqu'il s'interroge sur la possibilité d'un « discours honnête et positif ».

C'est pourquoi nous sommes passés, dans le chapitre 4, à une analyse de la structuration de l'imaginaire véhiculée par les motifs du soleil et de la lumière, ainsi que par les éléments mythiques présents dans les quatre romans étudiés. Si nous avons alors choisi de caractériser ces œuvres de « romans poèmes », c'est parce que par sa dense structuration des composantes cognitives et pathétiques, un poème peut parfois provoquer cette impression d'existence réunifiée chez le lecteur. De par notre analyse successive des deux motifs lumineux, le soleil et la lumière, dans chacun des quatre romans étudiés, ainsi que par l'analyse de l'élément mythique des deux romans « totaux » que sont *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, nous ne pouvons qu'espérer avoir rendu justice aux méandres suivis par les

personnages houellebecquiens dans leur poursuite d'un bonheur qui leur échappe ou en quête d'une fusion sublime constamment minée par l'introduction massive d'éléments satiriques, à travers leur dialogue permanent, et très souvent ludique, avec l'histoire de la littérature.

Bibliographie des ouvrages et textes cités

Œuvres de Michel Houellebecq

Romans, récits, recueils de poésies, recueils d'essais et d'entretiens

Extension du domaine de la lutte. 1994. Paris : Maurice Nadeau.

Interventions. 1998. Paris : Flammarion.

Les Particules élémentaires. 1998. Paris : Flammarion.

H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie. 1999. Paris : J'ai lu. (Première édition 1991. Paris : Éditions du Rocher.)

Rester vivant et autres textes. 1999. Paris : J'ai lu (collection Librio). (Première édition de l'essai *Rester vivant, méthode* en 1991. Paris : Éditions de la Différence.)

Poésies. 2000. Paris : J'ai lu. (Cette édition rassemble les trois recueils suivants : *La Poursuite du bonheur*. 1991. Paris : Éditions de la Différence [réédité chez Flammarion en 1997] ; *Le Sens du combat*. 1996. Paris : Flammarion ; *Renaissance*. 1999. Paris : Flammarion.)

Plateforme. 2001. Paris : Flammarion.

Lanzarote et autres textes. 2002. Paris : J'ai lu (collection Librio). (Première édition du récit *Lanzarote* en 2000. Paris : Flammarion.)

Mourir. 2005. Texte publié sur le site personnel de l'auteur : www.michelhouellebecq.com (12.12.05).

La Possibilité d'une île. 2005. Paris : Fayard.

En présence de Schopenhauer. 2005. Texte publié sur le site personnel de l'auteur : www.michelhouellebecq.com (12.12.05).

Ennemis publics (avec Bernard-Henri LÉVY). 2008. Paris : Flammarion / Grasset & Fasquelle.

Interventions 2. 2009. Paris : Flammarion.

La Carte et le territoire. 2010. Paris : Flammarion.

Préfaces et articles

« Renoncer à l'intelligence ». 1991. In : DE GOURMONT, Remy. *L'Odeur des jacinthes. Choix et présentation par Michel Houellebecq*, pp. 7-20. Paris : Orphée La Différence.

« Humanité, stade second ». 2005. In : SOLANAS, Valérie. *SCUM Manifesto. Association pour tailler les hommes en pièces*. Paris : Mille et une nuits.

« Un dialogue avec Nietzsche ». 2005. *Ligne de risque* n° 22, p. 13. Texte publié la première fois en 1998 dans *Ligne de risque* n° 6-7, « Trois questions sur la littérature ».

