

Aspects et portée dialogiques de l'écriture romanesque
(1994-2010) de Michel Houellebecq

by

Godrick Hospice Houédoté Chékété

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
in
French studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2015

© Godrick Hospice Houédoté Chékété 2015

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Résumé

Ma thèse porte sur l'esthétique et l'idéologie dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq en me fondant principalement sur la notion barthienne du plaisir et celle du dialogisme bakhtinien pour faire ressortir la cristallisation de l'écriture houellebecquienne autour d'une certaine rupture ancrée dans une continuité relative.

Dans la première partie, il m'a paru nécessaire de placer la réception de l'œuvre de Houellebecq sous le signe du plaisir et du déplaisir en m'inspirant de l'essai de Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*. D'un côté, il y a ceux qui élèvent le roman houellebecquien sur le pavois, ou analysent son œuvre pour en faire ressortir le sens. De l'autre, les détracteurs de l'écrivain qui font ressortir, dans une sorte de revendication tacite du déplaisir du texte, le malaise ainsi que la déception nés de la lecture de son œuvre.

Dans la deuxième partie, je montre que le roman houellebecquien est au confluent du postmodernisme, du Nouveau Roman et du réalisme. Je fais ressortir, au début de ce chapitre, la présence dans les romans de Houellebecq du simulacre et de la simulation sous l'angle de l'intertextualité, de la parodie, du jeu autométabiographique. Autant d'éléments qui assurent la configuration postmoderne de l'écriture romanesque de Houellebecq. En ce qui concerne le Nouveau Roman, Houellebecq rejette l'œuvre de Robbe-Grillet. Mais il va de soi que Houellebecq veut faire œuvre nouvelle et incarne dans une certaine mesure le «nouveau nouveau romancier», que Robbe-Grillet appelle de ses vœux, pour les générations futures, à la fin de son recueil de textes, *Pour un nouveau roman*. Ainsi se comprend le phénomène scriptural houellebecquien qui se caractérise par un plagiat de Wikipédia ou autre dictionnaire : c'est ce que j'ai appelé la décalcomanie littéraire. Cette sous-partie met en lumière l'influence a contrario de Robbe-Grillet sur Houellebecq. Pour clore le chapitre, j'aborde la question du réalisme. En soulevant la question de la place hiérarchique de la peinture, de la photographie et de la littérature dans les créations artistiques, Houellebecq montre en filigrane que son œuvre est pluridisciplinaire et se fait le chantre d'un réalisme certain. En un mot, tout se passe comme si l'écrivain, Houellebecq, s'affirmait et se positionnait inéluctablement par rapport à des prédécesseurs dont il partage, interroge, célèbre ou rejette les idées, les principes ou les valeurs. Le roman devient sous sa plume un laboratoire où se cherchent, se trouvent et se créent des formes nouvelles d'écriture parfois ambiguës, parfois simples. C'est dire que le genre romanesque, tel que pratiqué par Houellebecq, semble quand même se renouveler dans son ancrage idéologico-formels.

Dans la troisième partie de ma thèse, je mets en évidence les affinités et les distorsions entre le freudisme et la représentation de la sexualité dans l'œuvre romanesque de Houellebecq. Après avoir défini la place et la conception de la sexualité chez Houellebecq, il m'a paru essentiel d'examiner les "aberrations sexuelles" (pas tout à fait au sens freudien du terme, mais dans un sens large englobant tous les comportements sexuels déviants) qui jalonnent les romans : troubles masturbatoires, errances psychosexuelles, viol, etc. Le complexe d'Œdipe, l'impact de la sexualité infantile sur l'émergence de la personnalité sexuelle adulte, le transfert freudien ne sont pas du reste. Il y a un dialogisme entre le freudisme et le "houellebecquisme". Cette dernière partie met donc en évidence l'importance idéologique de la sexualité dans le roman houellebecquien sans perdre de vue son écho freudien ostensible.

Remerciements:

Je voudrais, du fond de mon cœur, exprimer mes sincères remerciements :

- À ma directrice de recherche, le Professeur Tara Collington, pour avoir fait preuve d'une patience hors du commun avec moi. Sans vous, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Plus d'une fois, assailli par le doute, j'étais à un doigt d'y renoncer. Mais chaque fois que je vous rencontrais, vos encouragements mêlés de gentillesse me ramenaient à la raison. Je n'oublie pas ces moments extraordinaires de l'année où je retrouvais une carte de vœux au pouvoir magique dans mon casier et surtout l'invitation dans votre famille pour les chants de Noël. Je vous suis obligé à tout jamais. Que mon travail soit nul ou mauvais, que je sois incapable d'écrire ou non, jamais votre accueil chaleureux à mon égard n'a le moins du monde changé. Au contraire, vous croyiez toujours en moi quand, moi-même, je finissais par me dire que tout espoir était perdu. Je vous dis mille fois merci, Tara. Ce fut un plaisir et un honneur de travailler sous votre direction. Avec vous, j'ai appris à voir le rôle de l'enseignant autrement. C'est une mission qui requiert de la bienveillance et l'amour désintéressé de chaque étudiant afin de mettre infailliblement en lumière le meilleur en chacun. Je suis à court de mots pour vous dire et redire, en termes aussi beaux que l'arc-en-ciel, ma gratitude infinie.
- Au Professeur Sylvain Menant pour son soutien extraordinaire.
- À ma première directrice de recherche, le Professeur Catherine Dubeau pour ses encouragements réitérés et amicaux.
- Au Professeur François Paré. Vous avez eu un profond impact intellectuel sur ma personne.
- À tous les professeurs du département d'études françaises de l'Université de Waterloo et en particulier à Mesdames et Messieurs les Professeurs Paul Socken, Guy Poirier, Élise Lepage et Valérie Dussailant-Fernandes, Mikalaï Kliashchuk, Kanstanstin Tsedryk sans oublier mon amie de toujours Thérèse Sabaryn et Kathleen Saint-Laurent.
- À tous les amis qui ont simplifié et embelli mes années d'études dans le programme de doctorat, je veux nommer Martial Atégomo, Jocelyn Nibaruta, Devika Vijayan, Nadia Chelaru, Tara Hargrave, Krysteena Gadzala, Vivek Ramakrishnan, Julien Defraye et Thomas Choukroun.
- À mon condisciple et ami, Romain Hounzandji, en souvenir du temps où nous limions nos cervelles l'une contre l'autre, sur les bancs de l'Université Nationale du Bénin, lors des exposés, dans des joutes oratoires et des controverses lumineuses où chaque défi intellectuel surmonté et remporté nous liait davantage dans la marche vers l'humanisme pour ne pas dire vers les humanités.

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à l'Université de Waterloo et au département des études françaises pour toutes les bourses qui m'ont été octroyées tout au long de ma formation. Je garde un souvenir impérissable du soutien moral et de l'assistance financière de chacun et de tous lorsque mon père s'en est allé de l'autre côté du bonheur. Soyez-en vivement remerciés encore une fois.

Hors du cadre universitaire, il est des personnes qui ont joué, depuis toujours, un rôle primordial dans ma vie. Je pense à ma famille, à mes parents Cyrille et Clémencia, à mon frère et à mes sœurs, et plus particulièrement à toi, Olympiade sans oublier Pablo, Togny et Bola. Je vous exprime ici ma profonde gratitude. Vous êtes le soleil et la lune de ma vie. Je porte en moi votre étoile polaire.

Je m'en voudrais de ne pas dire mille et une fois merci à mon épouse, Raquel Carmona-Navarro, pour son soutien indéfectible en souvenir de ces heures de tristesse, de dépression et d'insomnie chronique. Ton amour est à l'origine de ma rédemption. Grâce à toi, j'ai réussi à ne pas tomber au fin fond du précipice. Puisseons-nous voir nos cheveux blanchir sous le même toit, la main dans la main, le cœur à l'unisson et sourire du bonheur de nos enfants. Tu amor me hace bien. Muchas gracias.

Dédicace

À Raquel, ma très chère épouse, et à Cyrille, le père devenu le fils.

À toi, Ayélé, ma douce mère. Akpé ka ka ka.

À mon feu père, Akweno, trop tôt emporté par le cancer.

À la mémoire de mon grand-père, Albert Chékété, dont la sagesse fleurie resplendit encore et toujours en moi comme une pierre philosophale: «Ceux qui réussissent n'ont pas deux têtes.»

À feu Jean-Baptiste Chékété.

À tous les êtres de ce bas-monde, malheureusement broyés dans l'enfer inénarrable des jours stériles à la recherche du sommeil perdu.

Cause de la dissimulation de ce jeu de décalcomanie inavouable	105
2.2.3 Entre acceptation et rejet du Nouveau Roman: un nouveau nouveau romancier.....	106
1.1.1 Ceci n'est pas un roman policier : <i>La Carte et le territoire</i> en question.	113
2.2.4 Critique de Robbe-Grillet: entre la «coupe du sol» et l'étude du sol	120
Conclusion partielle	125
2.3 Houellebecq et le réalisme.....	128
2.3.1 Du réalisme comme peinture sociale au XIX ^e siècle et des étincelles du réel	128
2.3.2 Le réalisme selon Zola	135
2.3.3 Trait distinctif de l'écriture romanesque houellebecquienne.	137
2.3.4 Roman houellebecquien comme miroir social	143
2.3.5 Réalisme et supra-réalisme ou néo-réalisme	148
2.3.6 Photographie, peinture et roman : une fictionnalisation du supra-réalisme houellebecquien dans <i>La Carte et le territoire</i> ?.....	154
2.3.6.1 La pseudo-primauté de la littérature sur la peinture ou la conception de la littérature selon Houellebecq en référence au XIX ^e siècle.	155
2.3.6.2 Opposition de la peinture et de la photographie :	158
2.3.6.3 Les avantages de la peinture	163
2.3.6.4 L'omnipotence de la littérature : écrire, c'est peindre aussi entre autres.	165
Conclusion partielle: photographie, peinture, littérature : trois formes distinctes de réalisme .	169
Conclusion du chapitre 2: critique de la critique de l'absence de style chez Houellebecq	175
3 Chapitre 3 : Freudisme, anti-freudisme et para-freudisme : troubles, malaise et incidents psychosexuels chez Houellebecq.....	181
3.1 Article de Sabine Van Wesemael sur Houellebecq et le freudisme.....	185
3.2 Le rêve de Freud à Houellebecq	187
3.2.1 Le rêve dans l'optique freudienne.....	188
3.2.2 Houellebecq et le rêve.....	191
3.2.3 La névrose : un terme récurrent chez Houellebecq	197
3.2.4 Un comportement symptomatique dans l'histoire romanesque	200
3.2.5 Psychose obsessionnelle en raison de la petite taille du phallus	204
3.2.6 Corps et suicide : la névrose du paraître et du beau	208
3.2.7 Corps et société : le procès du corps	213
3.2.8 Complexe sexuel d'infériorité concurrentielle	217
3.2.9 Conclusion partielle	221
3.3 Contre le freudisme, la psychologie et la psychiatrie.	222
3.3.1 La psychanalyse comme univers de transactions financières	227

3.3.2	La critique par l'évocation de Lovecraft	228
3.3.3	L'attention flottante	230
3.3.4	Le mépris pour l'analyste	232
3.3.5	Transfert de sentiment.....	234
3.3.6	La primauté de l'adolescence sur l'enfance chez Houellebecq	238
3.4	Aberration sexuelle	246
3.4.1	De l'insupportable vacuité sentimentale: la rupture familiale en cause	246
3.4.1.1	Une étude sommaire du drame psychosexuel de Bruno	251
3.4.1.2	Vide affectif chez l'enfant.....	255
3.4.2	Troubles du comportement sexuel	256
3.4.2.1	Désir et tendances masturbatoires : Le cas du personnage-narrateur d'Extension du domaine de la lutte.....	257
3.4.3	L'aliénation pornographique et ses corollaires	268
3.5	Pansexualisme houellebecquien : entre le pornographique, l'éloge de la copulation et la peinture de la misère sexuelle.....	272
3.5.1	De la pornographie	273
3.5.2	Écriture pornographique: l'excitation par la description sexuelle détaillée.....	279
3.5.3	La surabondance des ébats amoureux de toutes sortes ou la déclinaison des tendances sexuelles.....	284
3.5.4	Conclusion partielle	288
3.6	Malaise et drame psychosexuels au-delà du freudisme.....	289
	Conclusion partielle	295
	Conclusion	299
	Bibliographie.....	311

Le roman, étant le seul genre en devenir, il reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement, et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même : seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. Le roman est devenu le personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c'est lui qui traduit au mieux les tendances évolutives du monde nouveau.

Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*.¹

Introduction

I. La résonance de l'œuvre romanesque houellebecquien (1994-2010)

Romancier à succès, homme de lettres surprenant à plus d'un titre, Houellebecq est réputé pour la publication de romans controversés à la limite des poursuites judiciaires. Quoique le récipiendaire du prix Goncourt 2010 n'ait à son actif que six romans, il est aisé de constater dans son œuvre des répétitions idéologiques, structurelles, ou stylistiques inévitables, c'est-à-dire une circularité minimaliste qui constitue de mon point de vue la marque distinctive de son écriture. Houellebecq, de l'avis général, déroute et parfois dégoûte à la première lecture de certains de ses romans. Il n'est donc pas rare, au premier contact, selon le roman choisi pour aller à découverte de l'œuvre de cet auteur, de s'arrêter à mi-lecture, lassé(e) ou blasé(e). Du moins, telle est l'opinion de plus d'un lecteur. Si *l'Extension du domaine de la lutte*, *Plateforme* et *La Carte et le territoire* semblent se prêter à une lecture facilement agréable, pour ainsi dire, et à une relecture relativement captivante, *Les Particules élémentaires* et surtout *La Possibilité d'une île* sont des romans dont les premières lignes jettent le trouble, la confusion, et même la déception, dans l'esprit du lecteur non averti par leur registre d'écriture atypique ainsi

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 2004, p. 444.

que leur modélisation esthétique-idéologique orientée vers une certaine complexification narrative.

Pour avoir choisi d'adopter, dans l'univers romanesque, la "platitude" stylistique comme mode de représentation et d'expression d'une certaine vision du monde ancrée, la plupart du temps, dans une dépression traumatique et une érotisation outrée et parfois outrancière de ses histoires, Houellebecq est, de nos jours, un écrivain populaire cependant contesté et décrié par plus d'un. Pour des raisons soit d'ordre esthétique, soit d'ordre idéologique, l'auteur se partage l'attention, les commentaires, les critiques acerbes et les faveurs de ses détracteurs, contempteurs et admirateurs fervents comme je le montrerai dans la première partie de ma thèse. Il y a, parmi les lecteurs, ceux qui d'un côté choisissent de mettre, tout simplement, une croix sur son œuvre par déception et, de l'autre, les lecteurs captivés qui se plaisent à le lire et à le relire en raison d'un certain réalisme tangible dans sa production romanesque. Au surplus, avec l'obtention du prix Goncourt, le 8 novembre 2010, grâce à son roman *La Carte et le territoire*, Houellebecq semble avoir fait définitivement son entrée dans le panthéon littéraire français aux côtés des classiques. Il acquiert, de plus en plus, s'il en était encore besoin, une légitimité littéraire, un imposant statut et un renouvellement d'intérêt, qui justifient pleinement sa place dans la recherche universitaire. Sa réputation internationale, attestée par la traduction de plusieurs de ses livres ainsi que sa place dans le paysage littéraire, médiatique et commercial français, ne sont donc plus à faire. Mais une question demeure comme le souligne le colloque de Marseille sur l'écrivain : en quoi réside l'unité de l'œuvre en question? En quoi réside son principal enjeu idéologico-structurel ?

L'écriture romanesque de Houellebecq est remarquable par sa rhétorique, pour ainsi

dire, pornocratique (entendu comme la consécration de la sexualité sous toutes ses formes), à première vue, sa simplicité et sa crudité qui semblent néanmoins défier toute propension à la banalité même si, en lisant Houellebecq, on a parfois l'impression de voir la vulgarité et la grossièreté mises sur le piédestal de la littérature. L'œuvre, une fois déconstruite et reconstruite, sans idées préconçues, induit un sérieux indéniable ainsi qu'une organisation de la pensée et un ordonnancement fictionnel, qui interpellent tout lecteur par la profondeur réaliste et philosophique ou idéologique de la diégèse. L'écrivain prend indubitablement appui sur le temps présent, notre époque, et s'en fait, dans une certaine mesure, l'historien, le peintre et le satiriste par le truchement de la littérature. Son écriture romanesque manifeste cette simplicité qui revendique la clarté analytique du discours. Ses mots, dans leur agencement comme dans leur mouvance, ont un pouvoir irrésistible sur l'imagination et sur l'esprit critique.

Loin de vouloir séduire le lecteur, en quête de raffinement littéraire, par des choix esthétiques toujours avenants, Houellebecq opte pour un réalisme très souvent proche du degré zéro des envolées littéraires classiques. Ce faisant, les textes affichent un choix délibéré d'un mode de représentation destiné à débanaliser le dysfonctionnement social par le recours à la simplification extrême de l'expression des idées. La vitalité captivante des mots ne dérive pas de la complexité biscornue de leur combinaison dans l'emploi du discours, mais du pragmatisme d'un style simplificateur, voire simpliste à première vue, et générateur toutefois d'association d'idées surprenantes et troublantes. Et c'est ce choix conscient d'une orientation ouvertement inesthétique de l'écriture, pour ainsi dire, qui marque, entre autres, la différence, et la dissonance harmonieuse de l'œuvre romanesque de Houellebecq. L'écrivain semble affranchir sa plume des artifices et des subterfuges

sans pour autant compromettre ou renier la force subversive explicite et implicite du discours romanesque. Mais comme dans un puzzle narratif, il appartient au lecteur, dérouté ou non, de rassembler les éléments significatifs épars, de saisir la logique des récits, et d'assigner un sens global à l'œuvre, comme le montre et le dit si bien Barthes dans *Le Plaisir du texte*.²²

Houellebecq, à travers l'ensemble de ses romans, montre le lot des tribulations et des vicissitudes du commun des hommes dans cette société occidentale de plus en plus portée vers une forme carcérale d'errements, un individualisme nocif à tous égards, et plus encore. Les personnages tournent en rond, dans une sorte de cage existentielle vide, le plus souvent las de la vie, de ses soubresauts et de leurs revers. Ils se transforment, pour la plupart, en observateurs passifs et aigris d'un monde sur lequel leur emprise est quasiment nulle. Tout se passe dans l'univers fictionnel comme si les personnages, pour ne pas dire les hommes, vivaient entourés de murs inconscients qui entravent leurs interactions ainsi que leur épanouissement. L'écrivain devient la voix qui met en lumière et à l'index les facettes problématiques de la société occidentale. Le malaise inscrit dans son univers romanesque se nourrit de cette indifférence à autrui, de cet isolement permanent et de ce vide grandissant qui font du personnage un prisonnier psychologique, un être réduit à sa plus simple expression existentielle et sentimentale.

Une lecture approfondie des cinq premiers romans (1994-2010) de Houellebecq permet de noter (ce que confirme aussi l'état de la recherche sur l'auteur) la présence de

²² «Si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire. Je ne puis doser, imaginer que le texte soit perfectible, prêt à entrer dans un jeu de prédicats normatifs : c'est trop ceci, ce n'est pas assez cela ; le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça !* Et plus encore: *c'est cela pour moi !*» Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.24.

thèmes récurrents comme le suicide, la description parfois dédaigneuse du corps, l'autoréférentialité, l'évocation des célébrités et des auteurs de référence, la question du refoulement et du dévouement sexuel, la religion, l'opposition espace urbain-espace rural, la mort, la violence, les tribulations et les échecs de la vie de couple. Ces thèmes sont abordés, à travers une écriture kaléidoscopique, sous l'angle de la satire par le recours soit au cynisme, soit à l'ironie. Tout bien considéré, la construction du récit et de l'intrigue romanesque s'inscrit dans la logique d'une circularité propre à rendre le message extrêmement manifeste. Les textes tournent en rond autour de noyaux précis qui forment ce que j'appellerai une stratification fictionnelle axée sur certaines tendances esthétiques incontournables: la linéarité fragmentaire de la narration, les refrains érotiques ou pornographiques, les digressions explicatives, et quelques logorrhées scientifiques. Il y a donc des invariants qui se définissent comme les fondements essentiels du discours romanesque houellebecquien. Cependant, la narration progresse, bifurque et renvoie à des lieux identifiables et à des personnalités ou des personnages bien connus de notre époque. Le récit perd sa linéarité et l'histoire progresse en dents de scie en raison des détours narratifs, des parenthèses explicatives ou des digressions analytiques. Houellebecq se propose de rendre manifestes, pourrait-on dire, les tiroirs de l'inconscient social. Il pense le monde en termes de dépression, de malaise et d'échec à plus d'un niveau.

L'objectif de ma thèse est d'explorer l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq de 1994 à 2010. Mon corpus se compose de cinq romans, *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les Particules élémentaires* (1998), *Plateforme* (2001), *La Possibilité d'une île* (2005) et enfin *La Carte et le territoire* (2010). Je me propose de répondre à la

question susmentionnée de savoir ce qui fait l'unité de l'œuvre. Mon hypothèse est que l'œuvre houellebecquien se donne à lire comme un dialogue avec d'autres écrits, genres et auteurs à plus d'un niveau, pour matérialiser que l'écriture, afin de gagner en consistance et en pertinence, ne peut être que l'envers de la lecture. D'un côté, le dialogisme générique ou formel que j'expose dans le deuxième chapitre. Et de l'autre, le dialogisme idéologique abordé, avec ses extrapolations, en troisième partie de thèse. Entre des œuvres, des idées, des auteurs, des genres et les romans de Houellebecq, il se tisse des liaisons et des déliaisons, des traits d'union et de désunion, des dénominateurs communs ou des filiations obliques. Grosso modo, pour Houellebecq, l'écriture romanesque se caractérise non seulement par l'intégration mais aussi par la désintégration, au besoin, d'autres textes au gré de la visée narrative sous-jacente. Et c'est ce va-et-vient littéraire constant, méticuleusement entretenu d'un texte à un autre, qui sert de circuit directeur constitutif de l'écriture romanesque de Houellebecq. D'où l'importance du dialogisme bakhtinien comme principal éclairage et référence théorique. Il importe cependant de signaler que mon but n'est aucunement de faire coïncider mon analyse avec celle de Bakhtine de la manière dont il a entrepris l'étude d'autres textes, ou de recourir à des concepts bakhtinien; seules la définition bakhtinienne du dialogisme et certaines de ses idées tiennent lieu de pierre angulaire à mon étude romanesque de Houellebecq dans le deuxième et le troisième chapitre. Et c'est pourquoi, je propose de citer d'emblée les mots et idées de Bakhtine qui me tiennent lieu de référence dans les deux derniers chapitres de ma thèse.

II. Du dialogisme bakhtinien

Puisque toute énonciation littéraire s'inscrit dans un contexte socioculturel qui en assure la réception ainsi que la compréhension, ainsi émerge, selon le cas, un second

degré, des allusions et des références implicites qui définissent la portée des mots littéraires. Le dit, le non-dit comme le sous-entendu ne prennent toute leur valeur qu'en référence à un socle et à une dynamique culturels que l'écrivain partage avec ses lecteurs. L'œuvre apparaît comme un réceptacle d'influences de tous genres, une mosaïque. Forte de son enracinement socio-idéologico-culturel, et parfois politique (j'entends aussi et surtout la politique du texte), l'œuvre romanesque houellebecquien instaure un dialogue, un jeu de miroir fidèle ou déformant avec d'autres textes, d'autres genres, d'autres écrivains de manière à inscrire son contenu et sa forme dans un paradigme plus ou moins connu, un paradigme préexistant. Auréolée cependant de sa part de nouveauté sinon d'originalité, l'œuvre en question dérive ou semble dériver de lignées littéraires connues. Julia Kristeva abonde théoriquement dans ce sens lorsqu'elle soutient que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.»³

Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine fait du «mot d'autrui» la clef de voûte de son analyse littéraire. Pour lui, «Être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. En fait, le dialogue ne peut et ne doit jamais cesser.»⁴ Le discours se construit et se laisse alors interpréter, dans cette optique, par son rapport avec l'altérité. En clair, les personnages comme les écrivains évoluent dans la sphère d'un dialogue permanent. Leurs prises de parole s'inscrivent dans une sorte de renchérissement, d'indifférence ou d'«affrontement dialogique».⁵ Aussi l'auteur de *La Poétique de Dostoïevski* parle-t-il de mot bivocal «convergent» et de mot bivocal

³ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, p. 85.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 325.

⁵ Ibidem, p. 325.

«divergent». Cette binarité discursive fait donc de l'autre une instance de référence à un niveau ou à un autre. «Le mot d'autrui agit de l'extérieur ; différentes formes de relations avec le mot d'autrui et différents degrés de son influence déformante sont possibles.»⁶ L'œuvre tire ainsi son sens et sa valeur de cette coexistence verbale axée sur l'interaction plus ou moins polémique des mots et des idées. Pour être pleinement significatifs, la prise de parole et l'énoncé devraient s'inscrire dans l'échange et se comprendre non comme un monologue, mais plutôt comme un dialogue. Pour Bakhtine :

L'idée vit, non pas dans une conscience individuelle isolée (où elle dégénère et meurt), mais naît, se développe, trouve et renouvelle son expression verbale, engendre d'autres idées, seulement dans des rapports dialogiques avec les idées d'autrui. La pensée humaine devient authentique, se transforme en idée, seulement par un contact vivant avec une autre idée, incarnée dans la voix d'autrui, c'est-à-dire dans sa conscience exprimée par le discours. C'est au point de ces voix-consciences que naît et vit l'idée.⁷

Le dialogisme devient de ce fait l'emblème du discours dont il assure la portée idéologico-structurelle. Les mots s'interpénètrent, se complètent. Les idées aussi. Ainsi se tisse et se maintient un réseau dialogique à l'intérieur de la littérature même comme le souligne Bakhtine :

C'est comme si le discours était entrecoupé de répliques d'autrui, non formulées compositionnellement, mais dont l'action provoquerait une forte transformation dans la syntaxe et les accents du discours. La réplique d'autrui n'existe pas mais le discours en porte la trace, et cette trace est réelle. Il arrive d'ailleurs que la réplique d'autrui, en plus de son action sur la structure syntaxique et accentuelle, laisse dans le discours [...] un ou deux mots, parfois même toute une proposition...⁸

Tout bien considéré, la création littéraire est donc aliénation, assimilation, désintégration et dépassement à l'horizon de l'originalité. L'œuvre de Houellebecq abonde dans ce sens. La voix de l'écrivain dissimule une ou des arrière-voix, Freud, Robbe-Grillet, Zola... Autrement dit, il n'y a pas d'énonciation ni de représentation littéraire qui ne soit tributaire d'au moins une ou de plusieurs autres dans des proportions

⁶ Ibidem, p. 260.

⁷ Ibidem, p.129.

⁸ Ibidem, p. 271.

à définir. Le texte crée son essence en fonction d'un arrière-plan socio-idéologico-esthétique....Tout dit, tout écrit, au point de vue du message romanesque, s'avère en soi, et un tant soit peu, du déjà-dit, du déjà-écrit, redit ou réécrit d'une autre manière avec plus ou moins de détails, de profondeur, de force et de pertinence en d'autres circonstances propices à un certain redéploiement littéraire préférentiel. La nouveauté littéraire se voudrait alors une maximisation thématique ou une redéfinition idoine de perspectives scripturales naguère banalisées ou une amplification sur fond de réarrangement de sujets et d'effets littéraires passés inaperçus ou minimisés jusqu'alors. Il ne serait pas exagéré de dire que le contenu littéraire, contrairement à la forme, ne change pas véritablement dans l'essence. À bien le prendre, c'est l'innovation plus ou moins saisissante dans l'art de dire ou d'écrire le connu qui confère une nouvelle importance littéraire, une dimension inédite à un fond d'idées déjà existantes, mais autrement formulées auparavant ainsi qu'aujourd'hui, quitte à donner dans la controverse littéraire par œuvres interposées.

Selon Bakhtine, en définitive, «Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec les mots d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue.»⁹Toute énonciation, si l'on en croit *La Poétique de Dostoïevski* comme *L'Esthétique et la théorie du roman*, repose sur un énoncé transparent que gouverne la présence manifeste d'un autre énoncé plus ou moins visible à première vue. Le mot, ou l'énoncé est lumière qui éclaire et rejaillit sur un autre mot, un autre énoncé. Le discours de soi intègre dans une certaine mesure le discours d'un autre.

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 2004, p.103.

Entre les énoncés-textes d'hier et d'aujourd'hui, il se forme, par conséquent, des filiations, des corrélations, des contradictions et des interconnexions lumineuses. Les énoncés s'interpénètrent, s'interprètent et il n'est pas rare qu'ils se complètent, se contredisent ou même s'entre-détruisent. Les énoncés se superposent sans être exactement un jeu de tourniquet allant du même au même et faisant de la littérature un art de tourner en rond. Au contraire, les idées s'illuminent, s'entrecroisent et s'entrechoquent par le pouvoir alchimique de la littérature qui fait de l'écriture un enjeu de renouvellement et d'enrichissement. Entre intégration et désintégration du déjà-dit, l'énonciation devient réénonciation plus ou moins compliquée, restructuration qui fait de tout texte littéraire un tissu de reflets d'influences et de contre-reflets par la réverbération de l'altérité nourricière. Ce qui est dit constitue une ramification, consciente ou non, d'un dit antérieur par validation et/ou par désaveu probant. Le texte porte l'étincelle du redéploiement du discours ou du mode d'écriture d'un autre homme de lettres (ou de science) avec des nuances et parfois des écarts qu'il incombe au lecteur de déceler. Mais au commencement était le plaisir barthien du texte.

III. Organisation de ma thèse

Dans le premier chapitre, je me suis proposé de faire ressortir ce qui captive et ce qui répugne chez Houellebecq en référence à la théorie barthienne du plaisir et de la jouissance littéraire. Et c'est pourquoi, il m'a paru essentiel de fonder ma présentation de l'état de la recherche sur la question quintessentielle du plaisir et celle du déplaisir, qui caractérisent fondamentalement la réception et la critique des œuvres de Houellebecq. Tout cela me permet de mettre en lumière que si Houellebecq jouit d'un certain prestige dans un certain monde universitaire, il reste quand même incompris d'un certain public,

ou «mal lu»¹⁰ pour reprendre les mots de Bruno Viard. Et pourtant, il existe une infinie variété d'éléments idéologiques et structurels qui assurent le plaisir et la jouissance dans la lecture et l'étude des romans de Houellebecq. D'où la nécessité de préciser les traits majeurs caractéristiques de cette écriture romanesque tant au niveau scriptural qu'au niveau thématique et idéologique.

Dans le deuxième chapitre, j'entre dans le vif de mon sujet en procédant à l'élucidation du principe tridimensionnel de l'aspect formel des romans houellebecquiens au carrefour du postmodernisme, du Nouveau Roman et du réalisme. Éclaircir le principe de l'écriture de Houellebecq impose de prendre en considération la question du réalisme qui est l'intention créatrice proclamée et revendiquée par l'écrivain lui-même. Le réalisme et le naturalisme sont au cœur de la littérature du dix-neuvième siècle. Et Houellebecq ne cache aucunement son admiration et ses dettes intellectuelles envers Balzac et envers Zola. Comment étudier alors de façon approfondie et intéressante le réalisme dans les romans de Houellebecq ? Qu'est-ce donc que le réalisme si tant est que les romans de Houellebecq se réclament de cette mouvance ? Trois textes littéraires ont donc guidé et orienté ma lecture des romans de Houellebecq : «Deux définitions du roman» et *Le roman expérimental* de Zola. Ensuite *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet et enfin *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard. Ainsi le réalisme de Houellebecq épouse à la perfection l'hyperréalité prônée par le postmodernisme. Qui plus est, la parodie, le pastiche et la forte coloration intertextuelle des romans de Houellebecq concordent avec les principes du postmodernisme. Mais comment comprendre les digressions, les définitions empruntées à des dictionnaires ou autres documents ou sites

¹⁰ David Caviglioli, « Houellebecq est mal lu », (Entretien avec Bruno Viard), dans L'ObsBiblioObs mis en ligne le 19 juillet 2012 sur le site <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html>, [Consulté le 02 Octobre 2014].

pédagogiques et les explications superfétatoires, pour ainsi dire, sans prendre en considération le «nouveau nouveau roman» que Robbe-Grillet appelait de tous ses vœux ? Mon analyse gagne inéluctablement en consistance à prendre comme point de départ les termes même de Houellebecq pour expliquer et définir sa conception de la littérature et de l'écriture en général. À cette fin, ses deux essais, *HP Lovecraft* et *Ennemis publics* me servent de référence. C'est donc la combinaison de tous ces éléments qui explique dans une certaine mesure l'écriture réaliste de Houellebecq. Et c'est ce que je mets en lumière dans ma thèse à partir du rapprochement explicite que Houellebecq lui-même établit entre la photographie, la peinture et la littérature dans son roman *La Carte et le territoire*. Je me suis en outre efforcé de mettre en évidence comment se traduit un réalisme parfois hyperbolique ou un hyperréalisme dans ses romans. L'hyperréalisme étant entendu comme l'intrusion évidente de la réalité politique, sociale, économique et littéraire dans la fiction romanesque. Si le postmodernisme repose principalement sur la parodie, des simulacres et des simulations, l'écriture romanesque de Houellebecq participe à tout un jeu de représentation parodique et autres; qui plus est, l'intertextualité, la fragmentation du récit et l'autoréférentialité jouent un rôle crucial dans la construction diégétique houellebecquienne. Pour comprendre l'œuvre de Houellebecq, il était donc important de déterminer de façon exhaustive comment le discours social transfigure le récit. Je peux donc soutenir que l'écriture romanesque de Houellebecq se caractérise principalement par son aspiration profonde à rendre compte de certaines réalités sociales occidentales dans un style remarquable. Au demeurant, j'ai étudié, à travers l'ensemble de l'œuvre romanesque de Houellebecq, les procédés

d'écriture qui sous-tendent un certain jeu de construction et de déconstruction autour d'éléments thématiques récurrents, comme la décalcomanie littéraire.

Dans le dernier chapitre, mon but a été de saisir et d'analyser le soubassement idéologique de l'ensemble de la composition romanesque de Houellebecq. Il m'a paru nécessaire de comprendre pourquoi l'érotisme, les fresques grivoises, les hypotyposes pornographiques se déclinent avec démesure, provocation et exubérance dans les romans de Houellebecq et baignent la psychologie de plusieurs personnages d'un réel mal de vivre, né du vide ou de l'impossibilité de communiquer et parfois de communier avec autrui au point de créer narrativement des interférences avec le freudisme et la psychanalyse. Aussi ai-je fait ressortir en premier lieu, dans ledit chapitre, certains points de rapprochement et de divergence entre Freud et Houellebecq.

En somme, ma thèse s'articule autour de trois grandes parties essentielles : un bref bilan de l'état de la recherche sur l'œuvre romanesque de Houellebecq, inspiré du *Plaisir du texte* de Roland Barthes. Dans la deuxième partie, je fais ressortir les traits distinctifs de l'écriture romanesque de Houellebecq au confluent du postmodernisme, du Nouveau Roman et du réalisme. En dernier lieu, je mets en évidence le dialogisme entre Freud et Houellebecq sur fond de convergence-divergence autour de la sexualité aux confins de la pornographie.

1 Chapitre 1 : Houellebecq sous les feux de la critique : du déplaisir au plaisir du texte.

J'aborderai principalement dans ce chapitre la question de ce qui, aux yeux de plus d'un, répugne, horripile, irrite, plaît, intéresse ou fascine chez Houellebecq.

1.1 Le plaisir textuel barthien

En référence à la littérature, Barthes soutient dans *Le Plaisir du texte* que «Le langage se reconstruit ailleurs par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Où ailleurs ? au paradis des mots.»¹¹. Pour lui, le texte littéraire est un objet scriptural doté de pouvoirs enchanteurs, sensationnels qui mettent l'esprit en émoi à différents niveaux d'excitation et de volupté. Il y a un pacte tacite entre l'écrivain et son lecteur : la promesse de sensations de jubilation ou d'euphorie intellectuelle, promesse qui trouvera sa satisfaction ou sa déception une fois la lecture consommée. Entre l'écrivain et le lecteur, un lien ténu : le pouvoir de l'imagination créatrice, la magie du verbe, l'emprise et l'intensité du discours narratif. L'écrivain est sensé user d'artifice littéraire pour instruire, plaire et divertir. Mots d'esprit, intrigue, suspense, déconstruction de la réalité, subtilités langagières, savante élaboration des idées, sociolectes, tout peut entrer en jeu au nom du principe de la libre créativité. Dans le caractère transgressif et subversif du texte réside son pouvoir jouissif, sa force jubilatoire que recherche le lecteur ordinaire, mais aussi le critique littéraire, universitaire ou non. Pris au sens de son engagement idéologique, social ou politique, le texte littéraire revêt un caractère sérieux qui en assure le pouvoir didactique et la pérennité ainsi que l'efficacité sans oublier son importance heuristique. Mais, au-delà son engagement ou non, le texte littéraire est avant tout une activité ludique qui prend sa source dans le plaisir, selon Barthes. L'écrivain refait, défait,

¹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 17.

contrefait la réalité au gré de son génie, de son imagination ou de ses fantaisies scripturales du moment. Et ce, parfois aux dépens du lecteur qui s'égaré dans sa recherche frénétique de l'intention créatrice, lecteur (universitaire ou non) qui peut aussi se laisser prendre au piège de la crédulité et du plaisir au point de succomber au piège de la fascination réaliste mis en œuvre par le texte. Le texte est donc plaisir, qui fait connaître, au lecteur assoiffé de sensations et d'idées intellectuelles nouvelles, des sommets érotiques ou extatiques dans un jeu d'interaction intellectuelle sans règles explicitement prédéfinies sinon la rencontre plus ou moins plaisante de deux instances, l'une narrative et l'autre lectrice, au carrefour des idées et de la jouissance partagée. Mais il n'est pas rare non plus que lecteur se plaise à jeter l'anathème sur le texte lu. Aussi Barthes distingue-t-il deux types de textes grosso modo: le texte de plaisir et le texte de jouissance. Et, dans cette logique, deux différents modes de réception et de lecture du texte comme il le souligne finement dans le même essai :

Texte de plaisir : que celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.¹²

Le plaisir/la jouissance est d'autant plus grand que l'écrivain réussit à plaire/à déplaire tout en surpassant ou en déstabilisant l'attente du lecteur par des effets de surprise de tous ordres.

1.2 Houellebecq ou la problématique du déplaisir du texte: un constat partagé

Lorsque j'ai jeté mon dévolu sur Houellebecq en 2011 pour mon sujet de thèse, mes recherches pour entrevoir l'homme et son œuvre ont inévitablement débuté par trois

¹² Ibidem, p. 25-26.

questions : Qui est Houellebecq? Qu'en dit-on généralement? Et qu'est-ce qui caractérise ses écrits? Ce qui a tout de suite retenu mon attention, c'est le succès contrasté de ses publications. Et encore davantage les brûlots lancés à son encontre, plus ou moins violemment, afin de l'envoyer dans le décor, à défaut de l'expulser de la République des lettres françaises. Le phénomène Houellebecq se nourrit de cette ambivalence profonde comme le confirme si bien Denis Demonpion en référence à la parution du roman de Houellebecq, *Plateforme* :

La publication de *Plateforme* avait déchaîné des passions. Ses thuriféraires étaient montés au créneau pour défendre le livre, prémonitoire, visionnaire, soutenaient-ils. Ses détracteurs dénonçaient pêle-mêle son goût de la provocation, sa xénophobie, son sens du marketing et, comble de la vindicte, son manque de style. Cela sur la base de propos que le romancier prête à ses protagonistes. Mais n'était-ce pas au fond lui, qui, derrière ses héros, avançait masqué?¹³

Cet accueil mitigé accompagne systématiquement la parution de tous les romans de l'écrivain et en fait de plus en plus une figure littérairement incontournable. Et c'est pourquoi, pour Sabine van Wesemael par exemple,

C'est un auteur très important qui a beaucoup marqué et coloré le climat littéraire en France et ailleurs et qui, par ses fantasmes burlesques et son ironie inégalée, nous procure l'occasion de défouler de manière humoristique nos angoisses et nos frustrations. Le plaisir du texte houellebecquien est au fond un cathartique.¹⁴

L'éloge et la détestation de l'écrivain ont une ampleur significative qu'il m'a paru essentiel de présenter dans ce chapitre, à la lumière théorique de Barthes, sous l'angle du plaisir et de son contraire. Comment aborder cet écrivain en faisant alors fi de ces éléments constitutifs de son aura médiatique?

Élément frappant, Sabine van Wesemael introduit l'ouvrage collectif *Michel Houellebecq* en récapitulant brièvement les griefs des opposants déclarés de l'auteur des *Particules élémentaires* :

¹³ Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, Paris: Maren Sell Éditeurs, 2005, p.17.

¹⁴ Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq. Le Plaisir du texte*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 29.

Houellebecq est certes un écrivain à succès, mais il a aussi ses ennemis. Ce sont notamment *Les Particules élémentaires* et *Plateforme* qui ont provoqué de vifs commentaires dans la presse et ailleurs. Houellebecq choque et suscite des réactions parfois violentes. On s'attaque au culte de la laideur chez Houellebecq, au caractère pornographique de ses scènes d'érotisme ainsi qu'à ses partis-pris idéologiques : son apologie de l'eugénisme, ses diatribes contre l'Islam et plus généralement son racisme, son antiféminisme et ses solutions réactionnaires qui, selon certains, le rapprocheraient de la nouvelle droite.¹⁵

Et elle n'est pas la seule dans le monde universitaire à pointer de sa plume les reproches faits à Houellebecq. En un mot, il serait impossible de parler du phénomène Houellebecq sans admettre que des aspects précis de son œuvre font l'effet d'un pavé dans le jardin des belles lettres françaises. Si Houellebecq suscite chez certains de vives réactions épidermiques, c'est bien parce qu'il a l'art de recourir à des formules qui choquent, troublent la conscience morale et incommode au plus haut point certains esprits. Cet art de déplaire, Houellebecq y excelle avec un sens aigu de la provocation au point de friser le scandale. Il choque ou veut choquer par certains mots et certaines idées de ses romans qui nous plongent dans les replis obscurs et dramatiques de la conscience humaine. Il horripile, ennuie parfois et même irrite par une certaine ironie macabre, par l'alacrité de ses tournures grinçantes et déstabilisantes. Les mots, insultes et expressions provocantes ou grossières ne donnent point à penser que l'écrivain serait un puriste. Il va sans dire que la lecture peut s'en trouver faussée. Bruno Viard le note dans son opuscule *Houellebecq au laser, la faute à Mai 68*, qui attire à juste titre notre attention sur le succès teinté de scandale des romans de Houellebecq, romans qui font aussi que l'auteur, quoique plébiscité et porté aux nues par un certain public, ne manque pas d'être considéré avec un mépris glacial par la classe intellectuelle française. Aussi dresse-t-il une liste de moult éléments textuels défavorables à l'image de l'écrivain :

Une lecture en diagonale peut être accablante. On se contentera d'un petit coup d'écumoire à la surface de *Plateforme*. Au retour de ses obsèques, traiter son père de «vieux cons» (31) qui a «bien fait de crever», prendre la défense de l'URSS (2001 !) et trouver ennuyeux le cimetière d'Omaha

¹⁵ Sabine van Wesemael, et al, *Michel Houellebecq*, Amsterdam : Éditions Rodopi, 2004, p. 5.

Beach (68), inventer un personnage qui a cessé d'aller en Espagne après la mort de Franco, un autre qui traite l'islam de «néant absolu» inventé par des «bédouins crasseux» (261), organiser commercialement le tourisme sexuel et oser en faire l'éloge jusqu'à n'avoir «aucune objection à ce que la sexualité rentre dans le domaine de l'économie de marché» (306), ne parler que de bites à masturber et à sucer (*passim*) faire du vagin des femmes l'enjeu de la lutte des races (121), avouer sa répugnance pour les bébés (332), nier que chaque être humain possède une singularité précieuse (189), s'enthousiasmer chaque fois qu'une balle frappe un enfant ou une femme palestiniens (357), tout y est pour faire de Houellebecq un vrai dégueulasse.¹⁶

La liste des idées et mots tapageurs peut s'avérer bien longue si l'on prend en considération tous les écrits de Houellebecq. Le malaise est d'autant plus grand que dans le cas de Houellebecq, il ne fait pas l'ombre d'un doute que ses personnages sont imprégnés de ses propres idées. Ils disent haut et assez fort ce que Houellebecq pense tout bas avant et après son accès à la notoriété. Témoin ses déclarations tonitruantes contre l'islam bien avant la sortie de *Soumission* en 2015, où le son de cloche change. Il n'est pas rare, lors d'une rencontre avec la presse, que l'écrivain répète, amplifie les idées de ses personnages. L'auteur Houellebecq et les personnages principaux sembleraient bel et bien faire un, serait-on tenté de conclure. Et d'ailleurs Viard ne se privera pas de le mentionner en ces lignes :

Et on ne jouera pas à ce petit jeu de cache-cache consistant à dire qu'un auteur [Houellebecq dans le cas d'espèce] n'assume pas tout ce que disent ses personnages, et qu'il ne faut pas confondre le narrateur et l'auteur.¹⁷

Ainsi se défini(ssen)t la source ou les sources du malaise de la lecture de l'œuvre de Houellebecq. Ce déplaisir du texte romanesque de Houellebecq, Viard le reconnaît même s'il n'y adhère pas entièrement au point de décrier les écrits. Il y a matière à déplaisir chez Houellebecq comme il le dit très clairement dans les dernières lignes de son essai

¹⁶ Bruno Viard, *Houellebecq au laser, La faute à mai 68*, Nice: Éditions Ovadia, coll. « Chemin de pensée », 2008, p. 8-9.

¹⁷ Ibidem, p. 9.

Houellebecq au laser, la faute à Mai 68: «Ses romans étaient avec ses sectes et ses clones en train de devenir aussi ennuyeux que la vie de ses néo-humains, il faut le dire aussi.»¹⁸

Houellebecq excelle dans l'art de déplaire à un degré laissé à l'appréciation de chacun.

1.3 Houellebecq dans le collimateur de quelques détracteurs

Au premier chef, je dirai que Houellebecq a bel et bien conscience de la polémique inévitable et des agressions intellectuelles que soulèvent ses romans et ne s'en soucie guère. Du moins, c'est ce qu'il se plaît à laisser accroire. Peut-être est-ce même voulu à des fins de sortie médiatique fulgurante et de promotion publicitaire puisque le scénario se répète à la sortie de chaque roman. Chez lui, pour reprendre une expression empruntée à son texte, *Ennemis publics*, coécrit avec Bernard-Henry Lévy, il a su réussir à développer, dit-il, la jouissance de déplaire. En un mot, l'avis de ses détracteurs ne le laisse pas pour autant indifférent, même s'il se plaît à dire le contraire, puisqu'il finit par user de son droit à la contre-critique. Dans une sorte de réplique cinglante figée dans des mots et un texte, *Ennemis publics*, il fustige et fulmine contre quelques-uns de ses détracteurs notoires en ces termes:

Mes vésicules eczémateuses se nomment Pierre Assouline, Didier Jacob, François Busnel, Pierre Mérot, Denis Demonpion, Éric Naulleau, tant d'autres, j'ai oublié le nom de celui du Figaro, je ne sais plus très bien, j'ai fini par renoncer à compter mes ennemis alors que je n'ai toujours pas, malgré les avis répétés du médecin, renoncé à mes séances de grattage.¹⁹

Houellebecq compare tous ces journalistes à des micro-parasites qui l'accablent, mais dont la survie et l'existence dépendent en partie de ce que lui, l'écrivain, leur fournit, à travers son écriture comme matière à critique. En somme, au commencement est la littérature. Puis vient la critique tous azimuts. Le mérite, le respect, le dernier mot devraient aller sans conteste à la littérature, souligne-t-il. Houellebecq revendique la

¹⁸ Ibidem, p. 122.

¹⁹ *Ennemis publics*, p.14-15.

liberté de l'écrivain. Ou alors autant faire ses adieux à la littérature, comme l'indique Houellebecq en ces mots empruntés à l'exergue de l'essai de Demonpion: « Si l'on ne peut plus rien écrire, il n'y a plus qu'à aller se coucher et faire des dominos.»²⁰ La littérature est pour lui un jeu d'esprit qui prend sa force et sa source dans la liberté d'expression au gré des aspirations de l'écrivain. Toute forme de censure serait donc illégitime.

Parmi ceux qui désavouent sans ambages Houellebecq, trois noms, Tahar Ben Jelloun, Marc-Édouard Nabe et Éric Naulleau, retiennent mon attention en raison de leur critique virulente sans oublier leur statut socio-professionnel.

Tahar Ben Jelloun, juré du prix Goncourt, avoue sans détour lors d'une conférence de presse (organisée par la Fondation ONA en partenariat avec l'Institut français dans la soirée du mercredi 10 novembre 2010, à la Villa des arts de Casablanca) avoir voté contre l'attribution de ce prix prestigieux à *La Carte et le territoire* de Houellebecq.²¹ Le texte, selon ses propos, l'aurait emporté par sept voix contre deux. Le roman en cause, et primé, est, selon ce membre du jury Goncourt, un roman fabriqué, formaté dans le seul dessein d'avoir le Goncourt. Houellebecq est, reprend-il, une icône, le gourou d'une secte. Au surplus, la presse manifeste un engouement à nul autre pareil à l'égard de l'écrivain au point que Ben Jelloun n'hésite pas à se demander si c'est Johnny Hallyday qui reçoit le Goncourt. Pour Ben Jelloun, *La Carte et le territoire* est indubitablement un mauvais livre. Qui pis est, son auteur est «quelqu'un de vraiment français, refermé sur lui-même, un peu renfrogné» (sic), xénophobe surtout envers les musulmans. Houellebecq aurait

²⁰ Denis Demonpion, *Enquête sur un phénomène, Houellebecq non autorisé* (Paris : Maren Sell Éditeurs, 2005), exergue.

²¹ Un extrait de la conférence a été mis en ligne le 18 novembre 2010 sur l'URL <https://www.youtube.com/watch?v=6yGuxFpUTV8> [Consulté le 11 juillet 2013].

exprimé des choses horribles sur l'Islam et les Palestiniens. Cependant Ben Jelloun reconnaît que Houellebecq a du talent comme il est tout aussi capable de bien écrire et de bien gérer sa carrière. Car, en fin de compte, il traduit en mots le vécu quotidien de certains. Il dit des choses sur la société, la dépression des gens, sa propre dépression. Il écrit, affirme Ben Jelloun, à sa façon avec un style bien à lui. Mais en dépit de tous ses efforts de critique littéraire avisé, il lui est quand même impossible de défendre Houellebecq au point de vue moral. Comment passer sous silence, souligne-t-il, les multiples plagiats de Wikipédia, dont Houellebecq semble lui-même faire un secret de polichinelle, sans oublier le recours à des prospectus pour étoffer ses textes romanesques ? Autant d'éléments propres à conférer au texte, si l'en croit Ben Jelloun, une platitude en raison de son absence flagrante d'originalité.