Entretiens

- « 'Je crois peu en la liberté' (entretien) ». 1998. *Revue Perpendiculaire* n° 11, pp. 6-23.
- « Michel Houellebecq par Catherine Argand ». 1998. *Lire* septembre 1998. Paris : *Lire*. www.lire.fr/entretien.asp/idC=34866/idTC=4/idR=201/idG=3 (22.12.08).
- « Où est le vrai visage de Michel Houellebecq ? ». 1998. Entretien avec Michel Houellebecq, propos recueillis par Patrice van Eersel. Avignon : Club du Livre Essentiel. www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=139 (16.01.09).
- « C'est ainsi que je fabrique mes livres – un entretien avec Frédéric Martel ». 1999. *La Nouvelle Revue Française* n° 548, pp. 197-209.
- « Michel Houellebecq, le nouvel alibi de Raël ». 2003. Entretien par Robert Habel. *L'Illustré* n° 51, p. 22. www.houellebecq.info/popmedia.php3?id=171 (16.01.09).
- « Martin de Haan. Entretien avec Michel Houellebecq ». 2004. *Michel Houellebecq. Études réunies par Sabine van Wesemael (CRIN n° 43)*, pp. 9-28.
- « Abécédaire : Houellebecq de A comme Allemand à Z comme Zarathoustra » (propos recueillis par Sylvain Bourmeau). 2005. *Les Inrockuptibles Hors Série Michel Houellebecq*, pp. 10-14.
- « Gracias por su visita ». 2005. Entretien sur dvd avec Sylvain Bourmeau. *Les Inrockuptibles Hors Série Michel Houellebecq*.
- « Je suis un prophète amateur ». 2005. Entretien avec Jérôme Garcin. *Le Nouvel Observateur* n° 2129, 25-31 août 2005, pp. 16-18.
- « La carte et le territoire. Michel Houellebecq s'entretient de son dernier roman avec Alain Finkielkraut ». 2010. *Répliques*. Émission de France Culture. Paris : France Culture.

Autres ouvrages et textes cités

- ABECASSIS, Jack I. 2000. « The Eclipse of Desire: L'Affaire Houellebecq ». *MLN* n° 115, pp. 801-826.
- ADAM, Jean-Michel. 1990. *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.
- AJAVON, François-Xavier. 2002. « Michel Houellebecq et la notion de 'sélection sexuelle' ». *Le Philosophoire* n° 18, pp. 169-173.
- ARRABAL, Fernando. 2005. *Houellebecq*. Paris : Le Cherche-midi.
- AUERBACH, Erich. 1968. *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (traduit de l'allemand par Cornélius Heim). Paris : Gallimard.
- BADRÉ, Frédéric. 1998. « Une Nouvelle Tendance en littérature ». *Le Monde*, le 3 octobre 1998.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *La Poétique de Dostoïevski* (traduit du russe par Isabelle Kolitcheff). Paris : Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier). Paris : Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale* (traduit du russe par Alfreda Auctorier). Paris : Gallimard.
- BARDOLLE, Olivier. 2004. *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)*. Paris : L'esprit des péninsules.
- BAUDELAIRE, Charles. 1846. « Conseils aux jeunes littérateurs ». *L'Esprit public*, 15 avril 1846.
- DE BEAUGRANDE, Robert. 1978. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen : VanGorcum.
- BELLANGER, Aurélien. 2010. *Houellebecq écrivain romantique*. Paris : Éditions Léo Scheer.
- BLANCKEMAN, Bruno. 2002. « Quand cessent les avant-gardes. Certaines tendances de la littérature française après 1968 ». In : DOUZOU, Catherine & Raul RENARD. *Écritures*