Journaliste-écrivain, Éric Naulleau anime et participe à des émissions télévisées²² à forte audience et est reconnu pour son franc-parler et ses mots acerbes ou caustiques à l'égard de Houellebecq depuis la publication de son livre, *Au secours ! Houellebecq revient !* Pour lui, Houellebecq n'est pas vraiment un écrivain au sens valorisant du terme même si ses livres sont des best-sellers. Pour reprendre ses mots, Houellebecq est un «non-écrivain». Son style laisse à désirer. *La Carte et le territoire* serait le roman le plus faible de Houellebecq. L'auteur a simplement écrit de façon à satisfaire les exigences et les goûts des membres du jury du prix Goncourt. Écriture plus modérée. Absence de provocation anti-islamique. Seul le battage médiatique justifie le phénoménal succès de

²² Éric Naulleau, éditorial de son émission «Ça balance à Paris», diffusée le samedi 6 novembre sur Paris Première. Voir <http://www.dailymotion.com/video/xfizxe_quand-eric-naulleau-assassine-michel-houellebecq_fun#.UeTZj45U2Wo>, [Consulté le 11 juillet 2013] <http://www.dailymotion.com/video/xf19r1_eric-naulleau-n-aime-pas-houellebecq-itw-cav-091110_news#.UeTaOY5U2Wp>, [Consulté le 11 juillet 2013] Mais cette vidéo n'est plus accessible à ma dernière consultation le 2 mai 2015.

l'écrivain. Lequel déploie un considérable effort promotionnel pour se rallier tous les suffrages. Houellebecq est le grand gagnant du Goncourt, mais pas la littérature. Il y a, en vérité, selon Naulleau, un décalage total entre la valeur médiatique de ce livre et la véritable réception des critiques, qui en coulisse stigmatisent l'écrivain, mais l'encensent en public et à travers leurs écrits de peur de ne pas commettre un faux pas comme ce fut le cas avec les impressionnistes. En somme, contrairement à ce que prétend l'éditeur de Houellebecq, ce n'est ni une œuvre résolument moderne ni une œuvre résolument classique. Après tout, le journaliste ne se prive pas de se moquer royalement du livre, de l'apparition de Houellebecq écrivain au nombre des personnages du roman, de la figure du père, sans oublier les considérations sur l'art. Et pour convaincre davantage de la pertinence de ses arguments, Naulleau rappelle par exemple que les médias ont d'emblée célébré *La Possibilité d'une île* avant même sa parution. Aucun n'en avait lu une traîtresse ligne avant d'encenser l'auteur et de présenter le roman à paraître comme le roman du siècle. Ce qui semble absolument gênant. Bref beaucoup de battages médiatiques sans fondement objectif. Houellebecq veut plaire à tout le monde, à commencer par les médias. Il sait user de la communication pour se faire apprécier. Qui pis est, le Goncourt récompense, c'est devenu notoire, dit le journaliste, les écrivains en se pliant aux stratégies des grandes maisons d'édition qui se partagent alternativement la vedette. Pour Naulleau, Houellebecq est meilleur quand il est traduit dans une langue étrangère. «Rendez-vous dans vingt ans. On verra bien». Et Naulleau de conclure que la mise en scène cinématographique de certains romans houellebecquiens relève plus de l'accident industriel que du cinéma véritable.

Marc-Édouard Nabe,²³ quant à lui, est un écrivain français qui se flatte d'avoir été le voisin de Houellebecq à un moment donné de leur histoire. Las d'entendre parler tout le temps de Houellebecq, il établit au moyen de la littérature, à travers deux de ses écrits plus précisément, un parallèle entre Houellebecq et lui pour se définir comme un worst-seller tandis que Houellebecq est, à tort, un best-seller par excellence. Dans plusieurs de ses écrits, il ironise sur la situation et se rit du sort qui aurait élevé à tort sur le pavois, le mauvais écrivain français contemporain, Houellebecq et non lui, le puriste, l'écrivain au verbe plus raffiné et au travail plus exquis et profond sinon savant. Entre eux, un lien de voisinage, le temps des infortunes littéraires: même rue, même adresse, immeubles adjacents, 103 rue de la Convention dans le XV^e arrondissement à Paris, quelques échanges verbaux : une heureuse coïncidence qui ne durera que le temps de l'insuccès partagé. Pour lui, le succès de Houellebecq s'explique par sa prostitution au capitalisme littéraire. Du moins, c'est l'une des idées qu'il se plaît à défendre dans ses livres *Au Régal des vermines* et *Le Vingt-septième livre*. Ce que soutient Nabe, rapporte Éric Naulleau qui épingle la médiocrité stylistique du lauréat du Goncourt 2010 dans un commentaire admiratif du *Régal des vermines*, c'est que Houellebecq aurait mis fin à leur amitié d'écrivain une fois que le succès a sonné à sa porte. Marc-Édouard Nabe raconte avec un sarcasme tout de même teinté d'amertume des anecdotes sur Houellebecq (qui finit de fumer par exemple un cigare délaissé dans un cendrier). Alors que la palme de l'écrivain de l'immeuble lui revenait, Houellebecq de but en blanc est devenu la vedette

²³- Émissions de Laurent Ruquier, «On n'est pas couché» sur France 2, mis en ligne le 13 septembre 2011 sur le site <http://www.youtube.com/watch?v=WXri1j_E_Us>, [Consulté le 11 juillet 2013]

-Entretien réalisé le 04 octobre 2010 pour *Fluctuat.net*, un site français d'informations et d'actualités culturelles, et mis en ligne le 16 novembre 2010 sur le site

<http://www.youtube.com/watch?v=omwszptcQno>, <http://www.youtube.com/watch?v=Rae-jkTalqY>

[Consulté le 11 juillet 2013]

- Voir aussi Sabine van Wesemael, *Le Roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 11-12.

de la cour d'immeuble avec la parution de son roman, *Les Particules élémentaires*. Ses propos portent l'empreinte de la rivalité, de l'envie et de l'émulation entre écrivains de la même génération. Pour Nabe, l'écriture de Houellebecq participe d'une littérature qui rassure, mais aussi inquiète. Beaucoup de personnes s'identifient à cette galerie de personnages très médiocres, sans élan, dépourvus du goût de vivre et végétant dans la «minablerie». Houellebecq touche donc plus de monde parce qu'il manifeste de la compassion à l'égard des personnes mises au ban de la société pour ainsi dire. Au point de vue personnel, en se fondant sur leur relation, Houellebecq lui-même manifesterait, selon Nabe, une certaine aigreur mêlée de haine et de frustration dont il n'a jamais pu se défaire. La grande intelligence de Houellebecq, dit Nabe, c'est d'avoir transformé tous ces sentiments en style et d'en avoir fait des personnages. Pour lui, Houellebecq a vite compris que d'autres étaient comme lui et c'est à eux qu'il s'adressait. Selon Nabe, Houellebecq ne descend pas sur le territoire, ce n'est donc pas un territorialiste, mais plutôt un cartographe. Au surplus, certains lecteurs auraient remarqué des coïncidences plus que troublantes entre le roman de Marc-Édouard Nabe, *L'Homme qui arrêta d'écrire* et le roman de Houellebecq, *La Carte et le territoire*. Dans un entretien soporifique donné à un site *Sur le ring*, Houellebecq roule les animateurs, selon les mots de Nabe, dans la farine en les caressant dans le sens du poil. Houellebecq, continue-t-il, trouve pathétique ce que Nabe écrit sans pour autant se priver de se référer à lui en puisant dans ses textes. En ce qui concerne le mode de fonctionnement littéraire de *La Carte et le territoire* dans lequel l'auteur Michel Houellebecq laisse assassiner le personnage Houellebecq, Nabe s'exclame : c'est moi qui l'ai assassiné littérairement dans mon *Vingt-septième livre*. Pour lui donc, Houellebecq s'est trompé sur le clonage comme il se trompera aussi sur le

retour au terroir. L'écriture houellebecquienne, souligne-t-il, vient d'un combat contre la censure de la mère. Voilà pourquoi l'image de la mère est si présente chez Houellebecq et Nabe d'attirer l'attention sur l'inculture artistique de Houellebecq qui colporte les mêmes critiques encourues par Picasso jadis. Même s'il y a une partie importante du dernier roman qui tourne autour de l'art contemporain et moderne, Houellebecq n'y comprend pas grand-chose, affirme Nabe... Et pour couronner le tout, Nabe évoque le recours ostensible de Houellebecq à Wikipédia. C'est plus que pathétique, conclut-il. Le personnage Houellebecq du roman s'aligne sur des idées déjà exprimées publiquement par Houellebecq et vice versa. Ni autodérision ni autofiction. Tout au plus un horrible fatras qui l'indispose. Pour Nabe, Houellebecq est ambitieux, égoïste, égocentrique et mégalomane au point de formater un livre dans l'unique espoir d'avoir un Goncourt. Une seule tactique : ne pas verser dans la provocation comme dans ses écrits antérieurs en élaguant son dernier roman, *La Carte et le territoire*, de tout ce qui peut déplaire au jury du Goncourt. Houellebecq est, insiste-t-il, un plagiaire de bas étage. Et il y a une laideur chez tous ceux qui le soutiennent. Lautréamont faisait des emprunts, dit Nabe, mais bien mieux que Houellebecq : absence de fluidité notoire chez Houellebecq qui annonce de façon ostensible ses collages littéraires. De plus, son traitement des people se présente comme une imitation laborieuse, une image vague, sans aucun véritable rapport avec ceux qu'il décrit. Certes il recourt à des noms de personnes connues, mais qui ne correspondent pas vraiment aux gens décrits, représentés. Témoin la caricature erronée à dessein de Beigbeder. Son point fort avec Beigbeder réside, insiste Nabe, dans la revendication de la souffrance. Ils se mettent, Houellebecq et Beigbeder, dans la position de gens persécutés, toujours en position de souffrance. Houellebecq n'est pas l'écrivain

qu'il aurait aimé être. Il s'est déjà sali, dit Nabe. Il lui sera difficile de se nettoyer aux yeux de la postérité. Mièvreries. Complaisance d'attitude de stars qui souffre du fait de leur succès : voilà ce qui définit et caractérise Houellebecq de son point de vue. Il cite un aphorisme de Houellebecq « L'amour, c'est rare » avant de conclure : ce n'est pas une très belle phrase encore moins une idée originale.

Apparemment, l'œuvre de Houellebecq n'a pas droit de cité dans toutes les bibliothèques pour des raisons soit d'ordre esthétique et/ou idéologique, plagiat, morosité narrative, style discutable ou personnage problématique. Cependant le rayonnement de l'écrivain reste sans précédent et il y a des noms de chercheurs et d'universitaires qui sont constamment associés à Houellebecq en raison du plaisir ou de la jouissance tirée de la lecture d'un ou de plusieurs textes dudit auteur.

1.4 Le plaisir du texte houellebecquien à l'aune de la recherche universitaire :

1.4.1 Les colloques sur Houellebecq²⁴

Organisé par Gavin Bowd de l'Université écossaise de St Andrew, le premier colloque universitaire intitulé «Le monde de Houellebecq» s'est tenu les 28 et 29 octobre 2005 dans la Scottish Poets Library d'Édimbourg, en présence de l'écrivain. Pour la première fois, une cinquantaine d'universitaires venus des quatre coins du monde ont exposé leur interprétation de l'œuvre de Houellebecq. À ce colloque, un lien a été établi entre l'œuvre de Proust, ou de Baudelaire, et les textes de Houellebecq. L'accent sur l'orientation intertextuelle de la recherche est manifeste à ce colloque. Un élément intéressant à retenir, l'écrivain souligne le fait que certaines interprétations vont

²⁴ Il importe de mentionner que les actes du colloque d'Édimbourg ont été publiés sous le titre, *Michel Houellebecq sous la loupe*. Il en va de même des actes du colloque d'Amsterdam publiés sous le titre *Michel Houellebecq à la une*. Et ceux du colloque de Marseille publiés sous le titre *Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*.

nettement au-delà de ses intentions.²⁵

Le colloque d'Amsterdam, qui s'est déroulé du 24 au 26 octobre 2007, sous l'égide de Murielle Lucie Clément et de Sabine van Wesemael, a pour la première fois disséqué et exposé de façon circonstanciée l'érotisme dans l'œuvre de Houellebecq. Il suffit pour s'en convaincre de retenir le titre très explicite de certaines communications: «Cunnilingus et fellation: le sexuellement correct chez Michel Houellebecq» de Clément, « Faire un gros câlin» de van Wesemael, «Corps, désir et vitalité dans les *Particules élémentaires*» de Rita Sandness, pour ne citer que ces exemples. Le colloque montre la place cardinale de l'acte sexuel dans l'écrit houellebecquien. Mais il importe de signaler que les communications ne se sont pas limitées à ce seul pan de l'œuvre de Houellebecq ; tous les points intéressants et essentiels de son œuvre, susceptibles de retenir l'attention du chercheur, ont été évoqués, notamment les idées, le style, les affinités littéraires, la traduction ainsi que la réception des textes de Houellebecq. Un point important des discussions mérite de retenir l'attention : les participants s'interrogent sur les raisons pour lesquelles Houellebecq, si admiré à l'extérieur, semble ne pas susciter un vif intérêt dans le monde universitaire français.²⁶ Aussi comprend-on mieux dans quelle logique le colloque de Marseille est devenu, par la force des choses, pour ainsi dire, une nécessité surtout après l'attribution du Goncourt à Houellebecq.

Selon les organisateurs du colloque de Marseille (03-05 mai 2012), Viard et van Wesemael, l'œuvre de Houellebecq se singularise par son caractère paradoxal et

²⁵ Édouard Launet, «Houellebecq colloquisé», *Libération*, rubrique Culture, mis en ligne le 31 octobre 2005 sur le site http://www.liberation.fr/culture/2005/10/31/houellebecq-colloquise_537339 [Consulté le 2 mai 2015].

²⁶ Édouard Launet, «Textuellement transmissible», *Libération*, rubrique Grand angle, mis en ligne le 1^{er} novembre 2007 sur le site http://www.liberation.fr/grand-angle/2007/11/01/textuellement-transmissible_105176 [Consulté le 02 mai 2015].

déstabilisateur. D'où la nécessité d'en saisir et d'en faire ressortir, à travers ce colloque, l'unité en prenant les différents genres dans lesquels s'est essayé l'auteur, à savoir le roman, la poésie et l'essai. «Une raison de fond, surtout, invite à s'interroger sur l'unité de cette œuvre, c'est la coexistence sous les mêmes jaquettes de textes provocateurs, nihilistes et pornographiques et de passages moralisateurs, sentimentaux, religieux. Chacun sélectionne ce qui lui plaît, mais il n'est pas sûr qu'une synthèse ait encore été réussie»²⁷. Un examen attentif des communications publiées permet de souligner les grands axes de ce colloque qui s'articule autour de l'érotisme, de l'exotisme, de la morale, de l'esthétique, de l'idéologie et des idéaux de l'écrivain, des aspects analytiques et théoriques mis en exergue par l'écrivain lui-même dans son mode d'écriture et enfin la place de l'art dans les textes de Houellebecq. J'ai donc présenté au colloque de Marseille une communication intitulée «En chair et en chaleur : artifices, formes et enjeux de la représentation du corps dans trois romans de Michel Houellebecq (*Extension du domaine de la lutte, Plateforme et La Carte et le territoire*)».

En somme, je dirai que ces différents colloques montrent très bien qu'il y a de plus en plus une orientation canonique de la recherche universitaire autour des œuvres de Houellebecq, une orientation qui s'articule autour de thèmes devenus récurrents comme la sexualité, pour ne citer que cet exemple.... Plus que tout autre moment, ces trois colloques ont permis de mesurer, à juste titre, s'il est vraiment possible de toujours distancier l'écrivain de ses personnages. Dans le cas de Houellebecq, la réponse est bel et bien non, comme l'a si bien remarqué et souligné Viard dans *Michel Houellebecq au laser, la faute à Mai 68*.

²⁷ http://www.fabula.org/actualites/l-unite-de-l-oeuvre-de-michel-houellebecq_42615.php [Consulté le 02 Avril 2012]

Personnellement, ma participation au colloque de Marseille en 2012 m'a permis de comprendre, après l'avoir écouté lors du dîner de clôture, que la plus grande aspiration de Houellebecq est de survivre à sa mort par l'écrit. Pour lui, la valeur réelle d'un écrivain se mesure à la place que les générations futures (surtout les écrivains épigones) accordent à son œuvre et à ses idées. Faire fortune de son vivant par la vente de ses écrits, c'est bien, mais continuer à être lu, relu et cité après sa mort lui semble mieux. Tout porte à croire que la rencontre avec Houellebecq, consciemment ou inconsciemment, oriente, détermine et, au besoin, redéfinit notre plaisir ainsi que notre jouissance à la lecture de ses romans, si je m'en tiens à mon expérience personnelle et à l'avis de plusieurs autres participants au colloque. Constat ultime : Houellebecq vit, expérimente ou a expérimenté ce qu'il décrit à profusion dans ses textes : les traits de la dépression, un vif intérêt pour les jeunes filles (dans un jeu de séduction et d'attraction silencieuse pour appâter les groupies dont il parle dans *Interventions 2*), sa joie de parler d'autres écrivains qui l'ont influencé... Il n'est donc pas surprenant d'entendre de la bouche de l'auteur sa joie de pouvoir encore disposer pleinement de ses fonctions ...érectiles en dépit de son âge avancé, ce qui n'est pas le cas de tout le monde (Marseille 2012). Cet humour en dit assez long sur le lien étroit entre le vécu sexuel de Houellebecq et la description tourbillonnante de la sexualité sous sa plume au fil des romans. La situation de l'écrivain Houellebecq, si j'en crois cette rencontre, résume bien la vie de l'homme dans «la société du spectacle» pour emprunter le titre de l'essai de Guy Debord. En définitive, soit on comprend mieux son œuvre en le rencontrant personnellement lors des colloques, dans le cadre propice des débats contradictoires, soit on le relit autrement ou alors on s'écarte de ses textes au terme d'une rencontre décevante. Au carrefour de l'exposition des idées, ce plaisir et

cette jouissance du texte que développe Barthes, la joie de déconstruire l'œuvre littéraire, de la décortiquer et de mettre en évidence son sens avant et après la rencontre de l'auteur même. L'essai de Barthes s'en fait l'écho en ces termes :

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. Rien à voir avec la profonde déchirure que le texte de jouissance imprime au langage lui-même, et non à la simple temporalité de sa lecture. D'où deux régimes de lecture : l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune perte verbale -au sens que ce mot peut avoir en spéléologie) ; l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages : ce n'est pas l'extension logique qui la captive, l'effeuillage des vérités, mais le feuilleté de la signifiante...²⁸

Là où le commun des lecteurs voit des «textes coquets» ou des «textes de babil»²⁹, pour reprendre les mots propres de Barthes, les universitaires eux trouvent plutôt des textes de profondeurs, riches matières utiles à une savante exploitation littéraire.

1.4.2 Des figures de proue à Bruno Viard.

Murielle Lucie Clément et à Sabine Van Wesemael de l'université d'Amsterdam ont fortement contribué à la consolidation des publications d'ouvrages universitaires individuels ou collectifs sur Houellebecq.

En effet, en 2003, Clément fait paraître son essai *Houellebecq. Sperme et sang*, édité chez l'Harmattan. Deux autres titres compléteront sa trilogie sur Houellebecq : en 2005, *Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne* et, en 2010, *Michel Houellebecq. Sexuellement correct*.

L'étude de la sexualité dans l'œuvre de Houellebecq constitue l'un de ses principaux centres d'intérêt. Elle en reconnaît le caractère pornographique et se distingue, dans sa recherche, par sa tentative intéressante de cataloguer les préférences et les

²⁸ Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 22-23.

²⁹ Sabine van Wesemael, *Le Plaisir du texte*, p.12.

déviances de plusieurs personnages de Houellebecq sur le plan sexuel. Elle arrive même à en dresser un tableau assez schématique. Elle est aussi l'auteur d'articles portant sur le héros houellebecquien, l'érotisme et la pornographie chez le même auteur, sans passer sous silence la place du rêve dans quelques textes de Houellebecq. Toute la gamme des plaisirs possibles du monde moderne est donc convoquée dans la prose de Houellebecq, si l'on en croit Clément :

Raphaël dans *l'Extension du domaine de la lutte* est tout de même encore puceau à l'âge de vingt-huit ans, ce qui est marginal dans une société où la moyenne d'âge du premier rapport sexuel chez la fille comme chez les garçons se situe généralement dans l'adolescence. De plus, il est sur le point de tuer quelqu'un. Par ailleurs, Michel, dans *Les Particules élémentaires* a une sexualité très limitée : « Sa bite lui sert à pisser. C'est tout. » Pamela et Barbara dans *Lanzarote* sont lesbiennes non exclusives, Rudi pédophile, et Christiane et Valérie sont des adeptes du triolisme et de l'échangisme, des préférences sexuelles qui peuvent difficilement être qualifiées de majoritaires. Le narrateur de *l'Extension du domaine de la lutte*, incite son collègue, Raphaël, à commettre un meurtre ce qui les place dans une position de délinquance indéniable. Le narrateur de *Plateforme* s'adonne au tourisme sexuel, ce qui n'est pas à la portée de tout le monde, les Thaïes rencontrées sont prostituées, ce qui représente justement un groupe d'exclus et n'est certainement pas représentatif de la population dans son ensemble, les dirigeants d'une agence de voyages font la promotion du tourisme sexuel organisé, et Jean-Yves a des tendances incestueuses et pédophiles.³⁰

Les personnages véhiculent des idées mais aussi des penchants sexuels à prendre en considération. De son analyse, il ressort que :

Dans les romans houellebecquiens, les scènes de sexe récurrentes camouflent une tendance. Elles servent de paravent à l'idéologie des personnages. Elles fascinent par leur crudité et aveuglent tout autant le lecteur qui est de ce fait habilement manipulé vers l'acceptation de l'intolérable. (...) « les héros (de Houellebecq) ont des tendances xénophobes, racistes, misogynes puisque seuls sont mis en relief ces vingt pour cent d'habitude enfouis au plus profond de l'être. Ces vingt pour cent que nous préférons occulter. Il en résulte que les personnages sont des reflets de personnages ; les ombres de la caverne de Platon ; ce qui en soi est inquiétant, car ils trahissent l'existence de personnages qui se meuvent dans une réalité étrangère à la diégèse. La nôtre.³¹

Mais plus que cette caractérisation du personnage houellebecquien, Clément aboutit à deux conclusions intéressantes : *L'Extension du domaine de la lutte* et *Les Particules élémentaires* constituent des romans à thèse tandis que *Plateforme* est un roman exotique. En annexe de son essai, elle répertorie tous les passages afférents à la sexualité dans les quatre ouvrages étudiés.

³⁰ Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 181.

³¹ Ibidem., p. 192-193.

Quant à Sabine Van Wesemael, elle a à son actif, deux essais sur l'œuvre de Houellebecq: *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte* en 2005 et *Le Roman transgressif contemporain: De Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq* en 2010. D'une façon générale, van Wesemael essaie d'établir une filiation entre Houellebecq et d'autres auteurs, notamment américains, si l'on se réfère à son dernier essai. L'intertextualité oriente donc ses recherches marquées par une approche comparatiste. Dans son premier essai, Huysmans, Beigbeder, Constant, Freud, Fuentes et Loti fournissent des éléments de compréhension et d'interprétation de l'œuvre de Houellebecq. Dans son dernier essai, elle met en lumière des points de convergences entre des textes écrits par divers auteurs : *Les Particules élémentaires* (Houellebecq), *American Psycho* (Easton Ellis), *Generation X* (Coupland), *Trainspotting* (Welsh) et *99 francs* (Beigbeder). La thématique abordée par ces auteurs justifie amplement leur succès et participe d'une convergence idéologique flagrante comme le souligne van Wesemael:

En mettant en parallèle la courbe du roman anglo-américain et celle du roman français contemporain, on voit apparaître de nettes analogies. Les thèmes et motifs qui parcourent ces romans sont l'aliénation, la puissance et les effets du désir, l'érotisation des rapports sociaux, la description des actes amoureux, souvent audacieuse et perverse, et le pessimisme qui procède d'une vision désenchantée du monde. Les auteurs amplifient ces thèmes jusqu'à leurs extrêmes limites et par conséquent ils connaissent un succès de scandale. On adresse toujours les mêmes critiques au roman transgressif contemporain : prétentions scientifiques ineptes, manque de goût, absence de style, complaisance pour l'obscénité et la vulgarité et ainsi de suite. Toute la thématique du dilemme de l'écriture du scandale et de l'écriture comme scandale est là : chute, pétrification et éclatement. Qu'est-ce qui caractérise le roman transgressif contemporain ? Voilà la question centrale de cette étude.³²

Ensemble, van Wesemael et Clément ont dirigé la publication de plus d'un collectif sur Houellebecq, *Michel Houellebecq sous la loupe* en 2007, *Michel Houellebecq à la une* en 2011. *Le Malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, publié aussi en 2011, est aussi le fruit de leur collaboration à titre d'auteurs.

³² Sabine van Wesemael, *Le Roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 4.

Dans *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, van Wesemael se propose d'étudier la représentation des considérations raciales, de classe, de sexe dans plusieurs textes narratifs de Houellebecq comme *Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires*, *Lanzarote* et *Plateforme*. Son étude aborde aussi les questions de genre, de filiation et de sang. Elle s'articule autour de l'« abject », de « l'amour » et de « l'exotisme » dans une forme de « close reading ». Pour ce faire, elle s'inspire des travaux théoriques de Julia Kristeva, de Jennifer Lee, d'Edward Saïd et de Jean-Marc Moura. À travers une étude des personnages et de la thématique, van Wesemael fournit plusieurs clés de lecture de la prose houellebecquienne.

Dans *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, van Wesemael reprend à son compte les idées de Clément, mais en les approfondissant dans une approche intertextuelle. En effet, se basant sur la définition barthienne de réseau littéraire fondé sur la convergence de textes littéraires qui s'éclairent les uns les autres sans pour autant invoquer une quelconque influence des auteurs les uns sur les autres, van Wesemael procède à l'étude des œuvres de Houellebecq en soulignant ses affinités littéraires avec d'autres auteurs. L'analyse entreprise débouche sur la vision du monde de l'écrivain, sa propension à la provocation subversive. Pour elle, les romans exotiques, la science-fiction et les romans utopiques sont la principale source d'inspiration de l'écriture houellebecquienne. Elle met en évidence le sentiment de dégoût pour la vie et le monde, qui semble marquer de son sceau indélébile plus d'un personnage de Houellebecq. Son analyse tient grand compte du « mythe de fin de siècle » mis en évidence à la fin du dix-neuvième siècle par des auteurs qui soulignent la décrépitude, la décadence, en un mot l'effondrement de la société française. C'est cette même tendance qui anime donc, selon

elle, Houellebecq vers la fin du vingtième siècle. Dans cet essai qui se propose de saisir les caractéristiques intrinsèques de la plume de Houellebecq, la question de la sexualité ne saurait donc être occultée :

L'impact artistique de l'œuvre de Houellebecq doit donc beaucoup à la figuration de la psychopathologie et on peut découvrir dans la fantasmagorie de l'agression et de la sexualité les racines de sa création. Il pratique ce qu'on pourrait appeler l'écriture en sperme...³³

Si le sexe se définit comme un noyau du récit houellebecquien, van Wesemael y ajoute d'autres éléments comme l'exotisme et le goût de l'orientalisme. Mais par-dessus toutes ces considérations, elle insiste sur le nihilisme, qui marque l'œuvre, caractérisée aussi par ses visions apocalyptiques, son anti-utopisme, sa préoccupation de la psychopathologie, et cetera. Aussi finit-elle par souligner la profondeur satirique qui en découle :

Rien d'étonnant donc à ce que la lecture des récits de Houellebecq soit souvent ressentie comme une expérience éprouvante. Houellebecq dénonce la déchéance de la France dans tous les domaines, la politique, l'art, l'enseignement, la morale, le monde savant, et cetera. Son pessimisme est un pessimisme intégral, à la fois métaphysique, moral et social. Quoi de plus noir que les récits de Houellebecq ? Son nihilisme tient d'abord, nous l'avons constaté à un sentiment de désolation et de colère devant la société³⁴

(...)

Houellebecq observe curieusement ses contemporains, analyse impitoyablement leurs sentiments et leurs pensées et s'amuse de leur présomption, de leur vanité, de leur hypocrisie et de leur débilité intellectuelle et morale.³⁵

Le nom français de référence en matière d'études houellebecquiennes, sur le plan universitaire, est Bruno Viard, auteur de trois essais sur le romancier français dont *Houellebecq au laser: La faute à Mai 68*, *Les Tiroirs de Michel Houellebecq* et un autre essai sur Houellebecq, *Littérature et déchirure*. Il insiste sur la place de la mère dans l'œuvre de Houellebecq ainsi que les éléments textuels à forte connotation intertextuelle explicite ou implicite. Pour lui donc, la figure de la mère absente, plus soucieuse de son

³³ Sabine van Wesemael, *Le Plaisir du texte*, p. 26.

³⁴ Ibidem, p. 185.

³⁵ Ibidem, p. 50.

épanouissement et de son défoulement sexuels que du bien-être affectif et de la stabilité psychologique de son/ses enfants, occupe une place cruciale dans l'œuvre romanesque de Houellebecq. Qui plus est, cette absence maternelle serait le moteur de l'écriture du prix Goncourt 2010. C'est du moins ce que met en lumière Viard dans ses deux essais, *Houellebecq au laser, la faute à Mai 68* ainsi que *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*. La mère démissionnaire est la conséquence logique du libéralisme moral mis en vogue par les événements de Mai 68 en France. Année qui marque le début du rayonnement de la libération sexuelle à outrance à la limite de l'obsession. Dans ce contexte, l'enfant devient un fardeau bien pesant et il urge au plus vite de s'en débarrasser par la mise en pension ou la délégation de l'éducation à une grand-mère, comme c'est le cas non seulement de Houellebecq lui-même, mais de ses personnages, Bruno et Michel, dans *Les Particules élémentaires*. Aussi comprend-on mieux pourquoi Michel Thomas, alias Houellebecq, en vient à prendre comme nom de plume le nom de jeune fille de sa grand-mère et stigmatise les années 68. La grand-mère, débordante de gentillesse et d'affection, fait office de mère adoptive voire de mère réelle. Mais jamais le sentiment d'avoir été rejeté de ses parents et surtout de sa mère ne disparaît. Viard établit à ce niveau un parallèle entre Houellebecq et Baudelaire.

Nouveau Baudelaire, Houellebecq a pu dire les pires horreurs sur les enfants et sur l'idée d'en mettre au monde. Ses dénégations contre la vie et contre la liberté ont beau remplir des volumes, Schopenhauer et Comte à l'appui, il a beau faire le méchant et envoyer des coups de pied dans tous les sens, faire semblant de coopérer avec le pire nihilisme, son ironie amère doit être retournée : en résumé, comme Houellebecq, Michel est un enfant qui veut sa mère.³⁶

Comme Baudelaire donc, Houellebecq est aussi un enfant délaissé de sa mère. Cet amour maternel leur a fait cruellement défaut. Il n'en va pas autrement en ce qui concerne Marcel Proust, si l'on en croit Viard. Le ressentiment né du sentiment

³⁶ Bruno Viard, *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, p. 160.

indéracinable de n'avoir pas eu une mère, dont on se sent aimé, trouve son évacuation, sa libération émotionnelle à travers l'écriture. Et c'est pourquoi Houellebecq porte une aversion certaine à Mai 68 en raison de son impact sur la dislocation et la fragilisation à jamais du tissu familial. Sous sa plume, les femmes de cette génération ne seraient rien de moins que de vieilles "putes". L'écriture de Houellebecq est antiféministe, anti-soixante-huitarde. Dans les lignes de son essai, *Houellebecq au laser, la faute à Mai 68*, Viard dresse au demeurant un tableau synoptique de certaines tendances récurrentes de l'écriture houellebecquienne. Son livre se veut un guide de lecture de Houellebecq sur le plan poétique, romanesque, idéologico-formel.

Le deuxième essai, *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, quant à lui, examine sommairement le lien intertextuel ou autre entre Houellebecq et nombre d'écrivains du dix-neuvième siècle :

Le siècle de référence de Houellebecq est le XIX^e siècle, siècle de la naissance du monde moderne. Houellebecq a multiplié les allusions et les citations de philosophes (Auguste Comte, Frédéric Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Alexis de Tocqueville), de réformateurs sociaux (Charles Fourier, Saint-Simon, Pierre Leroux, Karl Marx, etc), de poètes (Charles Baudelaire, Gérard de Nerval), de romanciers (Honoré de Balzac, Marcel Proust). Ces allusions sont brèves, mais sont autant de tiroirs qu'il est loisible au lecteur de tirer pour vérifier leurs échos dans le corpus houellebecquien.³⁷

Si le département des lettres de l'université d'Amsterdam, par la voix et la plume de van Wesemael et de Clément, joue un rôle non négligeable dans la mise en lumière du plaisir et de la jouissance des textes houellebecquiens, sans oublier Viard, la recherche canadienne n'exclut pas l'œuvre de Houellebecq de son champ de recherche.

1.4.3 De la contribution canadienne

Les œuvres de Houellebecq suscitent en effet un intérêt croissant dans les universités du Canada, soit sur le plan thématique, soit sur le plan stylistique. Les

³⁷ Ibidem, p. 8.

chercheurs abondent, qui se frayent une voie dans l'univers de la recherche houellebecquienne : Julie Delorme, Robert Dion, Patrick Roy, Patrick Thériault, Pascal Riendau, Isabelle Dumas, Nathalie Dumas, Martin Robitaille, Daniel Laforest, Vincent Bruyère, François Ouellet, Daniel Letendre, Jonathan Thuot, Kim Doré, pour ne citer que quelques noms. Aussi convient-il de mentionner certaines publications ayant particulièrement captivé mon attention.

Dans son article, «Faire la bête. Les fictions animalières dans *Extension du domaine de la lutte*»,³⁸ Robert Dion analyse ce qu'il dénomme des «enclaves métatextuelles»³⁹, et démontre que «[c]es fictions animalières, avec leur charge parodique, leurs bifurcations inopinées, leurs conclusions ambiguës, viennent brouiller un récit autrement simple et univoque»⁴⁰. Pour lui, Houellebecq joue avec la tradition du conte, de la fable et de l'historiette morale⁴¹ pour représenter le «darwinisme de la sexualité» dans son premier roman: «seuls les partenaires bien pourvus physiquement parviennent à s'accoupler.»⁴² Mais plus que tout, ce qui mérite de retenir l'attention dans cet article sur le roman de Houellebecq, c'est qu'on y trouve déjà présenté ce qui deviendra, au fil des romans à suivre, quelques-unes des marques distinctives de son écriture: un «style volontairement morne», «fragments [...] parodiques», «préciosité

³⁸ En lisant *Extension du domaine de la lutte*, il saute aux yeux que l'auteur, à travers des fictions animalières, parodie le genre de la fable avec une orientation plus moderne. À travers sa fiction animalière intitulée «Dialogue d'une vache et d'une pouliche», Houellebecq pose, à mon sens, le primat de l'instinct sexuel sur le contrôle des sens. À force de lire et de relire cette fiction animalière, je me suis demandé si en fin de compte les vaches ne sont pas en fait les femelles mûres, exclues de la compétition sexuelle en raison de l'étiollement de leur fraîcheur tandis que la pouliche incarne la jeune fille séduisante à la silhouette irrésistible, qui produit la «crise de la quarantaine», le démon de midi, chez les hommes d'un certain âge.

³⁹ Robert Dion, «Faire la bête. Les fictions animalières dans *Extension du domaine de la lutte*», dans Sabine Van Wesemael, et al, *Michel Houellebecq*, p. 66.

⁴⁰ Ibidem, p. 66.

⁴¹ Ibidem, p. 64.

⁴² Ibidem, p. 58.

ridicule et comique du cuistre»⁴³, un texte «neutralisé au moyen d’une écriture inspirée de la “non-écriture” des disciplines scientifiques», une «simple juxtaposition paratactique des événements», des «épisodes [...] simplement posés côte à côte, sans grande motivation», «un cadre romanesque en harmonie avec la posture théorique du romancier»⁴⁴.

La question de la sexualité dans l’œuvre romanesque de Houellebecq a aussi voix au chapitre. Selon Vincent Bruyère, par exemple, «le tourisme sexuel (d)écrit par *Plateforme* constitue une autre diagrammatisation de la sexualité à l’âge du capitalisme tardif, qui rejoue ailleurs et autrement, sur son propre atlas, les dichotomies fantasmatiques de l’orient et de l’occident, et/ou développementalistes du “nord” et du “sud”». ⁴⁵ Pour lui, *Plateforme* ne saurait être considéré comme un texte pornographique attendu que le «contact obscène» vise «la tropologie de la frontière : à la fois confrontation avec l’altérité et figure d’un procès d’altération»⁴⁶. Analysant le même roman à travers son article « Du guide touristique au roman : *Plateforme*», Julie Delorme met en évidence «la représentation de la Thaïlande en tant qu’espace géographique, et d’autre part, en tant qu’altérité anthropomorphique»⁴⁷. Elle fait ressortir comment le roman adopte nombre de clichés sur le plan de l’exotisme sexuel. De son point de vue, «L’écriture houellebecquienne dans *Plateforme* ne peut donc être considérée comme étant “métatopique” puisqu’il s’établit entre la structure du guide touristique et celle du roman des parallélismes et un jeu spéculaire (mise en abyme) qui visent une

⁴³ Ibidem, p. 55.

⁴⁴ Ibidem, p. 57

⁴⁵ Vincent Bruyère, «Solitude de Houellebecq: à propos de l’économie d’une fable» dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, p. 389.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Julie Delorme, « Du guide touristique au roman : *Plateforme*», dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, p. 288.

représentation quelque peu stéréotypée du réel».⁴⁸ Son article fait saillir le caractère problématique du rapport de l'Occident à l'autre, souvent chosifié, dans *Plateforme* :

Le touriste occidental y traite autrui avec le même respect que le plus fétichiste des capitalistes ; il s'empare du corps de l'autre comme un objet, le fait sien le temps d'assouvir ses pulsions puis s'en débarrasse tel un vulgaire détritrus quand il n'a plus rien à lui offrir, ou plutôt, à en retirer. Voilà en quoi consiste la consommation...⁴⁹

Comment passer sous silence la position de Nathalie Dumas qui, dans son article, «Lutte à 99F : La vie sexuelle selon Michel Houellebecq et son extension à Frédéric B.», explique comment « Chez Houellebecq, le sexe et l'argent agissent en tant qu'indicateur de deux systèmes qui semblent au premier coup d'œil fort éloignés, mais qui fonctionnent au fond de la même façon et finiront par fusionner complètement dans *Plateforme* »⁵⁰. Patrick Roy quant à lui montre, dans «Une étrange lumière : la vision du poisson», le «décrochage ontologique»⁵¹ qui caractérise certains personnages de Houellebecq.

Je vais clore ce chapitre par un article de Martin Robitaille, qui dans «Houellebecq ou l'extension d'un monde étrange», exhorte à «revoir la notion d'étrangeté à la lumière de la position qu'occupe [l]e narrateur [d'*Extension du domaine de la lutte*] soit celle d'un observateur-ethnologue qui, malgré son état dépressif, conserve cette sorte d'hyperacuité du regard et de l'analyse qui lui permet d'appréhender le monde autrement, en dégagant à la fois une théorie du libéralisme économique et sexuel, et une vision poétique de la réalité basée sur l'expérience de l'étrangeté — comme si la

⁴⁸ Ibidem, p. 299.

⁴⁹ Ibidem, p. 295.

⁵⁰ Nathalie Dumas, «Lutte à 99F : La vie sexuelle selon Michel Houellebecq et son extension à Frédéric B.» dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, p. 217.

⁵¹ Patrick Roy, «Une étrange lumière : la vision du poisson», dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, p. 340.

dépression ouvrait un autre espace de conscience, affligeant mais cristallin, sombre et pourtant salvateur.»⁵²

1.5 De quelques publications non universitaires:

Outre les publications et les colloques universitaires, Houellebecq fait l'objet de plusieurs livres, articles de presse ou scientifiques, entretiens, qui résultent de l'engouement du public pour cet auteur qui semble, au dire de plus d'un, se démarquer par une originalité tangible dans son approche de l'écriture littéraire. Ainsi nous avons *Das Phänomen Houellebecq* (2001) de Thomas Seinfeld, *Houellebecq en fait* (2003) de Dominique Noguez, *La littérature à vif (Le cas houellebecq)* d'Olivier Bardolle (2004), *Au secours, Houellebecq revient!* (2005) d'Éric Naulleau, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente* (2005) de Jean-François Patricola, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène* de Denis Demonpion en 2005 ou encore *Houellebecq* de Fernando Arrabal, paru la même année, pour ne citer que ces exemples.

Quoique dépourvu de la rigueur scientifique universitaire à proprement parler, en raison de ses commentaires fortement impressionnistes, l'essai de Bardolle, *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)* ne présente pas moins des aspects intéressants. L'auteur établit un rapprochement entre Houellebecq, Louis Ferdinand Céline et Marcel Proust pour les ériger en ce qu'il appelle des «cas» en littérature. Selon l'auteur : « La vie moderne, mécanisée, obsédée par le divertissement, les images télévisées, les vacances, manque de lyrisme ».⁵³ Et donc, « C'est un peu ce qui pose problème aux écrivains modernes. Ils vivent trop confortablement, ils n'ont pas de vécu à raconter, ni sur le plan de l'originalité

⁵² *Tangence*, numéro 76, Automne 2004, p. 87-103. Cf.

<http://www.erudit.org.proxy.lib.uwaterloo.ca/revue/tce/2004/v/n76/011218ar.html>

⁵³ Olivier Bardolle, *La Littérature à vif: le cas Houellebecq*, Paris: Esprit des Péninsules, 2004, p. 8.

ni sur le plan du tragique. »⁵⁴ En revanche, Houellebecq se distingue de la masse des écrivains contemporains dépourvus d'intérêt :

Pourtant quelqu'un nous y ramène à ce scandale, celui de la mort inéluctable, et surtout à celui, bien supérieur encore, de la mort de l'humain, de la disparition accélérée de ce qui fait l'humanité d'un être. Et non seulement cet auteur est lisible, mais il le seul lisible après Proust et Céline : Il s'agit de Michel Houellebecq. Lui seul prend son lecteur et ne le lâche plus, sans rien lui épargner de la débâcle d'une modernité exténuée.⁵⁵

L'essai ne repose pas sur une analyse et une démonstration rigoureuse des idées. La plupart du temps, les affirmations ne sont pas vraiment étayées. Cependant il offre de sérieuses pistes d'analyse des textes écrits par Houellebecq. Seuls deux romans de Houellebecq sont pris en considération: *Plateforme* et *Extension du domaine de la lutte*. Bardolle insiste sur la platitude du style de Houellebecq qui n'est que le reflet du monde occidental. L'auteur souligne même que le mot «Plateforme» correspond en arabe au terme Al Qaida par exemple. En somme, l'essai se présente comme la défense et l'illustration de l'œuvre de Houellebecq.

S'il y a un autre écrivain et critique, souvent cité en référence à Houellebecq, c'est indubitablement Dominique Noguez, auteur de *Houellebecq en fait*. Son essai se présente comme un journal intime, pour ainsi dire, assorti de dates précises, sur Houellebecq qu'il connaît de très près. Il amène à la découverte du personnage dans ses faits et gestes, ses discussions, leurs échanges littéraires. Pour qui veut connaître un peu plus Houellebecq et mieux comprendre son œuvre, ce livre s'avère absolument indispensable. Son texte montre donc Houellebecq en public et en privé, sous un jour de confiance que le chercheur gagne à connaître pour mieux sentir le monde idéal et idéal de cet auteur, et pour finalement découvrir qui est vraiment Houellebecq, si je puis dire :

⁵⁴ Ibidem, p. 11.

⁵⁵ Ibidem, p. 47.

Soirée avec Michel Houellebecq, Marie-Pierre Gauthier et Frédéric Beigbeder au restaurant de l'hôtel Costes, puis sur les Champs au Montecristo et au Queen. Sympathie immédiate avec Beigbeder.

Michel est ivre quand nous sortons du Montecristo que nous devons le soutenir, Frédéric et moi, pour le faire entrer au Queen. Les videurs sont de bonne humeur et affectent de ne rien voir. À l'intérieur, (...) danse lascive de Marie-Pierre, presque jambes fléchies, avec deux mecs qui la serrent et la frottent ardemment chacun de son côté. Un peu plus tard, elle danse avec Michel, mais celui-ci s'effondre sur la piste. Elle reste sur lui comme en une étreinte passionnée. Tous les danseurs font cercle autour d'eux.⁵⁶

Le livre de Noguez se caractérise non seulement par son ton anecdotique, mais aussi et surtout par son apologie de la vision du monde de Houellebecq, il explique les idées de l'auteur, l'encense, analyse plusieurs de ses écrits : « Michel Houellebecq invente l'humour gris. Le «gris» va également bien, d'ailleurs, pour qualifier la tonalité sociologique du livre», écrit Noguez.⁵⁷ Du style à l'idéologie, tous les aspects essentiels de l'œuvre sont abordés et passés au crible. Cet essai s'impose en quelque sorte comme un texte qui blanchit Houellebecq de toutes les accusations, voire le défend contre le mépris d'un certain public pour sa personne et son œuvre littéraire. Au rebours de cette tendance, Noguez élève Houellebecq sur un piédestal, celui des grands écrivains contemporains, qu'il sied de lire et de relire pour saisir la quintessence de leur idéologie et leur vision du monde:

C'est un philosophe autant qu'un poète ou un romancier. On a eu tort de lire dans ses propos sur l'échangisme ou le clonage des provocations, de voir dans ses déclarations sur l'islam l'effet de mouvements d'humour ou d'allergies racistes. C'est la traduction, en boutades ou en vitupérations, de réflexions longuement mûries, d'où il résulte, dans ce dernier cas : 1) que les hommes ont besoin de religion (c'est-à-dire, au sens étymologique, d'un lien, d'un système de convictions et de conduite qui garantisse l'harmonie entre eux) : 2) que, parmi les grandes religions, ôtée la question de l'existence de Dieu qui n'est pas négociable (« Je ne crois pas en Dieu, il n'est pas nécessaire, ni ici ni au paradis »), il en est qui lui inspirent plus d'intérêt que d'autres...⁵⁸

Noguez se fait donc le chantre de la personne et de l'œuvre de Houellebecq qu'il étudie pour rendre compte de sa recevabilité et de la force philosophique du discours dans sa globalité. Je pourrais aussi citer, sur un autre registre, Aurélien Bellanger qui montre

⁵⁶Dominique Noguez, *Houellebecq en fait*, Paris : Fayard, 2003, p. 42.

⁵⁷ Ibidem, p. 31.

⁵⁸ Ibidem, p. 15-16.

comment il est possible d'établir un lien entre Houellebecq et le romantisme :

Le romantisme, de Novalis à Balzac, s'est pensé comme la synthèse littéraire des découvertes scientifiques, des questionnements philosophiques et des aspirations religieuses.

Le romantisme est un projet d'alliance entre la science et l'art. La littérature n'est pas pour lui une distraction, mais une activité aussi déterminée que la recherche scientifique. Leurs énoncés respectifs sont compatibles. Il n'existe pas de champs séparés ni de domaines interdits : si les savoirs communiquent, se déploient et changent le monde, la littérature entend veiller au bon déroulement logistique et moral du processus. La littérature est une politique du Futur.

Houellebecq est un écrivain romantique.⁵⁹

Il sied avant de clore ce chapitre de citer quelques lignes de Demonpion, le biographe non officiel de Houellebecq. Il montre de façon lapidaire la portée de l'œuvre de Houellebecq dès son entrée sur la scène littéraire :

Son irruption dans le paysage littéraire à l'automne 1998 a provoqué un tel séisme que l'onde de choc a dépassé les frontières. Il a mis à bas les derniers vestiges de 68, condamné ses épigones féministes et écologistes, appelé à la régénérescence du genre humain par la manipulation génétique, réintroduit l'eugénisme dans le discours, stigmatisé la montée de l'islam face à une chrétienté essoufflée et, à travers ses héros, déploré la misère sexuelle de ses contemporains. Tout ça dans un style clinique glacé qui l'a propulsé en tête des best-sellers.⁶⁰

Conclusion partielle

Si Barthes s'emploie, dans *Le Plaisir du texte*, à préciser et à montrer les éléments constitutifs du plaisir ou de la jouissance inhérente au texte littéraire, autant qu'il s'ingénie à mettre sur le pavois une sorte de «paradis des mots», il ne reconnaît pas moins des limites à ce plaisir, et ce de façon assez subtile :

Tout le monde peut témoigner que le plaisir du texte n'est pas sûr : rien ne dit que ce même texte nous plaira une seconde fois ; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire (obtenu par une prière silencieuse adressée à l'Envie de se sentir bien, et que cette Envie peut provoquer) ; d'où l'impossibilité de parler de ce texte du point de vue de la science positive (sa juridiction est celle de la science critique : le plaisir comme principe critique)⁶¹

En un mot, ce facteur imprescriptible et imprévisible, garant du plaisir ou de la jouissance dont parle Barthes, peut laisser indifférent ou passer inaperçu en raison de différents

⁵⁹ Aurélien Bellanger, *Houellebecq romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2010.

⁶⁰ Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, Paris : Maren Sell Éditeurs, 2005, p. 12.

⁶¹ *Le Plaisir du texte*, p.83-84.