- romanesques de droite au XX^e siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, pp. 171-177. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- BOURRIAUD, Nicolas, Christophe DUCHATELET, Jean-Yves JOUANNAIS, Christophe KIHM, Jean-François MARCHANDISE & Laurent QUINTREAU. 1998. « Houellebecq et l'ère du flou ». *Le Monde*, le 10 octobre 1998.
- BOUSQUET, Jean Ludovic. 2007. *Michel Houellebecq : The Meaning of the Fright*. Thèse de doctorat, University of California, Department of French and Francophone Studies. <http://auteurs.contemporain.info/reference.php?oeuvre=%5BEnsemble+de+l'oeuvre%5D&no=3628> (08.03.11).
- BOUVERESSE, Jacques. 2008. *La Connaissance de l'écrivain*. Marseille : Agon.
- BURY, Emmanuel. 2001. « Rhétorique ». In : JARRETY, Michel (réd.). *Lexique des termes littéraires*, pp. 358-361. Paris : Gallimard.
- CAMPBELL, Joseph. 1988 (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. London : Fontana Press.
- CAMUS, Marcel. 1992 (1942). *Henri d'Ofterdingen* (traduit de l'allemand par Marcel Camus), pp. 7-65. Paris : Flammarion (Aubier pour la première édition).
- CARLSON, Jacob. 2003a. « *En général, les gens aiment bien ces histoires de puanteur* » - *Houellebecq et la satire ménippée*. Mémoire du niveau D. Département d'études romanes. Université de Göteborg.
- CARLSON, Jacob. 2003b. *Particules et androgynes ? Mythe et complexité dans Les Particules élémentaires de Houellebecq*. Mémoire du niveau C. Département d'études romanes. Université de Göteborg.
- CARLSON, Jacob. 2006a. « Houellebecq – soleils et lumières ». In : OLSEN, Michel. & SWIATEK, Erik (réd.). *XVI^e Congrès des Romanistes Scandinaves*. <http://magenta.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/FLIT/FLIT09-Carlson> (21.02.11).
- CARLSON, Jacob. 2006b. « Les Particules poétiques ». In : BOWD, Gavin. *Le Monde de Houellebecq. Études réunies par Gavid Bowd*, pp. 41-57. Glasgow : University of Glasgow French and German Publications.
- CARLSON, Jacob. 2007. « Écriture ménippéenne, écriture houellebecquienne ? ». In : CLÉMENT, Murielle Lucie & Sabine VAN WESEMAEL (réd.). *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael*, pp. 19-30. Amsterdam – New York : Rodopi.
- CASADO, Loreto. 2001. « La négation de la fête dans la poésie de Michel Houellebecq ». In : REAL, Elena, Dolores JIMÉNEZ, Domingo PUJANTE, & Adela CORTIJO (réd.). *Écrire, traduire et représenter la fête*, pp. 575-585. Universitat de València.
- CHKLOVSKI, Victor. 1965. « L'art comme procédé ». In : TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes réunis, présentés et trad. par Tzvetan Todorov*. pp. 76-97. Paris : Seuil.
- CLÉMENT, Mehdi. 2008. « La relève par le néant. Sur *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq ». *L'Atelier du roman* n° 53, pp. 153-159.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. 2003. *Houellebecq, sperme et sang*. L'Harmattan : Paris.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. 2007. *Michel Houellebecq revisité. L'Écriture houellebecquienne*. Paris : L'Harmattan.
- COHEN, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.
- COHEN, Jean. 1979. *Le Haut Langage*. Paris : Flammarion.
- COHEN, Jean. 1985. « Comique et poétique ». *Poétique* n° 16, pp. 50-61.
- COMPAGNON, Antoine. 2007. *La Littérature, pour quoi faire ?* Paris : Collège de France / Fayard.
- COUSSEAU, Anne. 1999. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Genève : Droz.
- CROS, Claire. 2005. *Ci-gît Paris (L'impossibilité d'un monde)*. Paris : Broché.

- CRUICKSHANK, Ruth. 2009. *Fin de millénaire French Fiction. The Aesthetics of Crisis*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- DAEMMRICH, Ingrid & Horst S. DAEMMRICH. 1987. *Themes & Motifs in Western Literature : a Handbook*. Tübingen : Francke.
- DEMONPION, Denis. 2005. *Houellebecq non Autorisé : enquête sur un phénomène*. Paris : Maren Sell Éditeurs.
- DION, Robert & Elisabeth HAGHEBAERT. 2001. « Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires ». *French Studies* n° 55 : 4, pp. 509-524.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. 1998. « Image, signe, symbole ». In : THOMAS, Joël (éd.). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, p. 22-27. Paris : ellipses.
- DUCROT, Oswald & Jean-Marie SCHAEFFER. 1995 (1972). « Poétique ». In : DUCROT Oswald & Jean-Marie SCHAEFFER (éd.). *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp. 162-177. Paris : Seuil.
- DUNWOODIE, Peter. 1996. *Une histoire ambivalente : Le dialogue Camus-Dostoïevski*. Paris : Librairie Nizet.
- DUVAL, Sophie & Marc MARTINEZ. 2000. *La Satire*. Paris : Armand Colin.
- ELLIOT, Robert C. 1960. *The Power of Satire : Magic, Ritual, Art*. Princeton : Princeton University Press.
- EVANS, David. 2007. « Structure et suicide dans les *Poésies* de Michel Houellebecq ». In : CLÉMENT, Murielle Lucie & Sabine VAN WESEMAEL (éd.). *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael*, pp. 201-214. Amsterdam – New York : Rodopi.
- FOREST, Philippe. 1999. « Le roman, le rien ». *ArtPress* 244, pp. 51-58.
- FOURTON, Maud. 2008. *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*. Dijon : Éditions de l'Université de Dijon.
- FRYE, Northrop. 1944. « The Nature of Satire ». *University of Toronto Quarterly* n° 14, pp. 75-89.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton – Oxford : Princeton University Press.
- GODARD, Henri. 1985. *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard.
- GOODMAN, Nelson. 1969. *Languages of Art. An approach to Theory of Symbols*. London : Oxford University Press.
- GOULET-CAZÉ, Marie-Odile. 1996. « Cyniques ». In : CANTO-SPERBER, Monique (éd.). *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, pp. 350-358. Paris : Presses universitaires de France.
- GRANGER REMY, Maud. 2006a. « Houellebecq et le monde : contre ou au milieu ? ». In : BOWD, Gavin. *Le Monde de Houellebecq. Études réunies par Gavid Bowd*, pp. 1-11. Glasgow : University of Glasgow French and German Publications.
- GRANGER REMY, Maud. 2006b. *Le Roman posthumain*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of French. New York University.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1976. *Maupassant. La Sémiotique du texte. Exercices pratiques*. Paris : Seuil.
- DE HAAN, Martin & Rokus HOFSTEDÉ. 2002. « Le second degré : Houellebecq expliqué aux sceptiques ». *Balises* n° 1-2, pp. 241-248.
- HECQUET, Michèle. 1992. *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840-1845*. Paris : Klincksieck.
- HORST, Dietmar. 2006. *Houellebecq, der Philosoph. Ein Essay*. Books on Demand.
- HÜBENER, Thomas. 2007. *Maladien für Millionen : eine Studie zu Michel Houellebecqs Ausweitung der Kampfzone*. Hannover : Wehrhahn.
- HUSTON, Nancy. 2004. *Professeurs de désespoir*. Paris : Actes Sud.