éléments personnels, la formation, la personnalité, le moment et le lieu de la lecture, la relecture, etc. Le plaisir, comme la jouissance, se voit donc entaché d'une subjectivité, il est tout simplement aléatoire. Ce qui explique en partie pourquoi le consensus serait quelque peu difficile à établir en matière de définition de la beauté d'un roman donné par exemple. Autant conclure, dans le prolongement des idées de Barthes, que les goûts littéraires divergent même si quelques pages auparavant, Barthes a pris soin de souligner :

Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais *celui qui pense des phrases* : un Pense-Phrase (c'est-à-dire pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur).⁶²

Sur quels critères définir un phraseur ? Sur quels critères définir aussi un penseur ? Et enfin, dans l'optique de la production littéraire, qu'est-ce qu'un «Pense-Phrase» ? Houellebecq en est-il un ? Les réponses varieront en fonction des goûts et de la formation littéraires de chacun. Et Barthes d'écrire à juste titre :

Chaque fois que j'essaye d'«analyser» un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma «subjectivité» que je retrouve, c'est mon «individu», la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique* ; car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (interculturelle), et que je m'écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt (ce *trop* ne désignant ni un regret ni une faute ni une malchance, mais seulement invitant à une place nulle) : un sujet anachronique en dérive.⁶³

Le plaisir ne saurait donc être foncièrement neutre. Il est individuel. Pas nécessairement celui de l'autre ou des autres. Mien. Et seulement mien. « Tout se joue, poursuit Barthes, tout se jouit dans la première vue.»⁶⁴ Le plaisir en soi reste discutable en principe. Il y a donc une dialectique plaisir/déplaisir sous-jacente. Faits patents dans le cas de Houellebecq. D'un côté l'écrivain, de l'autre le lecteur. Il m'a paru pertinent d'expliquer cette rupture en empruntant quelques concepts à Barthes. Mais avant de clore

⁶² Ibidem, p. 81.

⁶³ Ibidem, p. 99.

⁶⁴ Ibidem, p. 84.

mon propos sur ce point, je voudrais tout simplement prendre le contre-pied de certains mots de Barthes. Ce qui reviendrait à dire avec une redondance ostentatoire que le déplaisir du texte est la négation de son plaisir. Il suffirait alors de mettre à la forme négative ce que dit principalement Barthes pour obtenir une théorie sur le déplaisir du texte. Barthes se plaît à nous donner sa définition du «Texte paradisiaque»: «...tous les signifiants sont là et chacun fait mouche... nous sommes comblés par le langage... C'est la gageure d'une jubilation continue, le moment où par son excès le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance. »⁶⁵. Toujours dans le même ordre d'idées, en référence au *Plaisir du texte* de Barthes et aux arguments ci-dessus mentionnés des détracteurs de Houellebecq, le déplaisir proviendrait de l'absence, dans le(s) texte(s) en cause, du «plaisir de performance», de «scintillement», l'absence de tout pouvoir de «séduction», «de lieux brûlants de l'anecdote», etc. Il se dégage, pour ainsi dire, un désenchantement dans la lecture des romans. Tous les signifiants sont présents, mais nous certains lecteurs sont déçus au plus haut point par le langage sinon l'œuvre... c'est la gageure d'une jubilation impossible, le moment où le déplaisir verbal suffoque et bascule dans l'indifférence ou l'ennui absolu.

Pour les uns, l'œuvre houellebecquien porte le sceau de la richesse et vaut par la pertinence de ses analyses et sa représentation du monde occidental. Il est clair que Houellebecq affiche une absence de neutralité dans ses prises de positions idéologiques, raison pour laquelle ses romans sont considérés comme des romans à thèse ; même si cet avis n'est pas totalement partagé par Robert Dion et Élisabeth Haghebaert dans leur article «Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires»⁶⁶. Par delà

⁶⁵ Ibidem, p. 17.

⁶⁶ *French Studies*, Volume LV, Numéro 4, Octobre 2001.

la lecture populaire, se développe une lecture élitiste, celle des universités, qui veulent autant que faire se peut appréhender la visée, le sens et les enjeux idéologico-esthétiques, sertis au cœur des mots plaisants ou des phrases abstruses qui structurent la «substantifique moelle» des œuvres de l'écrivain Houellebecq. Son texte littéraire se laisse déconstruire, décoder, suivant des normes théoriques qui en révèlent les aspects les plus cachés. Le plaisir du texte ou sa jouissance découle du sens retrouvé ou recréé : le texte littéraire porte donc en soi non seulement un pouvoir cathartique, mais aussi une force extatique. En cela résident la jouissance et le plaisir de la recherche universitaire. En cela se trouvent aussi l'intérêt idéologique, esthétique et la profondeur du discours houellebecquien aux yeux des universitaires. Déconstruction analytique, dévoilement du sens, étude aspectuelle du texte, points de convergence de l'œuvre, valeur sémiologique du texte, la critique universitaire se veut étude exhaustive avec une multiplicité de ramifications nées des théories. Le texte houellebecquien se prête à un tel décryptage. L'œuvre romanesque de Houellebecq suscite un vif intérêt aussi bien dans le cercle des universitaires que celui du grand public en France et un peu partout dans le monde pour différentes raisons. Il jouit d'une réputation d'icône et de symbole des idées de plus en plus en vogue en Occident. Les traits essentiels qui émergent de son œuvre se focalisent sur les errements psychologiques de ses personnages, la sexualité, Mai 68, l'influence d'autres écrivains et penseurs. Et les théories ne manquent pas pour constituer la pierre angulaire de ces analyses. En somme, la critique permet de mesurer la polyvalence de l'auteur. Mais il sied aussi de reconnaître que la réception de l'œuvre de Houellebecq oscille entre élévation sur le pavois et dénigrement ou rejet.

Pour d'autres, Houellebecq égare les esprits et s'égare lui-même dans les méandres des excès de la jouissance charnelle ou de l'étiollement sentimental dont débordent ses romans à la limite du dégoût ou de l'inconfort. De même, sa représentation de la femme ainsi que son rejet intégral du féminisme répugnent à certains de ses détracteurs. Au surplus, Houellebecq porte une estocade à l'islam, avant de se racheter en 2015 avec *Soumission*, tout comme il se moque du drame de la Palestine en des termes d'une grivoiserie douteuse. Tous ces éléments constituent des raisons, aux yeux de certains lecteurs, pour détester ouvertement Houellebecq, en fonction de leur obédience religieuse ou de tout autre allégeance, et pour le ranger au nombre des écrivains français de peu de mérite. Pour comble de déception chez ces derniers, Houellebecq plagie Wikipédia et se décrédibilise dans l'esprit de ses adversaires qui se font un plaisir de le déchoir de son piédestal de lauréat adulé du prix Goncourt 2010.

En définitive, tout texte implique donc, si l'on se réfère à Houellebecq, deux formes différentes de réceptions ou de lecture. L'une basée sur la conformité de l'écrit avec les attentes du lecteur (texte de plaisir) et l'autre fondée sur la capacité de l'écrivain à jouer avec cette attente en sortant des sentiers battus à lisière de l'innovation et/ou de la subversion (texte de jouissance). Ces deux formes de réception possible du texte transparaissent bien nettement dans ma présentation de cet état de la recherche et de la réception sur Houellebecq.

Selon le dialogisme bakhtinien, toute œuvre littéraire est, en filigrane ou de manière ostentatoire, la réaffirmation, la confirmation ou la réfutation d'un texte ou de plusieurs textes déjà existants ou à venir. Entre les textes, entre les auteurs se nouent, se maintiennent et se dénouent des dialogues. Et c'est pourquoi Bakhtine insiste sur le

caractère polyphonique et dialogique de l'œuvre littéraire. Car l'écriture se nourrit de la culture et se veut une extension d'idées ou d'approche esthétique dans un sillage plus ou moins prédéfini, mais jamais établi une fois pour toutes. Et s'il est un genre qui défie les règles et le statisme, c'est bien le roman, libre de sonder des horizons nouveaux. Il va sans dire que rien, dans un texte littéraire, n'est en fait superfétatoire. Tout a un sens, y compris dans les œuvres romanesques, comme le souligne Barthes dans «L'analyse structurale du récit» :

Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout à des degrés divers y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté, est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a.⁶⁷

Aussi importe-t-il, à mon sens, pour bien saisir le sens de l'écriture de Houellebecq, de la situer au confluent de trois grandes tendances de la littérature : le postmodernisme, le Nouveau Roman sans oublier le réalisme. Ce qui permet de saisir le dialogue plus ou moins explicite que l'œuvre romanesque de Houellebecq entretient avec certains courants littéraires. Ce faisant, il sera aisé de comprendre que Houellebecq fait preuve d'un réalisme et d'une façon d'écrire d'un genre peu ou prou original qui mérite de retenir l'attention. Et c'est ce que je voudrais montrer dans la deuxième partie.

⁶⁷ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, p.80-81

2 Chapitre 2 : La conception houellebecquienne de la littérature ou une écriture à la croisée des influences

Tout roman est le produit d'une société et d'une époque sans oublier l'influence, plus ou moins grande, d'autres romanciers. Aussi les exigences esthétiques ou stylistiques varient-elles d'une époque à une autre. Chaque genre change, évolue et les aspirations des écrivains aussi. D'un siècle à un autre, d'une génération à une autre, des normes, des formes et des tendances nouvelles se développent. Chaque genre se réinvente et atteint, au fil des générations, son point culminant avec ses limites et ses échecs. Les retours en arrière, les clins d'œil et les imitations ne sauraient aussi manquer. Ainsi le roman, depuis ses origines à nos jours, a subi, dans ce constant va-et-vient entre le passé et le présent, nombre de transformations dont il importe de tenir compte pour comprendre le positionnement de l'écriture romanesque de Houellebecq.

Quand bien même il y aurait des normes qui codifieraient un genre comme le roman, la marge de manœuvre de Houellebecq reste toujours imprévisible, à la jonction du plaisir, de la jouissance ou du déplaisir. Aussi m'a-t-il paru nécessaire de m'interroger, dans cette deuxième partie, sur ce qui définit le mieux, au terme de mes lectures, la conception de la création romanesque houellebecquienne. Serait-il exagéré de considérer l'écriture de Houellebecq comme une esthétique scripturale qui emprunte, peu ou prou, au postmodernisme (Baudrillard et sa théorie de simulacres et simulation), au Nouveau Roman (Alain Robbe-Grillet) et au réalisme du XIX^e siècle (Balzac, Maupassant, Zola)?

2.1 Simulacres et simulation dans l'écriture de soi : le cas de Houellebecq.

Dans l'œuvre romanesque de Houellebecq, en général, transparaît ostensiblement une propension de l'auteur à se mettre en scène, soit indirectement au cœur de son histoire, soit aux détours de la narration à travers certains de ses personnages. Dans

Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène Denis Demonpion souligne le phénomène:

L'écrivain, lorsque l'on gratte un peu, n'est jamais très loin de la beaufitude de ses personnages. Plus Houellebecq a gagné en audience, plus il bascule dans sa propre caricature, se disant : "Ils veulent du Houellebecq, je vais leur en faire." Un travers perceptible dès *Les Particules élémentaires*.⁶⁸

Partant de cette remarque, il ne fait plus de doute que l'autoréférentialité est l'un des traits caractéristiques de l'écriture de Houellebecq. Mais comment se traduit cette auto-mise en scène chez Houellebecq? Que nous révèle-t-elle sur son esthétique narrative qui fait de l'espace narratif un espace de reconstruction identitaire ?

En m'arrêtant au roman *La Carte et le territoire* et à d'autres romans de Houellebecq où l'autoréférentialité occupe une place de choix, je m'efforcerai de mettre en lumière cette frontière floue entre le réel et l'imaginaire ainsi que la place du moi de l'écrivain dans l'espace du récit. Je montrerai comment l'évocation de l'enfance et de la vie personnelle de l'auteur, sans omettre ses goûts et dégoûts littéraires, participe d'un pur jeu narratif et s'inscrit dans la logique de ce que Jean Baudrillard définit fort bien comme simulacres et simulation dans son célèbre ouvrage théorique éponyme.

2.1.1 Jean Baudrillard et la théorie des simulacres et de la simulation

Baudrillard, dans son essai *Simulacres et simulation*, met en évidence un nouveau concept : «l'hyperréalité». Selon lui, toute reconstitution narrative porte les marques d'une interprétation et l'idée du double absolument identique à l'original devient une gageure, un leurre incontestable. D'où l'idée de «simulacre» que vient renforcer celle de «simulation». La littérature peut-elle alors reproduire la réalité ? L'autobiographie a-t-elle

⁶⁸ *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, p. 362.

encore droit de cité ? Un écrivain, si sincère soit-il, peut-il vraiment raconter fidèlement sa propre vie ?

Pour Baudrillard, « La simulation part [d'abord] à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, [ensuite] de la négation radicale du signe comme valeur, [et enfin] du signe comme réversion et mise à mort de toute référence.»⁶⁹ Ici apparaît la toute-puissance du signe qui devient la pierre angulaire du jeu d'écriture, un instrument subversif au service de la réinvention. L'espace narratif de départ est vide, blanc et il appartient à l'écrivain de le créer ou de le recréer de la manière qui lui convient le mieux. Aussi assiste-t-on à ce qu'il appelle la « stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double partout une stratégie de dissuasion».⁷⁰ Mais la force de son analyse réside aussi dans la mise en évidence du principe de fragmentation qui s'applique bien au récit si l'on ne s'en tient qu'à la littérature. «À la forme de l'enfermement succède celle d'un dispositif innombrable, diffracté, démultiplié».⁷¹ La théorie montre le jeu sous-jacent de toute entreprise artistique et culturelle à caractère autobiographique ou autoréférentiel : l'histoire de soi est donc susceptible de démembrement et peut éclater de façon à se répandre dans plusieurs œuvres. Il n'y a plus de norme absolue et tout devient possible grâce au signe, devenu instrument de manipulation par excellence des écrivains. Pour Baudrillard, «Il ne s'agit plus d'une représentation fautive de la réalité (l'idéologie), il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel et donc de sauver le principe de réalité.»⁷² Il reprend plus fermement la même idée plus loin :

⁶⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, p.16.

⁷⁰ Ibidem, p. 17.

⁷¹ Ibidem, p. 21.

⁷² *Simulacres et simulation*, p. 26.

Il ne s'agit ni de secret ni de perversion dans l'expérience « vérité », mais d'une sorte de frisson du réel, ou d'une esthétique de l'hyperréel, frisson d'exactitude vertigineuse truquée, frisson de distanciation et de grossissement à la fois, de distorsion d'échelle, d'une transparence excessive. Jouissance d'un excès de sens, quand la barre du signe descend en dessous de la ligne de flottaison habituelle du sens: l'insignifiant est exalté par la prise de vue.⁷³

Baudrillard projette, de mon point de vue, une nouvelle lumière sur tout jeu d'écriture : le trucage. Il s'agit de simuler, d'inventer et de prétendre à la vérité. La réalité perd son sens tout simplement et devient une pseudo-réalité. Il faut tout simplement, si possible, dans l'espace des mots ou du récit, prendre le lecteur au piège de l'écriture, le piège du signe dans la construction d'une «hyperréalité», d'une «néo-réalité». Il y a donc une vague d'écritures postmodernes qui s'enracinent dans le simulacre et la simulation au point de dérouter le lecteur ou de le plonger dans une crédulité qui inhiberait toute volonté de distanciation critique. Il faut faire accroire que le vrai dans l'ordre du récit est bien conforme au vrai dans l'ordre de la réalité. Alors qu'il n'en est rien. C'est une quête illusoire. Et Baudrillard de clamer sans appel le verdict de son analyse:

De toute façon, cette course au réel et à l'hallucination réaliste est sans issue, car, quand un objet est exactement semblable à un autre, il ne l'est pas exactement, il l'est un peu plus. Il n'y a jamais de similitude, pas plus qu'il n'y a d'exactitude. Ce qui est exact est déjà trop exact, seul est exact ce qui s'approche de la vérité sans y prétendre. (...) Rien ne se ressemble, et la reproduction holographique, comme toute velléité de synthèse ou de résurrection exacte du réel (ceci vaut même pour l'expérimentation scientifique) n'est déjà plus réelle, elle est déjà hyperréelle. Elle n'a donc jamais valeur de reproduction (de vérité), mais toujours déjà de simulation.⁷⁴

Ainsi se trouvent dévoilés tout le jeu ainsi que le fin mot de l'écriture autofictionnelle par la même occasion. Au lecteur de faire preuve de sens critique pour ne pas tomber dans le piège verbal du vrai-faux subtilement érigé par l'auteur. Idée sur laquelle renchérissement nombre de théoriciens de l'autofiction dont Philippe Vilain.

⁷³ Ibidem, p. 49.

⁷⁴ Ibidem, p. 159.

2.1.2 Philippe Vilain et l'autofiction à la Houellebecq

Dans son essai *L'Autofiction en théorie*⁷⁵, Philippe Vilain soutient en effet:

L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du «moi» : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la recreation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire). La première ne présente pas plus de crédit que la seconde, ni la seconde plus que la première, mais ces deux écoles évoques deux manières radicalement opposées de concevoir la vérité du «moi», deux tendances inconciliables de l'autofiction qui confinent toujours à une saisissante irréductibilité des points de vue.⁷⁶

De même, dans son entretien avec Philippe Lejeune, publié en complément du même livre sous le titre «Moi contre moi : Philippe Lejeune & Philippe Vilain» sous la rubrique «Spécificité de l'écriture de soi», Vilain attire notre attention sur l'impossibilité absolue de toute entreprise autobiographique :

La spécificité de l'écriture du moi serait de cet ordre-là, elle résiderait dans cette conjonction de la fidélité émotionnelle et de la recreation factuelle propre à tout imaginaire de soi. J'ai fait mienne la magnifique formule de Doubrovsky : «Si j'essaie de me remémorer, je m'invente.» Le «moi» serait ainsi l'enjeu d'une recomposition, d'une reformulation imaginaire, d'une tentative constante (c'est une partie du sens des *Essais* de Montaigne, de la *Recherche* proustienne) pour définir sa vérité. Écrire le moi, ce serait au fond essayer d'être vrai, non de décrire la vérité effective, considérant que la vérité se loge indépendamment, selon les auteurs, soit dans une stricte fidélité au factuel comme dans le récit autobiographique, soit plus largement dans une fidélité à l'émotionnel (ce qui suppose un arrangement avec le factuel, un fictionnement). Sans doute le moi s'écrit-il dans cette quête de la vérité, sans doute n'est-il qu'un prisme pour l'appréhender, un capteur du dehors, du monde extérieur, par lequel un auteur affirme sa vision du monde.⁷⁷

Quelques lignes plus loin, il confirme sans ambages sa position avec une fermeté radicale :

Dans toute écriture autobiographique, il y a un fictionnement involontaire, parce que notre mémoire est faillible, parce qu'en écrivant, nous nous prenons au jeu des mots et que, parfois, grisé, la littérature l'emporte sur la vie, et nous choisissons le style au détriment des faits et des événements. Une description fidèle du vécu me paraît impossible.⁷⁸

Dans son survol des grandes tendances de l'autofiction, Isabelle Grell abonde dans le même sens et récapitule explicitement certaines caractéristiques du genre :

La perception du je et du monde devient pour les écrivains une brève hallucination rétinienne : des impressions, surgies dans un demi-éclair de conscience se pressent sans s'organiser, se suivent sans

⁷⁵ Vilain Philippe, *L'Autofiction en théorie*, Chatou : Les éditions de la transparence, 2009.

⁷⁶ Ibidem, p. 73.

⁷⁷ Ibidem, p. 107.

⁷⁸ Ibidem, p. 108.

se relier. Le discernement, le démembrement, la pulvérisation de soi dans un monde destitué des traditions (familiales, culturelles, politiques, sociétales, sexuelles) classiques, dans lequel tout peut être mis en question, l'homme jeté dans une «ère de soupçon», c'est en ces déperditions que consiste le noyau de l'autofiction, écriture refusant la décadence littéraire autobiographique pseudo-aristocratique pour lui préférer l'engagement du «je» qui reflète par le biais de l'expression la société actuelle. L'éclipse de la conscience incite à une nouvelle manière d'ordonner l'expérience et d'approcher autant que se peut le savoir et la vérité.⁷⁹

Dans le cas de Houellebecq, l'œuvre romanesque apparaît comme la reconstruction et/ou la transformation fictionnelles de certains éléments constitutifs de la réalité personnelle de l'écrivain qui, par des artifices littéraires bien orchestrés, nous exhorte à l'identifier à au moins un de ses personnages, grâce à une sorte d'autonarration, ou d'écriture de soi sur soi, pas nécessairement pour soi, mais davantage pour le plaisir et la curiosité du lecteur. Cette pseudo-autobiographie, ou cette non-autobiographie, se construit au fil des pages ; on assiste à une auto-adaptation du roman à la vie de l'écrivain Houellebecq avec des zones d'ombre, de lumière et de pénombre sans réelle volonté de démarcation clarificatrice. Peut-être serait-il convenable de parler d'une tentative de dissolution, de confrontation et parfois de consolation de son moi social, dépeint comme superposable au moi romanesque, un moi reconstitué par le pouvoir plus ou moins mystificateur des mots. Peut-être serait-il idoine de parler de fiction autométabiographique (entendue comme altération et manipulation créatrice de l'histoire de sa vie, art de se raconter sans perdre l'occasion de se réinventer un tant soit peu. Expression que je préfère à ce que Vincent Colonna appelle «l'autofiction biographique»). Si tant est que l'écrivain n'a cure de la véracité absolue des faits personnels narrés, il ne s'emploie pas moins à donner le change par le recours à un jeu d'illusion créatrice bien jouée. Qui plus est, le lecteur découvre la présence nominale de l'écrivain dans le cadre spatio-temporel du roman de manière à renvoyer explicitement,

⁷⁹ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris : Armand Colin, 2014, p.10.

au regard de certains détails flagrants, à lui l'auteur, pour obtenir et soutenir l'impact narratif souhaité.

Dans *La Carte et le territoire*, une identité prétendument commune à certains égards s'établit entre l'écrivain et le personnage-homonyme. «L'histoire qu'il raconte [de ce personnage] le concerne»⁸⁰, lui l'écrivain, dans les limites de ce qu'il consent à livrer de lui-même sans perdre de vue certains «travestissements du référentiel»⁸¹ qu'il juge nécessaires. Difficile de saisir et de cerner alors, compte tenu du pacte et de l'impact fictionnels, ce que cache ce jeu littéraire d'auto-dévoilement volontaire sans portée ni obligations véridiques. Tout le reste n'étant, en dernier ressort, que leurre, jeu de cache-cache «autobiographique», enchaînement de mots et de phrases pour que perdure la fiction, devenue autofiction, pour ne pas dire autométabiographie. Et d'ailleurs, Houellebecq abonde ouvertement dans ce sens à travers plus d'un de ses textes. En effet, dans son court texte «Consolation technique», publié dans *Interventions 2*, Houellebecq dévoile son incapacité foncière à raconter sa vie sans altérer la vérité :

Je ne m'aime pas. Je n'éprouve que peu de sympathie, encore moins d'estime pour moi-même ; de plus, je ne m'intéresse pas beaucoup. Je connais mes caractéristiques principales depuis longtemps, et j'ai fini par m'en dégoûter. Adolescent, encore jeune homme je parlais de moi, je pensais à moi, j'étais comme emplis de ma propre personne ; ce n'est plus le cas. Je me suis absenté de mes pensées, et la seule perspective d'avoir à raconter une anecdote personnelle me plonge dans un ennui voisin de la catalepsie. Lorsque j'y suis absolument obligé, je mens.⁸²

Autant en déduire que l'autofiction à la manière de Houellebecq est clairement définie comme une reconstruction fallacieuse de soi, un mensonge pour reprendre les mots de l'écrivain même. Au surplus, Houellebecq dévoile dans *Ennemis publics* une conception du personnage romanesque qui abonde dans le sens de l'altération de la vérité :

⁸⁰ Vilain Philippe, *L'Autofiction en théorie*, p. 70.

⁸¹ Ibidem, p. 71.

⁸² Michel Houellebecq, *Interventions 2*, p. 209.

... la quantité de vérité, éventuellement de vérité autobiographique qu'on met dans un personnage n'a en littérature pas la moindre importance. Ceci ayant pour corollaire qu'on peut éventuellement tout avouer, tout et son contraire, le vrai comme le faux, sans que cela ait la moindre incidence sur la réussite finale.⁸³

L'autofiction (ou l'autobiographie, pour reprendre très exactement le vocable de l'écrivain), comme le reconnaît Houellebecq par la même occasion, s'inscrit dans la révélation d'un moi qui peut ne rien avoir à voir avec le moi profond, le moi intime de l'écrivain. Il s'agit alors d'une mise en scène auctoriale par le truchement des mots juste pour le lecteur. Muni de cette information cruciale, allons davantage à la découverte de Houellebecq en nous posant une seule question de départ : comment, chez Houellebecq, le moi, ou le souvenir de soi, emplit-il l'espace intellectuel du lecteur?

2.1.3 Les traits caractéristiques de l'écriture de soi dans *La Carte et le territoire* et *Les Particules élémentaires*

Dans *Les Particules élémentaires*, l'image de la mère prend en compte des éléments inspirés de la propre enfance de l'écrivain. Délaissé de sa mère. Houellebecq (entendons l'auteur) comme ses personnages, Michel et Bruno, grandit sous l'aile protectrice de sa grand-mère paternelle qui l'élève. Et comme si tout cela ne suffisait pas, il mentionne le nom de jeune fille de sa mère, Janine Ceccaldi, et nous en brosse un portrait succinct en ces termes :

Tôt, la fille de Martin et Geneviève Ceccaldi manifesta des aptitudes intellectuelles hors du commun, elle perdit sa virginité à l'âge de treize ans (ce qui était exceptionnel, à son époque et dans son milieu) avant de consacrer ses années de guerre (plutôt calmes en Algérie) à des sorties dans les principaux bals qui avaient lieu chaque fin de semaine, d'abord à Constantine, puis à Alger; le tout sans cesser d'aligner, trimestre après trimestre, d'impressionnants résultats scolaires. C'est donc nanti d'un baccalauréat avec mention et d'une expérience sexuelle déjà solide qu'elle quitta en 1945 ses parents pour entamer des études de médecine à Paris.⁸⁴

Le portrait global est si troublant que sa propre mère en prend offense. En fait, la mère de l'écrivain se prénomme Lucie, Lucie Ceccaldi, et non Janine comme l'indique

⁸³ Michel Houellebecq, *Ennemis publics*, p. 46.