- JARRETY, Michel & Gilles PHILIPPE. 2001. « Poétique ». In : JARRETY, Michel (réd.). *Lexique des termes littéraires*, pp. 330-331. Paris : Gallimard.
- JOURDE, Pierre. 2002. *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des Péninsules.
- JOUBE, Vincent. 2001a. *La Poétique des valeurs*. Paris : Presses universitaires de France.
- JOUBE, Vincent. 2001b. *La Poétique du roman*. Paris : Armand Colin.
- KERNAN, Alvin. 1959. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven : Yale Studies in English.
- KERNAN, Alvin. 1965. *The Plot of Satire*. New Haven : Yale University Press.
- KOESTLER, Arthur. 1964. *The Act of Creation*. London : Hutchinson.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth. 2004. « Persuasion et ambiguïté dans in roman à thèse postmoderne ». *Michel Houellebecq. Études réunies par Sabine van Wesemael (CRIN n° 43)*, pp. 29-45.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth. 2006. « Voice, irony and ethos : the paradoxical elusiveness of Michel Houellebecq's polemic writing in *Les particules élémentaires* ». In : BLÖDORN, Andreas, Daniela LANGER & Michael SCHEFFEL (réd.). *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, pp. 165-193. Berlin & New York : Walter de Gruyter.
- LANGE, Wolfgang. 2003. « Houellebecq's *Elementarteilchen* und die menippeische Satire ». In : THEILE, Gert (réd.). *Das Schöne und das Triviale*, pp. 173-209. Munich : Wilhelm Fink Verlag.
- LIBIS, Jean. 1980. *Le Mythe de l'androgynie*. Paris : Berg International éditeurs.
- MACK, Meinard. 1951. « The Muse of Satire ». *Yale Review* n° 41, pp. 80-92.
- MEYRONNIS, François. 2007. *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*. Paris : Gallimard.
- MEIZOZ, Jérôme. 2003. « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq ». *Études de lettres*, n° 264: 4, pp. 125-148. http://www.houellebecq.info/revuefile/39_texte1.pdf (06.03.11).
- MILLY, Jean. 2008 (1992). *Poétique des textes*. Paris : Armand Colin. (Première édition 1992, Nathan.)
- MILOWICKI, Edward J. & Robert Rawdon Wilson. 2002. « A Measure for Menippean Discourse: The Example of Shakespeare ». *Poetics Today* n° 23, pp. 291-326.
- MONNEYRON, Frédéric. 1994. *L'Androgynie romantique - du mythe au mythe littéraire*. Grenoble : Ellug.
- MONNIN, Christian. 2001 (1999). « Le roman comme accélérateur de particules ». www.houellebecq.info/revuefile/20_ArticleChristianMonnin.doc (06.03.11).
- MONNIN, Christian. 2002. « Extinction du domaine de la lutte. L'œuvre romanesque de Michel Houellebecq ». *L'Atelier du roman* n° 32, pp. 128-137. www.houellebecq.info/revuefile/37_Monnin.pdf (06.03.11).
- MORREY, Douglas. 2007. « Stop the World, or What's Queer about Michel Houellebecq ». *French Literary Series* n° 34, pp. 177-192.
- NABE, Marc-Édouard. 2009. *Le Vingt-Septième Livre*. Paris : Le dilettante.
- NAULLEAU, Éric 2005. *Au secours, Houellebecq revient ! Rentrée littéraire : par ici la sortie....* Paris : Éditions Chiflet & Cie.
- NOGUEZ, Dominique. 2003. *Houellebecq, en fait*. Paris : Fayard.
- NOVALIS. 1992 (1942). *Henri d'Ofterdingen* (traduit de l'allemand par Marcel Camus). Paris : Flammarion (Aubier pour la première édition).
- ONFRAY, Michel. 2000. *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*. Paris : Grasset.
- ONFRAY, Michel. 2005. « Le roman de la petite santé ». *Lire* septembre 2005. Paris : Lire. <http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=49037/idR=200> (01.09.05).

- ÖSTMAN Ann-Charlotte. 1994. *L'Utopie et l'ironie : Étude sur Gros-Câlin et sa place dans l'œuvre de Romain Gary*. Acta universitatis stockholmiensis. Stockholm : Almqvist & Wiksell.
- PAGLIA, Camille. 1991 (1990). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York : Vintage Books.
- PATRICOLA, Jean-François. 2005. *Houellebecq ou la provocation permanente*. Paris : Écriture.
- PIERSENS, Michel. 1998. « Michel Houellebecq. Les Particules élémentaires ». *Alliages* n° 37-38, pp. 238-240. <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/luetvu.htm> (13.01.09)
- PINKER, Steven. 1997. *How the Mind Works*. London : Norton.
- PITAUULT-MOREAU, Aurélie. 2004. *L'Œuvre de Michel Houellebecq : une observation critique de la société*. Thèse pour obtenir le grade de docteur ès lettres de l'Université de Tours.
- PROGUIDIS, Lakis. 2001. *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*. Paris : Éditions Nota.
- PRÖLL, Julia. 2006. *De(kon)struktion des Humanen? Das Menschenbild Michel Houellebecq aus seiner existenzorientierten Perspektive aufgezeigt anhand seines Gesamtwerks*. Dissertation [Thèse pour le doctorat] zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck.
- REDONNET, Marie. 1999. « La barbarie postmoderne ». *ArtPress* vol 244, pp. 59-64.
- RIFFATERRE, Michael. 1983. *Sémiotique de la poésie* (traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas). Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- RODRIGUEZ, Antonio. 2003. *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont : Mardaga.
- ROY, Patrick. 2008. *Une étrange lumière. La déchirure lyrique dans l'œuvre de Michel Houellebecq*. Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval.
- RUDNICK, Hans H. 1992. « Darkness and light in literary consciousness ». In : TYMIENIECKA, Anna-Teresa (réd.). *The Elemental dialectic of light and darkness*, pp. 307-314. Dordrecht / Boston / London : Kluwer Academic Publishers.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 1983. *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1992. *L'Art de l'âge moderne. Esthétique et philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.
- SCHÖBER, Rita. 2003. *Auf dem Prüfstand : Zola, Houellebecq, Klemperer*. Berlin: Walter Frey.
- SCHÖBER, Rita. 2004. « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq ». In : BLANCKEMAN, Bruno, Alina MURA BRUNEL & Marc DAMBRE. *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- SELLIER, Philippe. 1984. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature* n° 55, pp. 112-126.
- SLOTERDIJK, Peter. 1987. *Critique de la raison cynique*. Paris : Christian Bourgois éditeur.
- SOLLERS, Philippe. 1981. « Pourquoi j'ai été chinois ? ». Entretien avec Shuhsi Kao. *Tel Quel* n° 88, pp. 11-30.
- SPERBER, Dan & Deride WILSON, 1978. « Les ironies comme mentions ». *Poétique* n° 36, pp. 395-412.
- STEINER, Liza. 2009. *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*. Paris : L'Harmattan.
- THORNLUND NIELSEN, Lene & Mads Anders BAGGESGAARD MADSEN. 2005. *Houellebecq i kontekst. Læsninger og omkring Michel Houellebecqs prosa*. Speciale [Mémoire de

maîtrise] ved Afdelning for Litteraturhistorie, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet.

http://www.litteraturhistorie.au.dk/forskning/publikationer/netforlag/specialer/oHouellebecq-i-kontekst/nielsen_madsen.pdf (06.10.2007).