⁸⁴ *Les Particules élémentaires*, p. 26.

Houellebecq dans son roman. Piquée au vif par le portrait accablant que Houellebecq brosse d'elle dans *Les Particules élémentaires*, elle se lance dans l'écriture de sa propre riposte dans *L'Innocente* où elle dévoile sa vie et sa réaction abasourdie à la lecture des premières pages de ce deuxième roman houellebecquien dont elle entend parler grâce à un journal laissé par une amie de passage, qui prédit un avenir littéraire reluisant à l'auteur:

J'achète le bouquin que je ne lis pas tout de suite. Je vais au restaurant, j'attends d'être à la maison pour l'ouvrir. Et là...Putain ce n'est pas vrai ! Qu'est-ce que ce bouquin qui commence par un vieux chimiste, ou un professeur qui demande si la petite secrétaire est en train de se masturber ? D'habitude, ce genre de livre me tombe des mains. Je poursuis, et quand je m'aperçois qu'il parle de moi, de mon père, de ma mère et puis que rien n'est vrai !⁸⁵

Pour la mère de l'écrivain, la surprise est de taille : «rien n'est vrai». Son fils, devenu Michel Houellebecq pour les autres, altère la vérité. Elle se reconnaît et se méconnaît dans le jeu littéraire de son fils au point de fulminer de rage contre lui en des termes ouvertement injurieux, signe du plus profond désaveu :

P'tit con, oui, c'est un p'tit con Houellebecq ! Mon fils ou pas mon fils. Qu'il soit issu de quatre malheureuses molécules... qui ont eu le malheur de mettre leur nez où il ne fallait pas, pour rencontrer les quatre molécules d'ADN correspondants de son père...

Je n'ai pas cette fibre-là de dire, mon fils, c'est le plus beau du monde. Non, mon fils est un petit con. Terminé.⁸⁶

Le discours tourne à l'imprécation ou plutôt à l'insulte. Elle entend rétablir la vérité. Le choc de la découverte troublante du texte de son fils est visible dans le choix des mots destinés à heurter la sensibilité dans une sorte de vengeance implacable. On mesure à ce fait troublant comment l'autométabiographie ou l'autoréférentialité peuvent être une source de confusion. Et même un brandon de discorde entre l'écrivain et sa mère.

⁸⁵ Lucie Ceccaldi, *L'Innocente*, Paris : Scali, 2008, p.403.

⁸⁶ Ibidem, p. 403-404.

Deuxièmement, le lycée Moissan et l'internat, dont parle Houellebecq, comme cadre des brimades scolaires de Bruno, sont inspirés de son enfance dans ce même lycée. Troisièmement, le mal de vivre qui habite le héros d'*Extension du domaine de la lutte* s'apparente un tant soit peu à la vie dépressive de Houellebecq avant ses succès d'homme de lettres. Voici en quels termes Denis Demonpion décrit Houellebecq :

Houellebecq se traînait plus qu'il ne marchait. Comme si quelque chose en lui était brisé. N'était l'éclair du regard bleu, aigu, indifférent. Au tranchant d'un rayon laser. Quiconque l'aurait croisé sans le reconnaître aurait facilement pu prendre en pitié ce pauvre hère à la dérive.⁸⁷

Comme certains de ses personnages, Houellebecq a connu la dépression. Nul doute que Houellebecq parle bel et bien de son enfance du moins comme il se l'imagine (ou veut l'imaginer) à l'âge adulte dans *Les Particules élémentaires*.

Avec *La Carte et le territoire*, c'est d'abord et après tout l'histoire d'un écrivain au sommet de la gloire. Un peu partout dans le roman, son nom (je veux dire le nom de l'auteur), ses œuvres et le nom d'un de ses amis, Beigbeder, apparaissent. Tout au long du texte, des éléments d'un puzzle se mettent en place et permettent de dire, outre le nom du héros, qu'il s'agit d'une référence explicite à l'écrivain lui-même à la différence des *Particules élémentaires* où le jeu semble plus subtil. Le récit manifeste une distanciation qui permet au romancier d'assombrir la vie de son personnage, Houellebecq; aucun effort littéraire pour étoffer et embellir l'image de soi à travers le personnage.

Du personnage Houellebecq⁸⁸, on découvre la peur de tondre sa pelouse⁸⁹, une tirade sur l'intelligence des porcs⁹⁰, le goût de l'écrivain pour les bordels et les filles

⁸⁷ Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, p. 11.

⁸⁸ *Les Particules élémentaires*, p. 23-4, 127-8, 137.

⁸⁹ *La Carte et le territoire*, p.138.

⁹⁰ *Les Particules élémentaires*, p.139.

thaïes⁹¹, sa réputation d'être dépressif⁹², une critique acerbe des journalistes, «la presse est quand même, dira-t-il, d'une stupidité et d'un conformisme insupportable»⁹³. Le personnage se dit détesté des médias⁹⁴, considère les murs de sa maison comme son unique possession⁹⁵, fait cas de son absence d'hygiène corporelle⁹⁶, de sa «vie intime assez pauvre»⁹⁷. Il aurait même «contracté cette manie d'employer des mots bizarres, parfois désuets ou franchement impropres, quand ce n'était pas des néologismes enfantins à la manière du capitaine Haddock»⁹⁸, éprouve un faible sentiment de solidarité à l'égard de l'espèce humaine⁹⁹, est atteint de mycose et se gratte¹⁰⁰. Il adhère au réalisme et au rejet de tout formalisme¹⁰¹, affiche une qualité d'intuition surprenante¹⁰², rachète la maison de son enfance dans le Loiret, manifeste un esprit rationnel voire étroit¹⁰³, se dit déçu de la vie¹⁰⁴. Puis survient son meurtre absolument brutal¹⁰⁵.

Une fois ces piliers narratifs allègrement mis en place, commence le jeu de simulation. Le récit se transforme en histoire de meurtre, en l'occurrence celui de l'écrivain. Dans cette extrapolation narrative se tisse le pacte autofictionnel. L'auteur parle de soi et plus encore. L'espace du récit devient ouvert à la fantaisie, au subterfuge au point d'apparaître comme le réceptacle de jeux de mots et d'idées prenant appui sur le noyau ferme et crédible de la réputation de l'écrivain. Mais le dernier mot revient à

⁹¹ Ibidem, p.144-146.

⁹² Ibidem, p.146.

⁹³ Ibidem, p.147.

⁹⁴ Ibidem, p.148.

⁹⁵ Ibidem, p.150.

⁹⁶ Ibidem, p.164-5.

⁹⁷ Ibidem, p.170.

⁹⁸ Ibidem, p.173.

⁹⁹ Ibidem, p.175.

¹⁰⁰ Ibidem, p.177.

¹⁰¹ Ibidem, p.185.

¹⁰² Ibidem, p.196-7.

¹⁰³ Ibidem, p. 201.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 261.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 276.

l'imagination qui crée, recrée, comble et meuble les vides pour créer une relation fusionnelle entre l'espace du souvenir réel et l'espace de l'invention ludique complémentaire. Ce n'est donc plus la réalité qui se reproduit sous la plume de Houellebecq, mais l'hyperréalité dont parle à juste titre Baudrillard. Qui le sait mieux que Demonpion, qui a enquêté sur la vie et l'œuvre de l'auteur des *Particules élémentaires* et écrit :

Difficile d'évaluer la part de réel ou de fiction qu'un écrivain instille dans son œuvre. Houellebecq bat, en l'occurrence, des records, tant il se complaît à mêler l'un et l'autre avec la hargne d'un adolescent qui se serait juré de régler des comptes.¹⁰⁶

Mon propos dans ce passage n'a d'autre finalité que de montrer que la simulation et le simulacre sont au cœur du récit houellebecquien dans *La Carte et le territoire*. Houellebecq inverse le négatif en positif en forgeant une version de sa vie et de sa fin. Tout le jeu d'écriture, dans son roman de 2010, n'est qu'artifice littéraire, distorsion imaginative, réminiscence tronquée. En somme, un pur jeu littéraire prenant sa source dans la fonctionnalisation de l'histoire de sa célébrité. Partant il est loisible au lecteur de reconstituer, dans les limites du possible, l'histoire de la fictionnalisation. Mais se focaliser sur ce point, c'est perdre assurément de vue l'enracinement de l'œuvre de Houellebecq dans le postmodernisme qui fait de l'intrusion auctoriale un tremplin créatif au service du jeu narratif. Chez Houellebecq, l'autofiction porte donc indubitablement les marques du postmodernisme et devrait conditionner dans une certaine mesure la réception du texte. C'est tout au moins ce que suggère, de mon point de vue, une certaine lecture de trois romans majeurs à caractère un tant soit peu autofictionnel de Houellebecq : *Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires*, *La Carte et le territoire*.

¹⁰⁶ Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, p. 17.

2.1.4 De l'autoréférentialité à l'autofiction chez Houellebecq: un signe du postmodernisme

Selon Linda Hutcheon, l'une des caractéristiques des romans postmodernes, c'est que le texte est accompagné de photographies de l'auteur et du sujet.¹⁰⁷ Partant, il serait intéressant de passer en revue la première page de quelques romans de Houellebecq. Sur la couverture de ses romans, rien de vraiment important. Une ou deux images de Houellebecq. Pour l'écrivain, nul besoin d'associer ostensiblement sa photo et des images de soi à ses romans même si l'autoréférentialité gouverne la construction narrative comme l'attestent certains passages de ses romans où Houellebecq parle de lui non pas toujours dans le cadre d'une autofiction, mais pour intégrer des détails de sa vie à son univers narratif. Ainsi le romancier ne se prive pas de régler des comptes avec certains de ses détracteurs, à l'issue de la mort du personnage Houellebecq :

Houellebecq avait beaucoup d'ennemis, lui avaient-ils répété, on s'était montré avec lui injustement agressif, cruel [...] Teresa Cremisi lui avait expliqué qu'il s'agissait d'ennemis littéraires, qui exprimaient leur haine sur des sites Internet, dans des articles de journaux ou de magazines, et dans le pire des cas dans des livres, mais qu'aucun d'entre eux n'aurait été capable de se livrer à un assassinat physique. [...] ils n'en auraient pas eu le cran. [...] Houellebecq avait pour ennemis « à peu près tous les trous du cul de la place parisienne »¹⁰⁸

Cette forme d'autoréférentialité assouvit l'envie d'une évocation de soi dans le corps du texte narratif pour surprendre le lecteur et peut-être le mettre mal à l'aise. Dans cet extrait de *La Carte et le territoire*, l'auteur utilise son propre nom et se met au nombre des références littéraires classiques : «...Houellebecq...un auteur célèbre, mondialement célèbre même... »¹⁰⁹ ou encore quand il aborde la question de son goût pour l'alcool :

Vous savez, ce sont les journalistes qui m'ont fait la réputation d'un ivrogne ; ce qui est curieux, c'est qu'aucun d'entre eux n'ait jamais réalisé que si je buvais beaucoup en leur présence, c'était

¹⁰⁷ *A Poetics of postmodernism*, p.10.

¹⁰⁸ *La Carte et le territoire*, p. 315.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 24.

uniquement pour parvenir à les supporter. Comment est-ce que vous pouvez supporter une conversation avec une fiotte comme Jean-Paul Marsoin sans être à peu près ivre mort ?¹¹⁰

Au surplus, ce roman de Houellebecq a un caractère autométabiographique bien marquée. C'est-à-dire qu'on y dénote un processus de transformation ou de recyclage de l'histoire personnelle de l'auteur.

L'autoréférentialité est l'une des caractéristiques fondamentales du postmodernisme. Il n'est pas rare que l'écrivain procède à une auto-mise en scène qui débouche sur une auto-analyse. L'écriture est centrée sur l'auteur et l'analyse de son moi. Houellebecq s'inscrit dans cette mouvance et se projette au cœur de son œuvre fictionnelle. Témoin cette conversation entre Jed Martin et son père au sujet de l'écrivain, Houellebecq, chargé d'écrire le texte de l'exposition de Jed :

« Je prépare une exposition personnelle au printemps », annonça-t-il finalement. Enfin, ça traîne un peu. Franz, mon galeriste, voudrait un écrivain pour le catalogue. Il a pensé à

Houellebecq.

— Michel Houellebecq ?

— Tu connais ? » demanda Jed, surpris. Jamais il n'aurait soupçonné que son père puisse encore s'intéresser à une production culturelle quelconque.

« Il y a une petite bibliothèque à la maison de retraite ; j'ai lu deux de ses romans. C'est un bon auteur, il me semble. C'est agréable à lire, et il a une vision assez juste de la société. Il t'a répondu ?

— Non, pas encore... » Jed réfléchissait à toute allure, maintenant. Si même quelqu'un d'aussi profondément paralysé dans une routine désespérée et mortelle, quelqu'un d'aussi profondément engagé dans la voie sombre, dans l'allée des Ombres de la Mort, que l'était son père, avait remarqué l'existence de Houellebecq, c'est qu'il y avait quelque chose, décidément, chez cet auteur.¹¹¹

Il importe de surtout retenir comment Houellebecq est présenté dans cet extrait de son roman de 2010, comme un écrivain ayant «une vision assez juste de la société»; plus loin dans le roman, dans le cadre de son oraison funèbre, on célèbre «la valeur universelle de son œuvre»¹¹². Cette première forme d'autoréférentialité participe d'une réinvention élogieuse de soi qui mérite de retenir l'attention. Ce qui est très remarquable, c'est la

¹¹⁰ Ibidem, p. 147.

¹¹¹ Ibidem, p. 23.

¹¹² Ibidem, p. 319.

configuration en gigogne du roman *La Carte et le territoire* autour de l'autoportrait. On a deux Houellebecq, l'un mis en scène dans l'histoire à travers le personnage, et le Houellebecq peint en tableau par Jed. L'écrivain brosse un autoportrait double, une sorte de projection duelle: premièrement, l'image de soi telle que la conscience de l'écrivain se l' imagine et puis la perception des autres, le regard plus ou moins objectif d'autrui sur soi, symbolisé par ce tableau de Jed. Houellebecq, loin de vouloir se débarrasser des critiques, faites à son encontre, les embrasse avec une complaisance paradoxale qui ne laisse pas de basculer dans l'autocélébration sur fond de fausse modestie. Houellebecq se pare à travers son personnage Houellebecq de l'auréole du prestige littéraire quasi absolu. Il serait difficile de ne pas remarquer aussi l'étendue du dénigrement de soi. «De notoriété publique Houellebecq était un solitaire à fortes tendances misanthropiques, c'est à peine s'il adressait la parole à son chien.»¹¹³ Ou ailleurs:

L'auteur des *Particules élémentaires* était vêtu d'un pyjama rayé de gris qui le faisait vaguement ressembler à un bagnard de feuilleton télévisé ; ses cheveux étaient ébouriffés et sales, son visage rouge, presque couperosé, il puait un peu. L'incapacité de faire sa toilette est un des signes les plus sûrs de l'établissement d'un état dépressif, se souvint Jed.¹¹⁴

Le roman abonde dans le sens d'une projection de l'image de l'écrivain, plus ou moins reluisante, et de la reproduction des clichés de la critique courante à son encontre. En dernière instance, le romancier s'octroie malicieusement une couronne de gloire. La mort n'y change rien en définitive. À cette auto-mise en scène cyniquement structurée par la narration, le tableau peint par Jed, un autre autoportrait, vient se superposer dans une forme intéressante d'emboîtement des formes et des normes à des fins d'immortalisation picturale de l'homme de lettres. Tout se passe comme si l'écrivain se mettait en scène dans son propre roman pour ne pas disparaître du champ de notre réflexion au cours de la

¹¹³ *La Carte et le territoire*, p. 128.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 134.

lecture. Houellebecq annonçait déjà les couleurs dans ses romans précédents.

L'écrivain, dans ses constructions romanesques, donne habituellement le prénom Michel à plus d'un personnage principal. À ces personnages, il donne une vie, des biens, une résidence, une famille, en somme une identité personnelle, familiale, socioprofessionnelle de façon à ce que leur existence emprunte certains éléments plus ou moins importants à la vie du romancier même. Faudrait-il voir en Michel de *Plateforme* Houellebecq lui-même ? Des éléments s'agencent, le doute s'installe, cependant on y décèle des clins d'œil à la vie même de l'écrivain comme le montre Denis Demonpion. On a, dans *Les Particules élémentaires* et *Extension du domaine de lutte*, des allusions explicites à la vie de Houellebecq qui refont surface dans son œuvre romanesque : l'éducation par sa grand-mère, le lycée Moissan, l'image de la mère, la dépression et les connaissances informatiques, la dislocation familiale. Demonpion le confirme en ces lignes:

Lorsqu'on enquête sur le phénomène Houellebecq, en remontant le fil de son existence jusqu'à la naissance de Michel Thomas, on est frappé par les similitudes entre les deux héros du roman et lui-même. À travers *Les Particules élémentaires*, on voit combien sa vie irradie l'œuvre. Le jeu de piste se révèle passionnant. Tantôt il se fond dans la peau de l'un, Bruno, tantôt dans celle de l'autre, Michel. Il apparaît, à bien des égards, comme la synthèse des deux.¹¹⁵

Puis vient 2010 où Houellebecq donne finalement vie et actions à un alter ego romanesque. Plus de Michel, mais un personnage Houellebecq. Le personnage renvoie au je de l'écrivain, à son moi social aimé des uns, décrié des autres. Le Je n'est plus un autre. Mais un moi esthétisé avec des artifices de la représentation littéraire et un brin d'autodérision propres à seoir aux enjeux postmodernes du roman. Il feint de nous dévoiler l'état manuscrit de son travail :

Avec réticence, Houellebecq sortit quelques feuilles. Il y avait très peu de ratures, mais de nombreux

¹¹⁵ Denis Demonpion, *Enquête sur un phénomène, Houellebecq non autorisé*, p. 292.

astérisques au milieu du texte, accompagnés de flèches qui conduisaient à d'autres blocs de texte, les uns dans la marge, d'autres sur des feuilles séparées. À l'intérieur de ces blocs, de forme grossièrement rectangulaire, de nouveaux astérisques renvoyaient à de nouveaux blocs, cela formait comme une arborescence. L'écriture était penchée, presque illisible.¹¹⁶

Il s'emploie par des artifices romanesques à nous faire entrer dans l'univers inconnu de l'organisation de son travail ou plutôt une étape du processus créatif :

Or tous les historiens de la littérature le confirment, si Houellebecq aimait au cours de sa phase de travail punaiser les murs de sa chambre avec différents documents, il s'agissait le plus souvent de photos représentant des endroits où il situait les scènes de ses romans ; et rarement des scènes écrites ou demi-écrites. En le représentant au milieu d'un univers de papier, Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature ; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype.¹¹⁷

Le nom du personnage et celui de l'écrivain sont identiques. Les ressemblances se multiplient. Entre leurs vies se révèlent des parallèles troublants, inspirés du vécu notoire de l'écrivain. A-t-on affaire à une autobiographie d'un genre iconoclaste à un certain point? La réponse ne fait pas de doute étant donné que le personnage meurt à la fin du roman. Mais l'écrivain lui est vivant, sa vie se poursuit, la disparition de son alter ego romanesque, loin de susciter des alarmes en nous lecteurs, révèle le pouvoir illimité de toute fiction, ancrée dans une imitation-exagération de la réalité. À ce code d'écriture, que je me plais à dénommer autométabiographique, Houellebecq souscrit avec délectation dans son roman, *La Carte et le territoire*.

Dans ce texte assorti d'une représentation hyperbolique et cynique de son image populaire, Houellebecq fait entrer son personnage Houellebecq dans l'arène de l'extension du domaine de la lutte artistique. Ce personnage est un écrivain de renom, auteur de plusieurs romans bien connus vu que ce sont exactement les publications de l'agronome écrivain Houellebecq. Entre lui et Jed Martin se tisse une affinité intellectuelle, en passe

¹¹⁶ *La Carte et le territoire*, p. 167.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.184-185

de devenir de l'amitié, une alliance symbolique de la peinture et de l'écriture. Pour avoir reçu en récompense son autoportrait, un tableau de grande valeur, l'écrivain est assassiné puis cambriolé. Le roman joue sur l'ambiguïté des limites de l'autoportrait, mais permet de saisir les fondements, ou le mode opératoire, de l'artifice autométabiographique chez Houellebecq.

Si naguère, il était utile de dissocier le moi social du moi écrivain, aujourd'hui avec la vague des écrivains postmodernes, il émerge du texte un moi fictionnel. L'auteur attribue son nom, sa fonction et ses titres à un personnage. Amélie Nothomb par exemple se prête aussi à ce jeu dans *Métaphysique des tubes*. Elle y parle de son enfance. En clair, l'autoréférentialité et l'autofiction tissent le nœud des jeux de simulacre et de simulation chez Nothomb. Pour s'en convaincre, référons-nous à son roman *Robert des noms propres*. Alors que Plectrude change de nom et prend le nom de Robert, le lecteur croit à une fiction. Mais à force de creuser, on découvre que Robert, c'est le nom d'une amie chanteuse de Nothomb et les deux entretiennent des liens assez particuliers. Coïncidence notable, Nothomb met aussi fin à la vie de son sosie romanesque. Le procédé n'est donc pas une innovation du Goncourt 2010. L'assassinat de "soi", par l'entremise du personnage éponyme chez Houellebecq ou du je chez Nothomb, marque l'annihilation de toute volonté autobiographique. L'écrivain scelle avec le lecteur un pacte nouveau, plus explicite, sans aucune ambiguïté, qui est davantage de l'ordre du divertissement fictionnel. Il ne serait pas inopportun d'emprunter à Johan Faerber cette citation, sortie certes de son contexte, mais qui résume et décrit parfaitement ce procédé scriptural :

La fiction de la fiction met l'accent sur la fragilité et surtout l'artificialité de l'illusion référentielle, et, partant, de la Raison et de la Vérité dont les concepts apparaissent ici comme inopérants. Afin de parachever cette entreprise de déréalisation, va être mise en œuvre une illusion de l'illusion référentielle en représentant des éléments obéissant eux-mêmes à une esthétique de l'illusion. Par là

même est souligné l'ensemble de relais qui rendent toute approche et saisie de la Vérité hasardeuse et opaque. La généralisation du faux-semblant met en avant le caractère factice de toute représentation.¹¹⁸

Dans cette citation, trois expressions méritent de retenir notre attention d'autant plus qu'elles rendent compte des enjeux scripturaux chez les deux écrivains: «l'artificialité de l'illusion référentielle», la «déréalisation» et «le caractère factice de toute représentation». Ce qui importe à Houellebecq comme à Nothomb, c'est d'ouvrir une brèche propre à maintenir une cloison malléable ou poreuse entre le fictif et le réel, entre la vraie histoire de soi (l'autobiographie) et l'histoire de soi romancée à souhait en prenant appui sur la licence poétique (l'autométabiographie ou autofiction). Cela étant, l'engagement de l'écrivain à exposer sa vie sans artifices et sans contrefaçon, devient nul et non avenu. D'où ce stratagème narratif idoine pour mettre l'écrivain à l'abri de toute critique, même si la fiction englobe une partie de son vécu.

Lors des conférences de Nothomb, le lecteur-auditeur est porté à croire que l'auteur fait des confidences sur sa vie privée et se dévoile pour le plus grand plaisir de ses admirateurs. Mais lorsque l'on a la chance de lire intégralement l'œuvre romanesque de Nothomb, force est de reconnaître que tout de ce qu'elle dit se trouve déjà dans ses romans. Rien de ce qu'elle dit ne dépasse l'intimité, la confidence déjà consentie par son œuvre. Houellebecq fait de même. Ce chevauchement du dit et de l'écrit participe d'un jeu de simulacre et de simulation. Cet exemple montre comment tout prend la forme d'un montage dans le jeu de l'écriture autofictionnelle à la seule fin de dérouter le lecteur ou de l'induire à croire ce que veut l'auteur.

¹¹⁸ Johan Faerber, «Esthétique baroque du Nouveau Roman» dans *Le Nouveau Roman en questions 4*, Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2002, p.136-137

Houellebecq, dans son roman de 2010, prend place dans le récit. La stature littéraire de l'auteur devient si importante que sans être passé outre-tombe, sans être académicien, le nom de Houellebecq en arrive déjà à trouver place dans l'œuvre d'autres écrivains contemporains dont Alain Mabanckou par exemple. Et il n'est ni le premier ni le dernier. En effet, dans *Le Sanglot de l'homme noir*, Mabanckou rencontre à l'aéroport de Los Angeles un compatriote français. Leur discussion glisse sur la littérature, effleure un texte, un auteur : Houellebecq et le roman qui lui a valu le prix Goncourt :

Puis il a aussitôt retrouvé un air enjoué pour me demander si j'avais lu un livre qu'il s'empressa de sortir de sa sacoche. *La Carte et le territoire* de Houellebecq. Non, je ne l'avais pas lu.

-Il faut le lire, c'est un grand livre !¹¹⁹

Comme on le voit, Houellebecq est devenu bel et bien un "immortel", une référence, une figure emblématique de la littérature française contemporaine. Son nom, qui plus est, se trouve inscrit dans les belles pages de la littérature contemporaine, au moins dans une œuvre autre que la sienne, avec le qualificatif de «grand écrivain».¹²⁰

Cette approche relève de l'autofiction sous l'angle de l'hyperréalité ou de la néo-réalité, quand c'est Houellebecq qui parle de lui-même dans sa propre œuvre

¹¹⁹ Alain Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2011, p.52.

¹²⁰ Le choix des mots, leur stylisation réussie dans le cadre de la littérature, peuvent être un garant d'éternité : surtout si un prix littéraire de renom vient s'ajouter à liste des palmarès. La plus grande gloire, et aussi la plus grande joie post-mortem, pour un écrivain, de l'avis de Houellebecq (Allocution au colloque de Marseille en 2012), c'est de voir son œuvre susciter l'intérêt et l'admiration des générations futures. Écrire revient à défier la mort du corps par la survie à perpétuité de ses idées. C'est aussi s'inscrire dans un échange et un débat avec les générations à venir. Autrement dit, trouver vie et place sous la plume d'autres écrivains, dans leur œuvre, au milieu des mots. Aussi Houellebecq se plaît-il à rendre hommage à nombre de ses prédécesseurs écrivains sans s'oublier en fait. En espérant connaître lui-même un tel sort. Et c'est pourquoi il exprime dans *La Carte et le territoire* son vœu d'immortalité littéraire.

Houellebecq le raccompagna jusqu'à la porte. Au dernier moment, juste avant qu'il ne s'enfonce dans la nuit, il lui dit : « Vous savez, je me rends compte de ce que vous êtes en train de faire, j'en connais les conséquences. Vous êtes un bon artiste, sans entrer dans les détails on peut dire ça. Le résultat c'est que j'ai été pris en photo des milliers de fois, mais s'il y a une image de moi, une seule, qui persistera dans les siècles à venir, ce sera votre tableau. Il eut soudain un sourire juvénile, et cette fois réellement désarmant. « Vous voyez, je prends la peinture au sérieux... » dit-il. (p. 177-178)

Houellebecq croit indubitablement que les siècles à venir continueront à parler de lui, de son œuvre.

romanesque. Que dire alors quand il s'agit d'un contemporain qui élève son confrère sur le pavois ?

Tout récit dépend de l'angle sous lequel le narrateur choisit de présenter et de représenter chaque chose, chaque situation, ce qui implique l'obligation pour le lecteur de faire preuve de scepticisme et de réserve. Et Linda Hutcheon d'abonder dans ce sens: « Theorists of metafiction themselves argue that this fiction no longer attempts to mirror reality or tell any truth about it ». ¹²¹ Aussi écrit-elle en sus:

Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic fiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the post-modernist novel. ¹²²

Toute l'œuvre à caractère autofictionnel de Houellebecq devient un leurre, une illusion, une mise en scène trompeuse. Il y a de ce point de vue, un jeu de simulation et de simulacre qui mérite de retenir l'attention. Entre l'histoire des personnages de ses romans et la propre vie de Houellebecq, il est un lien nettement perceptible à plusieurs niveaux. Ce n'est donc pas un fait du hasard que l'écrivain ait choisi de baptiser plusieurs personnages du nom de Michel. Lorsqu'il nous dépeint Bruno et Michel en insistant sur la place de leur grand-mère dans leur éducation, Houellebecq se réfère explicitement à sa propre enfance. Comme certains de ses personnages, jamais il n'a bénéficié de l'affection maternelle. Si Bruno écrit pour se libérer de ses émotions, du poids de sa vie privée de joie de vivre, Houellebecq aussi. Il y a en lui un trop plein d'aigreur et de souffrance psychologique dont il se libère par l'écriture. L'histoire de Janine est une contrefaçon de l'histoire de sa mère. Il règle un tant soit peu, par le biais de l'écriture, ses comptes avec

¹²¹ *A Poetics of postmodernism*, p. 40.

¹²² Idem.

ses parents qui l'ont délaissé ; son écriture porte les marques de cette agressivité extériorisée à travers les insultes chez plus d'un personnage de Houellebecq, le père passe pour un «con». En témoigne l'incipit troublant de son roman *Plateforme*.) Son éloignement de ses parents comme leur manque d'affection l'ont profondément assombri et blessé au plus haut point. Sa vie en a pris un coup et il s'en dédommage en brossant un tableau de l'enfance dramatique de ses personnages. Jed Martin ne connaît point sa mère morte par suicide. Comme Houellebecq qui pense que sa mère est déjà morte. L'écriture permet de combler un vide intérieur. Ce faisant le romancier transfère certains de ses problèmes à ses personnages pour soulager ses peines existentielles. Mais de là à conclure que son œuvre est une transposition exacte et en tous points conforme à sa propre vie, il y a un pas à ne pas franchir. Houellebecq dénature les faits et brouille les pistes à dessein. Il ne s'adonne pas à une écriture autobiographique. C'est juste un artifice de dédoublement subtil où la fiction embrasse la réalité jusqu'à un seuil impossible à délimiter avec exactitude. Houellebecq n'aime pas ses parents, mais il aime les femmes. Ces deux pôles de son existence alimentent son œuvre avec des variations narratives significatives. Il se projette dans son écriture par le recours à un jeu trouble de miroir déformant à disposition kaléidoscopique.

Certes, d'un roman à un autre, certains faits reviennent et forment une répétition et même une obsession. Mais serait-ce donc la vraie part de vérité ou du réel ? En tout cas, au regard des conférences de Houellebecq, des écrits et des propos de l'auteur, il est difficile de dissocier le réel du fictif d'autant plus que les deux forment un enchevêtrement savamment orchestré. Houellebecq ne parle guère que de ce qu'il voudrait que nous, lecteurs, acceptions comme sa vie. Tout cela montre que l'œuvre de

Houellebecq ne s'écarte pas des principes de simulacre et de simulation énoncés par Baudrillard. Encore moins des normes théoriques de l'autofiction. L'intérêt du discours et de l'analyse réside dans le pouvoir subversif de toute forme d'absolutisme en termes de références. Ce qui va dans le droit fil du postmodernisme : «It has become all but an article of faith in postmodernism to argue against absolute notions of truth or authority, and to encourage plural interpretations of texts and situations instead.»¹²³ Isabelle Grell expose clairement cette situation à travers le mot final de son essai sur l'autofiction:

L'autofiction, terme initialement inventé pour baptiser un style précis d'écriture de soi, a pris son envol et tisse un lien étroit entre la représentation du transculturel et de l'autobiographie éclatée. Le sujet d'aujourd'hui ne peut plus se mirer dans une eau pure depuis que des guerres modernes puissantes, qu'elles soient xénophobes, coloniales, atomiques, individuelles, ont bouleversé les frontières non seulement des pays mais aussi celles entre le moi et le je, le monde et l'individu. Narcisse n'est plus seul, derrière et devant, à côté de lui, il y a d'autres je qui se /le regardent se dessiner le portrait. La glace, loin d'être un lisse miroir, happe, renverse, prend en otage une intimité et saute dans l'inconnu à travers le moyen du langage qui s'adresse à un autre inconnu, le lecteur. La vitalité de l'écriture de soi autofictionnelle est précisément liée à ce mouvement de tension entre le dedans et le dehors, décline sous toutes ses formes et il n'y a, de fait, plus aucune séparation entre de soi et le questionnement du monde.¹²⁴

Comme un tailleur de pierre, ou un sculpteur, l'écrivain Houellebecq utilise son histoire pour ciseler sa propre image, forger une personnalité à bien des égards conforme à ce que l'opinion publique croit savoir de lui (ou veut savoir de lui) avec cette irréductible marge de manœuvre que tout ce que dit l'écrivain résulte d'une interprétation subjective de son vécu. Encore que rien ne l'empêche de fourvoyer le lecteur à sa guise et pour son plus grand plaisir. Principe scriptural que Houellebecq embrasse allègrement. L'autofiction devient la personnification illusoire de l'écrivain, corps, émois, nom, souvenirs, et moi, dans le texte de son roman en tant que personnage supposément identique à l'auteur. Mais en fait, l'écrivain se livre à un jeu d'auto-dévoilement, d'autorévéléation crédible dans les limites du vraisemblable. Le Je autofictionnel devient

¹²³ *The Routledge companion to postmodernism*, p. 335.

¹²⁴ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris : Armand Colin, 2014, p.107.

un Il, mis pour Houellebecq, mais un Il qui n'est pas tout à fait lui, Michel Thomas, l'auteur. Houellebecq, le personnage, est assassiné. Mais lui, Houellebecq, l'écrivain, continue d'écrire l'histoire romanesque. Invitation explicite de Houellebecq, s'il en est besoin, à l'adresse du lecteur naïf pour le sommer de ne pas se méprendre sur l'«identité onomastique»¹²⁵ entre l'auteur et le personnage.

L'autofiction, dans le cas de Houellebecq, c'est donc le moi écrivant, qui parle de soi, se raconte, se libère et se défoule sous l'angle du dévoilement fallacieux. Le moi narrateur opère, au travers des mots et de l'histoire, une distanciation avec le soi, le décrit sans chercher nécessairement à le faire transparaître ou apparaître fidèlement aux yeux du lecteur. Le roman devient le cheminement narratif qui lève un coin de voile sur un moi qui n'est pas le moi réel de l'écrivain dans l'absolu mais une ressemblance frappante dans les limites des enjeux de publication. Ce que voit le lecteur, c'est un moi extraverti et soumis à une certaine censure ou restriction non clarifiée. L'écrivain simule des pans de sa vie sans pour autant se priver d'introduire bien des silences et des réarrangements narratifs. Chez Houellebecq, l'écriture n'est pas une introspection mais une rétrospection imaginaire pour orner la fiction et assouvir la jubilation de l'écrivain aux dépens de ses lecteurs et surtout de ses ardents détracteurs. Entre Houellebecq, l'auteur, et Houellebecq, le personnage, il y a une étincelle mystificatrice qui, à un moment ou à un autre, saute aux yeux du lecteur. Ainsi perdure le pacte référentiel et s'enracine davantage la magie fictionnelle à la Houellebecq. À le lire, on ne peut s'empêcher de croire ces mots de Grell :

Le mode d'expression est celui de l'expérimentation langagière fondée sur une exigence stylistique et formelle où l'auteur paye de sa personne, reconnaissant l'écart existant entre le langage et la

¹²⁵ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris : Armand Colin, 2014, p.10.

réalité et présentant sa propre histoire sous forme d'une fiction. Est évincée la candeur autobiographique voulant croire à une alliance confidentielle irréfutable entre deux êtres, l'auteur et le lecteur. Elle est échangée contre l'acceptation d'un contrat plus ou moins faussé par la simple acceptation de l'impossibilité de dire un «vrai» je, la «réalité» d'un moi, la pure vérité et rien que la vérité. L'autofiction est ainsi un procédé illégal et inégalé ne se soumettant à aucune doctrine invasive, totalitaire et refusant un chapeautage bien-pensant. L'Ambiguïté qui lui est souvent reprochée est justement son essence.¹²⁶

Cela dit, je voudrais, à présent, mettre en évidence comment l'intertextualité contribue à une sorte de simulacre et de simulation a contrario. À cette fin, je prendrai appui sur la l'inversion de la théorie baudrillardienne.

2.1.5 L'intertextualité au service d'un jeu de simulacre et de simulation a contrario

«Dissimuler, écrit Baudrillard, c'est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler, c'est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence» Ainsi donc, le réel ne se laisse jamais apprivoiser et de ce fait il n'est pas figeable, ni matérialisable par les mots. Tout le reste n'est que trucage, montage fictif, «réel sans origine ni réalité»¹²⁷, «produit de synthèse»¹²⁸, régénération artificielle. Pour Baudrillard, «L'ère de la simulation s'ouvre par la liquidation de tous les référentiels»¹²⁹, «impossibilité de retrouver un niveau absolu du réel»¹³⁰, «plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire.»¹³¹ Aussi souligne-t-il la «puissance meurtrière des images, meurtrières du réel, meurtrières de leurs propres modèles»¹³². Selon lui,

Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise à mort de tout référent.¹³³

¹²⁶ Ibidem, p.108.

¹²⁷ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée, 1981, p. 9.

¹²⁸ Ibidem, p.11

¹²⁹ Ibidem, p. 10.

¹³⁰ Ibidem, p. 36.

¹³¹ Ibidem, p. 11.

¹³² Ibidem, p. 16.

¹³³ Idem.

Autrement dit, «la simulation remet en cause la différence du «vrai» et du «faux», du «réel» et de «l'imaginaire»¹³⁴, «il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel, et donc de sauver le principe de réalité. La fiction du réel.»¹³⁵

Si «la fiction du réel» existe, son contraire aussi devrait logiquement avoir droit de cité: le réel de la fiction ou les étincelles du réel. Comme le souligne Baudrillard lui-même, «Tout se métamorphose en son terme inverse pour se survivre dans sa forme expurgée.»¹³⁶ Pareillement, il est impossible de retrouver littéralement un niveau absolu de fiction. Tout, en théorie, peut à l'instar de la pendule osciller en sens contraire sans s'autodétruire, mais contribuer à un enrichissement du champ de la pensée. L'exactitude totale est à ce prix. La théorie baudrillardienne devrait s'inscrire dans cette dialectique, condition sine qua non de toute son exhaustivité. Ce qui permettrait de poser le primat, au travers de certaines lignes romanesques, de la révélation inconsciente de soi sur la dissimulation, le simulacre et la simulation baudrillardiennes, en mettant en avant la présence discrète de l'écrivain dans ce qui semblerait son absence. Autrement dit, l'ombre de l'écrivain se profile à certains égards derrière l'image de certains de ses personnages.

Le roman, au point de vue de sa composition, est, soulignons-le, semblable à une clepsydre à tambour. Pour être authentique, et bien fonctionner, il lui faut tourner et puiser plus ou moins dans ses multiples réservoirs et mettre à contribution, alternativement ou si possible simultanément, aussi bien le réel que l'imaginaire. L'écrivain est donc le dieu tout-puissant qui tisse, au gré de son être et de cet engrenage,

¹³⁴ Ibidem, p. 12.

¹³⁵ Ibidem, p. 26.

¹³⁶ Ibidem, p. 35.

plus ou moins complexe, la destinée de ses personnages et se révèle, consciemment ou non, au lecteur.

Dans ce jeu de simulacres et de simulation, la corrélation entre les personnages et l'écrivain dépasse, dans une certaine mesure, le seul cadre de l'autométabiographie, de l'autofiction: Houellebecq, en nous offrant le portrait de ses personnages/narrateurs, en dit assez long sur lui-même, et sans le savoir peut-être. Tout bien considéré, le pacte de l'autoréférentialité, pourrait ainsi s'étendre aux citations, œuvres, auteurs, titres et commentaires littéraires dont les romans houellebecquiens sont parsemés. Mon intention est de montrer qu'il existe une sorte de simulacre et de simulation inversés, non pas vraiment au rebours des idées de Baudrillard mais dans leur prolongement : la réalité est en principe consubstantielle de la néo-réalité ou de l'hyperréalité à un certain degré même si le double identique à son modèle n'existe pas. Lorsque Houellebecq assume pleinement le caractère fictionnel de ses romans, nous y distinguons des étincelles du réel dans le corps du texte. Autrement dit, le réel, le vrai sont dans la fiction proclamée comme la fiction gouverne le réel/le vrai proclamé par l'écrivain. À la toute-puissance scripturale de Houellebecq s'oppose l'indépendance critique du lecteur, prompt à démêler l'écheveau des indices brouilleurs de piste afin de se soustraire aux traquenards narratifs que glisse le romancier dans son œuvre. Autrement dit, c'est le contre-postulat de la théorie baudrillardienne. Excluant toute complicité entre le lecteur et l'écrivain, je revendique l'existence ou la possibilité d'une néo-lecture, une discordance herméneutique (voire heuristique) entre les deux instances, ce qui justifierait ce simulacre et cette simulation a contrario: quand l'auteur prétend dire la vérité et rien que la vérité, parler de lui et rien que de lui, le lecteur est en droit de récuser légitimement ces assertions. De

même quand il nous assure d'inscrire son œuvre ou une partie dans la pure fiction, ou l'invention absolue, se contentant de créer des personnages fictifs sans autre intention, le lecteur ne devrait pas manquer d'y déceler, n'en déplaise à l'écrivain, des étincelles du réel.

En effet, en prétendant nous parler exclusivement de ses personnages, l'écrivain Houellebecq fictionnalise donc quelques-unes de ses intimes convictions ou fantaisies littéraires sans nous l'avouer ou sans s'en rendre compte. Il nous fait entrer par exemple dans son univers littéraire avec des personnages/narrateurs absolument soumis à ses désirs, plaisirs et aigreurs. En effet, les personnages, vus sous cet angle, ont donc une autonomie limitée: ils ne lisent et ne commentent que les œuvres que Houellebecq décide unilatéralement de leur assigner. Si tant est que, quand Houellebecq prétend établir explicitement une corrélation entre sa vie et celle de ses personnages, nous savons que non seulement il ne nous dit pas tout, mais qu'il n'est pas sincère, s'il est tout aussi vrai, en revanche, que lorsqu'il se contente de nous exposer ses personnages sans autre préoccupation que la fiction, nous y décelons son image ou des traits personnels révélés à son insu, que savons-nous alors de l'univers littéraire de Houellebecq en référence à ses romans ? Quel est donc le rapport qui lie Houellebecq à la littérature en se référant à ses personnages ?

L'écriture houellebecquienne comme entrelacs de citations et de références révélatrices

À lire l'œuvre de Houellebecq, il ne fait pas de doute que les écrivains forment, chacun à sa manière, le maillon d'une chaîne créatrice. Produit de leur temps et de leur milieu, épigones de plusieurs générations d'hommes de lettres, il est de leur devoir de maintenir un dialogue fructueux et formateur avec les écrivains des siècles passés (pour

que se perpétue et rayonne de lumière la grande œuvre littéraire). Le pouvoir de l'écriture passe par le devoir de lire et de relire prédécesseurs et contemporains. Et nul mieux qu'un écrivain ne peut faire la promotion de l'écriture littéraire et de ses pairs. À cet exercice, Houellebecq se livre avec une délectation qui se traduit par la surabondance de citations ou de références à d'autres écrivains qui jalonnent son œuvre romanesque, à commencer par son roman dont je parle le plus dans ce chapitre, *La Carte et le territoire*. Il y cite ou présente Platon, Sophocle, Racine, Molière, Hugo, Balzac, Dickens, Flaubert, des romantiques allemands, des romanciers russes¹³⁷ ; il parle de thrillers américains¹³⁸, de romans russes¹³⁹, de romans réalistes, d'Agatha Christie¹⁴⁰, de Jean-Jacques Rousseau¹⁴¹, de Sartre¹⁴², de Robbe-Grillet¹⁴³, de Gérard de Nerval, d'*Aurélia*¹⁴⁴, de Jean-Louis Curtis¹⁴⁵, de Georges Perec¹⁴⁶, de Gide,¹⁴⁷ de Jules Vernes¹⁴⁸, de Balzac et de Vernes¹⁴⁹, il entreprend un survol des théories de Charles Fourier sur la sexualité¹⁵⁰. La liste des écrivains cités peut s'allonger avec des noms comme Deleuze¹⁵¹, René Guénon¹⁵², William Morris¹⁵³, Tocqueville¹⁵⁴, Chateaubriand, Vigny, Balzac¹⁵⁵, Platon (chien,

¹³⁷ *La Carte et le territoire*, p. 49-50.

¹³⁸ Ibidem, p. 57.

¹³⁹ Ibidem, p.75.

¹⁴⁰ Ibidem, p.77.

¹⁴¹ Ibidem, p. 89.

¹⁴² Ibidem, p.130.

¹⁴³ Ibidem, p.141.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 278.

¹⁴⁵ Ibidem, p.168-170.

¹⁴⁶ Ibidem, p.169.

¹⁴⁷ Ibidem, p.179.

¹⁴⁸ Ibidem, p.192.

¹⁴⁹ Ibidem, p.193.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 220-222.

¹⁵¹ Ibidem, p. 223.

¹⁵² Ibidem, p.224.

¹⁵³ Ibidem, p. 224-234.

¹⁵⁴ Ibidem, p.237.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 257.

philosophe)¹⁵⁶, Marx, Proudhon, Comte; Fourier, Cabet, Saint-Simon, Pierre Leroux, Owen, Carlyle. Houellebecq insère dans *La Carte et le territoire* une topologie philosophique: rue Martin Heidegger, impasse Leibniz, place Parménide, rond-point Emmanuel Kant, enquête sur le sens de la vie grâce aux voies ouvertes par les pères de la philosophie¹⁵⁷, *Aurélia*¹⁵⁸, Schumpeter et Keynes¹⁵⁹, Popper¹⁶⁰, citation philosophique¹⁶¹, *Tractatus* de Wittgenstein («Sur ce dont je ne peux parler, j'ai obligation de me taire»)¹⁶², la Belle Époque¹⁶³, Thierry Jonquet, auteur français de polars¹⁶⁴. Cette évocation de ses illustres prédécesseurs ne saurait se limiter à *La Carte et le territoire*. Je n'en veux pour preuve que l'évocation d'Auguste Comte dans *Plateforme* :

Dans la cinquantième leçon de sociologie, Auguste Comte combat cette «étrange aberration métaphysique» qui conçoit la famille sur le type de la société. «Fondée principalement sur l'attachement et la reconnaissance, écrit-il, l'union domestique est surtout destinée à satisfaire directement, par sa seule existence, l'ensemble de nos instincts sympathiques, indépendamment de toute pensée de coopération active et continue à un but quelconque, si ce n'est à celui de sa propre institution. Lorsque malheureusement la coordination des travaux demeure le seul principe de liaison, l'union domestique tend nécessairement à dégénérer en simple association, et même le plus souvent elle ne tarde point à se dissoudre essentiellement.»¹⁶⁵

Écrire pour Houellebecq revient à se positionner par rapport à ses prédécesseurs tel le chercheur assoiffé d'exhumer des œuvres inconnues, méconnues ou des aspects inédits d'un auteur à la réputation déjà bien établie. Dans cette odyssee littéraire du verbe explorateur, il voyage : Houellebecq nous emmène dans le monde des belles lettres, marque une petite pause en face de l'œuvre de tel écrivain; sur un autre, il s'étend longuement et allègrement comme un passant devant la tombe d'un illustre disparu; puis

¹⁵⁶ Ibidem, p. 258.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 281-282.

¹⁵⁸ Ibidem, p.284.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 300.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 331.

¹⁶¹ Ibidem, p. 344.

¹⁶² Ibidem, p. 395.

¹⁶³ Ibidem, p. 413.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 383.

¹⁶⁵ Michel Houellebecq, *Plateforme*, p. 177-178.

il y a les mal-aimés qu'il cite et dépouille sans aménité, par souci de désaveu manifeste.

Ainsi s'explique sa critique acerbe de Nabokov sur les lolitas :

...Nabokov s'est trompé de cinq ans. Ce qui plaît à la plupart des hommes, ce n'est pas le moment qui précède la puberté, c'est celui qui la suit immédiatement. De toute façon, ce n'était pas un très bon écrivain.

Moi non plus je n'avais jamais supporté ce pseudo-poète médiocre et maniéré, ce malhabile imitateur de Joyce qui n'avait même pas eu la chance de disposer de l'élan qui, chez l'Irlandais insane, permet parfois de passer sur l'accumulation de lourdeurs. Une pâte feuilletée ratée, voilà à quoi m'avait toujours fait penser le style de Nabokov.¹⁶⁶

Il stigmatise aussi Aldous Huxley dans *Les Particules élémentaires* : « Aldous Huxley est sans nul doute un très mauvais écrivain, ses phrases sont lourdes et dénuées de grâce, ses personnages insipides et mécaniques. »¹⁶⁷ Ainsi la citation ou l'œuvre de référence devient un enjeu de débat avec le lecteur. Ce faisant, l'écriture opère un retour réflexif sur la littérature dans cet entrelacs de références. Pour Houellebecq, il est quasiment impossible de faire preuve de neutralité en présence d'une œuvre littéraire. L'écrivain doit prendre position, aimer ou répudier. L'écriture crée alors des points de jonction et de disjonction littéraires. Il y a une chaîne littéraire à préserver. Ainsi se renouvelle la littérature de génération en génération. Ainsi se définit aussi la responsabilité de l'écrivain postmoderne à l'égard de ses pairs, épigones, contemporains et prédécesseurs. Responsabilité à laquelle Houellebecq ne compte aucunement se soustraire. Son engagement, à bien le prendre, est davantage envers la littérature elle-même, lequel engagement développe la solidarité entre des plumes au point de prendre la forme d'une assistance à d'éminents auteurs menacés de s'enliser dans les cendres de la mémoire que le vent de l'oubli emporte au loin. L'écriture est alors un moyen de résurrection littéraire de certains auteurs pour redorer leur blason. Houellebecq élève par

¹⁶⁶ *La possibilité d'une île*, p. 31.

¹⁶⁷ *Les Particules élémentaires*, p. 157.

exemple Tocqueville sur le pavois dans *La Carte et le territoire* en des termes extrêmement élogieux :

Un cas étonnant, Tocqueville... » poursuit l'écrivain. «*De la démocratie en Amérique* est un chef-d'œuvre, un livre d'une puissance visionnaire inouïe, qui innove absolument, et dans tous les domaines; c'est sans doute le livre politique le plus intelligent jamais écrit.»¹⁶⁸

Il en fait de même avec Agatha Christie dans *Plateforme*. Il commente, apprécie, valorise le roman :

C'est à partir de ce moment que *Le vallon* devenait un livre émouvant, et étrange ; on était comme devant des eaux profondes, et qui bougent. Dans la scène où Midge sauvait Edward du suicide, et où il lui proposait de l'épouser, Agatha Christie avait atteint quelque chose de très beau, une sorte d'émerveillement à la Dickens.¹⁶⁹

Entre la littérature d'hier et celle d'aujourd'hui, il se tisse alors un lien ténu qui assure la richesse et la conception nouvelle de l'art romanesque. L'évolution passe par des ruptures et des formes de continuité en harmonie avec les exigences de chaque génération. Les écrivains se passent le relais et le flambeau d'âge en âge pour que fleurissent et se développent des productions littéraires. Houellebecq n'y échappe pas. Aussi l'écrivain postmoderne apparaît-il comme le gardien et le guide du temple littéraire, un temple qui trouve sa révélation et sa célébration de plus en plus dans les œuvres postmodernes. L'écriture nous plonge dans les obédiences littéraires de Houellebecq.