VAN TIEGHEM, Paul. 1968 (1923). *Le Mouvement romantique*. Paris : Librairie Vuibert.

TODOROV, Tzvetan. 1977. *Théories du symbole*. Paris : Seuil.

VAN TREECK, Christian. 2010. *La Réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*. Thèse de doctorat en études germaniques. Université Aix-Marseille I (Université de Provence).

VADÉ, Yves. 2001. « Réalisme » In : JARRETY, Michel (éd.). *Lexique des termes littéraires*, pp. 351-352. Paris : Gallimard.

VAN RENTERGHEM, Marion. 1998. « Le Procès Houellebecq ». *Le Monde*, le 8 octobre 1998.

VARROD, Pierre. 2001. « Michel Houellebecq : Plateforme pour l'échange des misères mondiales ». *Esprit* n° 279, pp. 96-117.

VIARD, Bruno. 2006. « Les enjeux idéologiques de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq ». In : BOWD, Gavin. *Le Monde de Houellebecq*. Études réunies par Gavin Bowd, pp. 171-184. Glasgow : University of Glasgow French and German Publications.

VIARD, Bruno. 2008. *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*. Nice : Les Éditions Ovadia.

VIARD, Bruno. 2011. *Colloque Michel Houellebecq. Appel à contribution*. Fabula – la recherche en littérature (site web). http://www.fabula.org/actualites/colloque-michel-houellebecq_42615.php (08.03.11).

WAGNER, Walter. 2007. « Le bonheur du néant: une lecture schopenhaurienne de Houellebecq ». In : CLÉMENT, Murielle Lucie & Sabine VAN WESEMAEL. *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael*, pp. 109-122. Amsterdam – New York : Rodopi.

WELLECK, René. 1980. « Bakhtin's View of Dostoevsky: "Polyphony" and "carnavalesque" ». *Dostoyevsky Studies* n° 1, pp. 32-39. Toronto : University of Toronto, The Department of Slavic Languages and Studies & International Dostoyevsky Society. www.utoronto.ca/tsq/DS/01/031.shtml (19.10.2008).

WEITZMANN, Marc. 2005 (1997). « Rester vivant, méthode. La Poursuite du bonheur ». *Les Inrockuptibles Hors Série Michel Houellebecq*, pp. 45-46. Paris : Les Inrockuptibles. Première édition en juin 1997 dans *Les Inrockuptibles* n° 109.

VAN WESEMAEL, Sabine. 2005. *Michel Houellebecq. Le Plaisir du texte*. Paris : L'Harmattan.

WORDSWORTH, William. 1963. « Wordsworth's Prefaces of 1800 and 1802 ». In WORDSWORTH, William 1963. *Lyrical Ballads*. Wordsworth and Coleridge ; ed. with introd., notes and appendices by R. L. Brett and A. R. Jones. London : Methuen and Co Ltd.

Études réunies

CLÉMENT, Murielle Lucie & Sabine VAN WESEMAEL (éd.). 2007. *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael*. Amsterdam – New York : Rodopi.

VAN WESEMAEL, Sabine (éd.). 2004. *Michel Houellebecq. Études réunies par Sabine van Wesemael (CRIN n° 43)*. Amsterdam – New York : Rodopi.

Actes de colloque

BOWD, Gavin 2006 (éd.). *Le Monde de Houellebecq. Études réunies par Gavin Bowd*. Glasgow : University of Glasgow French and German Publications.

Numéros de revue avec un dossier Houellebecq

Revue Perpendiculaire n° 11 (1998).

L'Atelier du roman n° 18 (1999).

Le Philosophoire n° 23 (2004).

Ligne de risque n° 22 (2005).

Le Journal de la culture n° 16 (2005).

Les Inrockuptibles Hors Série Michel Houellebecq (2005).

Sites Internet

Site officiel du mouvement raëlien : www.rael.org

Site de l'Association des amis de Michel Houellebecq: <http://www.houellebecq.info>

Site personnel de Michel Houellebecq: <http://web.me.com/michelhouellebecq>