À ses illustres prédécesseurs, aux uns il offre la couronne, le discours laudateur et le respect pour avoir balisé de nouvelles voies d'approfondissement de l'écriture dans un genre ou un autre, sous une forme ou une autre. La reconnaissance du disciple envers le maître y est absolue, majestueusement dévoilée sans détour. Aux autres, les épines de la critique plus ou moins acerbe, la virulence de la diatribe, les piques de la joute contradictoire, le fiel du désaveu, l'outrage de la mémoire, la dévalorisation qui cloue

¹⁶⁸ *La Carte et le territoire*, p. 260.

¹⁶⁹ *Plateforme*, p. 99.

l'œuvre au pilori. Tout porte à croire que Houellebecq dédaigne les écrivains qui se trompent dans leurs analyses des événements littéraires ou historiques. Dans *Plateforme* par exemple, il ajoute même l'insulte à la critique de Frédéric Forsyth :

Je ramassai le livre de poche tombé à ses pieds : un best-seller anglo-saxon merdique d'un certain Frédéric Forsyth. J'avais déjà lu un ouvrage de cet imbécile, rempli d'hommages appuyés à Margaret Thatcher et d'évocations grand-guignolesques de l'URSS comme empire du mal. Je me suis demandé comment il s'en était sorti après la chute du mur de Berlin...¹⁷⁰

Au milieu de la chaîne, les auteurs moyens, les plumes intermédiaires citées sans mention particulière autre que le plaisir de leur emprunter des mots et des citations sans autre souci que le respect des codes d'intégrité et d'honnêteté littéraires. À ce jeu de promenade dans les galeries de lecture choisie et les méandres du monde littéraire, Houellebecq se complâit et excelle. Il s'attarde sur Fourier par exemple :

Pourtant le vrai sujet de Fourier, celui qui l'intéresse en premier lieu, ce n'est pas le sexe, mais l'organisation de la production. La grande question qu'il se pose, c'est : pourquoi l'homme travaille-t-il ? Qu'est-ce qui fait qu'il occupe une place déterminée dans l'organisation sociale, qu'il accepte de s'y tenir, et d'accomplir sa tâche ? À cette question, les libéraux répondaient que c'était l'appât du gain, purement et simplement ; nous pensions que c'était une réponse insuffisante. Quant aux marxistes ils ne répondaient rien, ils ne s'y intéressaient même pas, et c'est ce qui fait d'ailleurs que le communisme a échoué : dès qu'on a supprimé l'aiguillon financier, les gens ont cessé de travailler, ils ont saboté leur tâche, l'absentéisme s'est accru dans des proportions énormes ; jamais le communisme n'a été capable d'assurer la production et la distribution des biens les plus élémentaires. Fourier avait connu l'Ancien Régime, et il était conscient que bien avant l'apparition du capitalisme des recherches scientifiques, des progrès techniques avaient lieu, et que des gens travaillaient dur, parfois très dur, sans être poussés par l'appât du gain, mais par quelque chose, aux yeux d'un homme moderne, de beaucoup plus vague : l'amour de Dieu, dans le cas des moines, ou plus simplement l'honneur de la fonction. »¹⁷¹

Dans l'œuvre romanesque de Houellebecq, prédécesseurs et contemporains se côtoient, cohabitent et concourent au rayonnement du dialogisme dans une sorte de redevance littéraire. Au nom du postmodernisme, Houellebecq se met en demeure de payer un tribut intellectuel et de rendre hommage sur l'autel même de la création littéraire à ses confrères morts et vivants. Son écriture s'enracine dans un effort voulu de

¹⁷⁰ Ibidem, p. 34-35.

¹⁷¹ *La Carte et le territoire*, p. 221-222.

positionnement, de rupture et/ou de prolongement de la conception et de la pratique littéraires établies par d'autres.

Pour Houellebecq, l'écrivain est avant tout une bibliothèque ambulante, une bibliothèque pensante. Son esprit et sa plume arrivent à maturation sous la fêrule de ses prédécesseurs. Son esprit se forme, se nourrit et s'épure à travers la lecture et l'analyse des subtilités et des défauts des œuvres d'autres écrivains dans un souci de dialogue intergénérationnel, interséculaire. Les auteurs morts vivent toujours dans les bibliothèques et restent ouverts au dialogue fructueux et profond avec leurs successeurs désireux de s'abreuver à la source de leur savoir et de leurs espérances. C'est donc à travers ce passage de flambeau et d'idées que s'opère la maturation scripturale simultanée ou postérieure à la lecture et à l'analyse des écrivains des siècles antérieurs.

Tout bien considéré, Houellebecq manifeste un goût prononcé pour la citation d'autres auteurs par fragments. Cela se traduit par un brassage esthétique caractérisé par le recours à toutes les branches de la culture. À travers cette réélaboration, Houellebecq transforme merveilleusement l'acte d'écrire en une sorte de promenade littéraire où l'écrivain se plaît à passer de l'évocation d'un auteur classique ou non à un autre, au détour de la narration, à des fins non seulement ludiques, mais aussi pour amener le lecteur à participer à son jugement ou à prendre position dans bien des cas. Il n'est pas rare que la culture populaire interfère et enrichisse le texte. L'intertextualité peut prendre la forme non seulement de l'hypertextualité, mais aussi de la métatextualité. Le roman commente et critique des extraits d'autres romans. Ainsi se comprend cet extrait :

Jean-Louis Curtis est totalement oublié aujourd'hui. Il a écrit une quinzaine de romans, des nouvelles, un recueil de pastiches extraordinaire... *La France m'épuise* contient, à mon avis, les pastiches les plus réussis de la littérature française : ses imitations de Saint-Simon, de Chateaubriand sont parfaites ; il se débrouille très bien aussi avec Stendhal et Balzac. Et pourtant aujourd'hui il n'en

reste rien, plus personne ne le lit. C'est injuste, c'était plutôt un bon auteur, dans un genre un peu conservateur, un peu classique, mais il essayait de faire honnêtement son travail, enfin ce qu'il estimait être son travail. *La Quarantaine* est un livre très réussi je trouve. Il y a une vraie nostalgie, une sensation de perte dans le passage de la France traditionnelle au monde moderne, on peut parfaitement revivre ce moment en le lisant ; il est rarement caricatural, à part dans certains personnages de prêtres de gauche parfois. Et puis *Un jeune couple* est un livre très surprenant. S'attaquant exactement au même sujet que Georges Perec dans *Les Choses*, il parvient à ne pas être ridicule en comparaison, et c'est déjà énorme. Évidemment il n'a pas la virtuosité de Perec, mais qui l'a eue, en son siècle?¹⁷²

L'individu créateur qu'est le romancier évoque, dans son texte, écrivains, philosophes, ou autres artistes de renom ou encore peu connus qui ont marqué de leur empreinte indélébile l'itinéraire de son initiation à la littérature (ou à la philosophie) et au savoir-faire scriptural.

Dans *La Carte et le territoire*, le romancier choisit même de baptiser certaines rues avec des noms de philosophes célèbres: rue Martin-Heidegger, place Parménide, Impasse Leibniz, rond-point Emmanuel Kant.¹⁷³ Le village devient le symbole des grands états et étapes de la réflexion philosophique : une marche intellectuelle sur les traces des grands penseurs, des philosophes reconnus... À travers ces noms de rue, Houellebecq montre que l'homme vit et se meut perpétuellement au milieu des idées jusqu'à la fin de ses jours. Sur les chemins ouverts, bien tracés, et jalonnés de repères, le penseur en devient enquêteur sur le sens de la vie, des êtres, et des situations. L'écrivain introduit dans ces philosophes par ordre de mérite et d'importance. Le nom de Kant attribué à un rond-point indique l'importance de sa philosophie qui se trouve à la croisée des idées, ce qui fait de son œuvre un point de ralliement et de convergence intellectuel. Autrement dit, nombre de philosophies mènent à Kant.

Derrière Houellebecq, se profile donc un passionné de lecture, un homme de bibliothèque qui s'est formé par la lecture d'autres écrivains, soit des siècles précédents, soit

¹⁷² *La Carte et le territoire*, p. 168-169.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 281, 282.

contemporains. Dans certains romans, il rend donc hommage à leur génie en les citant explicitement ou implicitement dans son histoire, comme il peut aussi s'inscrire en faux contre leur art par la reconnaissance d'une sorte d'influence paradoxale. Dans ce contexte, l'écriture professe une esthétique ou une idéologie qui va à l'encontre des auteurs ou artistes critiqués. Le texte romanesque se définit donc par opposition à un autre texte, à une autre théorie, etc. Les points qui précèdent attestent que le bricolage est donc un trait postmoderne de l'écriture de Houellebecq. Pour finir, je dirai que, dans l'optique de Houellebecq, citer, analyser, critiquer systématiquement d'autres écrivains dans ses romans (pour ne pas dire «écrire l'écrivain», ce qui ne correspond pas vraiment au sens de ma démonstration), c'est, pour reprendre les mots de Robert Dion et de Frances Fortier, «croire [indubitablement] à la vitalité d'un patrimoine transhistorique et transculturel ; c'est redécouvrir l'essence de soi dans la pratique de l'autre ; c'est remettre le savoir littéraire au cœur de la vie, c'est opérer, en toute connaissance de cause, la “resacralisation” de la littérature.¹⁷⁴

Conclusion partielle

L'écriture romanesque houellebecquienne participe à certains égards du postmodernisme. « En simplifiant à l'extrême, écrit Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*, on tient pour “postmoderne” l'incrédulité à l'égard des métarécits.»¹⁷⁵ Le postmodernisme plonge donc ses racines dans une remise en cause de l'ordre narratif préétabli. Et Lyotard de poursuivre: « La fonction narrative perd ses

¹⁷⁴ Robert Dion et Frances Mortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal : Les Presses de l'université de Montréal, 2010, p. 176.

¹⁷⁵ *La Condition postmoderne*, p. 7.

foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but.»¹⁷⁶ Le postmodernisme marque donc le début d'une nouvelle ère dans l'ordre de l'écriture :

Dans la société et la culture contemporaine, société post-industrielle, culture postmoderne, la question de la légitimité du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation. »¹⁷⁷

Nous assistons donc à des récits d'un nouveau genre, à une écriture distincte dans une certaine mesure des formes connues et/ou des normes ayant prévalu jusqu'alors. L'intérêt du texte de Lyotard réside aussi dans le fait qu'il souligne l'existence d'un nombre infini de jeux d'écriture.

Dans cette dissémination des jeux de langage, c'est le sujet social lui-même qui paraît se dissoudre. Le lien social est langagier, mais il n'est pas fait d'une unique fibre. C'est une texture où se croisent au moins deux sortes, en réalité un nombre indéterminé, de jeux de langages obéissant à des règles différentes.¹⁷⁸

Dans son ouvrage *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon quant à elle met en exergue la notion de « Histotigraphic metafiction ». Il s'agit de revisiter le passé et le présent à travers l'histoire, et de les faire dialoguer. L'écriture donne certes accès au passé, mais c'est un passé fictionnalisé, variable d'un point de vue narratif à un autre :

What postmodernism does, as its very name suggests, is confront and contest any modernist discarding or recuperating of the past in the name of the future. It suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present.¹⁷⁹

Le postmodernisme est donc à la charnière du présent et du passé. Et plus loin, Hutcheon souligne : « Yet postmodernism does not entirely negate modernism. It cannot. What it does do interpret it freely; it “critically reviews it for its glories and its errors”». ¹⁸⁰ S'il y a un point sur lequel Hutcheon rejoint Baudrillard, c'est que la notion de vérité fictionnelle pose problème dans l'optique du postmodernisme :

¹⁷⁶ Ibidem, p. 7-8.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 63.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 67-68.

¹⁷⁹ *A Poetics of postmodernism*, p.19.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 30.

Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic fiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the post-modernist novel.¹⁸¹

Mais le postmodernisme ne s'inscrit pas toujours dans la veine d'une représentation purement ludique. L'entreprise postmoderne se justifie aussi pour d'autres raisons. Il ne s'agit plus d'emprunter les conventions narratives habituelles. On s'écarte des modèles classiques du grand roman français par exemple. L'entreprise postmoderne vise à déstabiliser la représentation; les frontières génériques en arrivent même à s'estomper. La quête conventionnelle de l'originalité disparaît. Tout se passe comme si tout avait déjà été dit et que l'écrivain se devait de réexploiter des outils déjà existants. L'écrivain devient sans détour un lecteur qui s'aventure dans une bibliothèque et qui tire de part et d'autre les éléments utiles à l'élaboration de son œuvre.

Au regard de tout ce qui précède, il convient de conclure que Houellebecq est à bien des égards un écrivain postmoderne. Analysée à l'aune de la théorie baudrillardienne des simulacres et simulation, l'écriture de soi chez Houellebecq se révèle à nous dans sa simplicité mais aussi dans sa complexité. La peinture de soi, l'autoportrait avec les mots comporte inéluctablement des limites. L'autofiction même inscrite dans le degré d'expressivité le plus phénoménal est toujours partielle et partiale. Le récit devient une construction, un effort portant le sceau du pari perdu d'avance. Autrement dit, il y a toujours une part du réel qui résiste à l'écrivain et lui fait un pied de nez. L'écriture de soi la plus sincère, ou prétendument telle, se trouve entachée d'impuissance. Les autofictionnalistes, nonobstant la profondeur et l'ampleur de leur création littéraire, nous plongent dans une pseudo-réalité, fruit de leur imagination créatrice. Jamais la réalité de

¹⁸¹ Ibidem, p. 40.

papier ne coïncide(ra) exactement avec la réalité concrète, au moins dans le temps et l'espace de lecture. L'écrivain est un éternel apprenti, le réel est son maître, qui gouverne son art, lui impose des limites, lui confère pouvoir, savoir et devoir dans les barrières assignées à l'empire des signes en général et à l'empire du signe verbal en particulier. Et c'est pourquoi l'écriture romanesque incarne le mythe de Sisyphe, un éternel recommencement d'âge en âge pour redire l'humanité, s'auto-décrire, paginer le vécu évanescant et capricieux de chaque instant, mais impossible à reproduire. Les romans de Houellebecq se suivent mais la tâche ne finit point. L'écriture ne peut rivaliser avec la nature aux contours multiples et pluriformes. Seuls perdurent l'illusion réaliste, l'effet de réel, l'hyperréalité, le miroir déformant, le grossissement tronqué... Entre la production littéraire et la réalité, il y a toujours un écart. Et cela, nul courant littéraire mieux que le Nouveau Roman n'a réussi à nous démystifier à ce propos. Ce que Baudrillard théorise à merveille dans *Simulacre et simulation*, Robbe-Grillet l'a senti et en a rendu compte de façon lapidaire et incisive. Aussi n'hésite-t-il pas à s'ouvrir au sujet de sa propre expérience démystificatrice dans son essai de théorisation du mouvement, *Pour un nouveau roman* :

À l'époque où j'écrivais *Le Voyeur*, par exemple, tandis que je m'acharnais à décrire avec précision le vol des mouettes et le mouvement des vagues, j'eus l'occasion de faire un bref voyage d'hiver sur la côte bretonne. En route, je me disais : voici une bonne occasion d'observer les choses « sur le vif » et de me « rafraîchir la mémoire »... Mais, dès le premier oiseau de mer aperçu, je compris mon erreur : d'une part les mouettes que je voyais à présent n'avaient que des rapports confus avec celles que j'étais en train de décrire dans mon livre, et d'autre part cela m'était bien égal. Les seules mouettes qui m'importaient, à ce moment-là, étaient celles qui se trouvaient dans ma tête.¹⁸²

Le degré de focalisation restreinte qu'offre la littérature ne saurait permettre de couvrir l'étendue de la vraie réalité, la réalité extra-romanesque. N'en déplaise aux écrivains, le monde romanesque est un avatar du monde réel. Entre ce qui est (le réel) et ce qui est vu

¹⁸² *Pour un nouveau roman*, p.39.

ou représenté (l'apparence des choses), il y a toujours un glissement pictural. Tout bien considéré, la réalité a une envergure qui dépasse le pouvoir limité de toute écriture, y compris la plus réaliste des plumes. Échappant de ce fait à l'ordre de l'absolu, le réalisme porte le sceau du relativisme. Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, adhère sans ambages à ce principe, qui écrit: «Chacun parle du monde tel qu'il le voit, mais personne ne le voit de la même façon.»¹⁸³ Tout donc dans l'écriture littéraire est relatif. Olga Bernal dans *Robbe-Grillet, le roman de l'absence* épouse ce point de vue :

La nature relative du roman impose des limites à la conscience individuelle, lui rappelle qu'elle crée sa propre vision du monde, mais que le monde n'est pas pour autant le reflet de cette vision. Cette limite et cette distinction reconnues, une grande liberté peut être accordée aux images et à la composition du roman.¹⁸⁴

Dans l'entrelacs des mots, entre les interstices des lignes, tout n'est que jeu, simulacre et simulation d'où dérive la porosité du texte, tout aussi malléable que le réel. Même si les mots parlent à nos sens et sollicitent vivement notre imagination, notre mémoire, le flou qui les auréole, laisse la porte ouverte au flottement dans le dévoilement de la nature et de soi. Cette nature profonde, ce moi intime, que nul mot, nulle représentation ne parvient à dénuder entièrement, chaque génération d'écrivain en saisit un pan, une parcelle avant de se retirer du monde. La limite devient garante de continuité multiséculaire sur des bases plus ou moins nouvelles de création. Les nouveaux romanciers ont, à leur manière, exploré l'autobiographie. Robbe-Grillet insiste sur le fait de ne parler que de lui-même dans ses romans : «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi»¹⁸⁵.

¹⁸³ Ibidem, p. 136.

¹⁸⁴ Olga Bernal, *Robbe-Grillet, le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964, p.184.

¹⁸⁵ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, p. 132.

Ce disant, il est évident qu'on peut établir un pont entre Houellebecq et Robbe-Grillet même si les deux écrivains ne semblent pas particulièrement se tenir en très haute estime. Comment peut-on tirer de but en blanc une telle conclusion lorsque l'on sait que, dans son effort de produire une œuvre romanesque en adéquation avec son temps, le Nouveau Roman considère la conception classique du personnage, du temps et de l'espace comme des pratiques littéraires obsolètes et propose une nouvelle approche dans laquelle il s'agit de faire différemment œuvre réaliste par la profusion des descriptions, non pas dans la logique du XIX^e siècle, mais plutôt dans une approche nouvelle en adéquation avec les réalités de l'époque, ou un certain rapport au monde et aux choses ? Mais rien ne dispense d'une telle conclusion attendu que le réalisme est un concept que chacun reprend à son compte en lui assignant une nouvelle définition. Houellebecq a la sienne qui n'est pas forcément celle de Robbe-Grillet. Ce qui impose l'adoption d'une nouvelle grille de lecture ; il faut donc trouver un angle, un prisme nouveau, révélateur du sens de l'œuvre houellebecquien à la lumière de Robbe-Grillet. Le roman de Houellebecq peut-il être considéré à juste titre comme «un nouveau nouveau roman» au sens où l'entend Robbe-Grillet dans son essai, *Pour un nouveau roman* ? N'existerait-il pas des points de convergence entre Houellebecq et Robbe-Grillet ?

2.2 Houellebecq et le Nouveau Roman à la manière de Robbe-Grillet : une influence a contrario ?

Ingénieurs agronomes de formation, Houellebecq et Robbe-Grillet ont été formés à l'École nationale supérieure d'agronomie de Grignon. Leur contribution significative à la création littéraire en France les a propulsés au-devant la scène littéraire et médiatique. Outre ce point commun, leur entrée en littérature se caractérise par le scandale et les nombreuses controverses suscités par leur œuvre. Est-il anodin que Houellebecq et

Robbe-Grillet viennent, tous les deux, de la même grande école? La réponse va sans dire. Houellebecq a lu et connaît l'œuvre de Robbe-Grillet, son devancier en agronomie et ... en littérature aussi. D'ailleurs, Houellebecq ne cache pas l'indifférence profonde dans laquelle le laissent les textes de son aîné en qui il se garde de voir un modèle d'autant plus qu'il lui reproche entre autres, dans *Interventions 2*, son impolitesse intempestive vis-à-vis de l'Académie française où il n'a jamais voulu siéger. Même si leur conception de la littérature diverge, il ne fait pas de doute, pour l'heure, qu'il y a une certaine similarité non pas au niveau du mode d'écriture romanesque à proprement parler mais davantage au niveau du but visé. La critique n'exclut donc pas en principe l'influence consciente ou inconsciente si l'on se réfère à juste titre à Tiphaine Samoyault dans *Intertextualité, mémoire de la littérature* :

[...] la littérature, tout en continuant à porter la mémoire du monde et des hommes (ne serait-ce que sous la forme de témoignages), inscrit le mouvement de sa propre mémoire. Même lorsqu'elle s'efforce de couper le cordon qui la relie à la littérature antérieure, qu'elle revendique la transgression radicale ou la plus grande originalité possible (être à soi-même sa propre origine), l'œuvre met en évidence cette mémoire puisque aussi bien se séparer de quelque chose, c'est affirmer son existence.¹⁸⁶

Le rapprochement entre les deux agronomes-écrivains se situe d'emblée du côté de la subversion et du refus des conventions. Aussi me paraît-il très important de mettre en rapport les divergences et les convergences entre Houellebecq et Robbe-Grillet afin de faire ressortir d'autres traits marquants de l'écriture houellebecquienne. Houellebecq serait-il devenu, dans une certaine mesure et par la force des choses, le "nouveau nouveau romancier" dont parle Robbe-Grillet (dans *Pour un nouveau roman*) et qui serait à l'origine d'une sorte de renouvellement du genre romanesque, ou le perpétuerait, à travers la recherche et l'affirmation de nouvelles formes d'écriture ?

¹⁸⁶ Tiphaine Samoyault, *Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 55-56.

2.2.1 Houellebecq et la description explicative

Le Nouveau Roman est l'un des courants littéraires les plus marquants du XX^e siècle. Comprendre ce mouvement, c'est être en mesure de saisir la portée de l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet et vice versa. Bernard Valette, dans son article « Robbe-Grillet : révolutions du Nouveau Roman », offre un survol des traits essentiels de ce mouvement :

Le Nouveau Roman met à nu le mécanisme du roman classique. Celui-ci s'était édifié sur des conventions propres à rendre compte d'une réalité physique, sociale, psychique censée appartenir à un monde – éventuellement virtuel- mais extérieur à la conscience. L'Écriture du Nouveau Roman, pour artificielle qu'elle ait d'abord pu paraître, souligne précisément les artifices sur lesquels reposait le code de lisibilité antérieure. C'est pourtant sous l'angle d'une littérature objective, limitée au regard d'une sorte de témoin désincarné, qu'a été assimilée dans un premier temps sa démarche contestataire.

Mais derrière cette technique – dont l'analyse s'est révélée rapidement insuffisante – se cache une véritable révolution esthétique. Celle-ci a donné au roman sa pleine liberté, qui est d'ordre littéraire et non mimétique. Cette découverte et cette pratique de la littérarité ne s'arrêtent pas à une redéfinition du roman. Dans le domaine de la critique littéraire, elle accompagne ce que l'on pourrait appeler, en s'inspirant de Michel Foucault, le passage de l'herméneutique à la sémiologie.¹⁸⁷

Le Nouveau roman se veut une exploration d'un nouvel horizon littéraire. Et c'est pourquoi Valette y voit «une révolution esthétique». Avec Robbe-Grillet, la description prend une nouvelle envergure. Il ne s'agit plus de faire corps avec les objets. Dans les lignes qui suivent, il expose sa conception de la description :

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celle-ci, il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science.¹⁸⁸

La description reste une des pierres angulaires de ses romans. Comme l'explique Henri Micciollo dans son essai *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* :

¹⁸⁷ Bernard Valette, « Robbe-Grillet : révolutions du Nouveau Roman », dans *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris/Ottawa, Les Presses Sorbonne Nouvelle/Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 400.

¹⁸⁸ *Pour un nouveau roman*, p. 63.

Robbe-Grillet ne nous propose pas une construction idéologique sur laquelle s'appuyerait le roman, mais un roman qui veut rendre compte d'un monde débarrassé enfin des constructions idéologiques. C'est donc bien d'un «nouveau réalisme» qu'il s'agit. On en saisit immédiatement les implications. Cette description du monde paraîtra forcément sèche et déshumanisée dans la mesure où elle sera entièrement dépourvue d'anthropocentrisme : l'homme aura cessé de se projeter sur le monde et les choses ne seront là que comme une forme, étendue, couleur, constituant un univers opaque qui ne livre aucun sens, mais s'impose par sa seule et irréductible présence. Mais à ne voir en Robbe-Grillet qu'un arpenteur impassible de la réalité, on ferait un grave contresens : le monde est là certes, mais il est perçu par l'homme. Le monde est incapable de rendre compte de lui-même, c'est l'homme qui le regarde et qui en rend compte. Le réalisme est un réalisme subjectif, ou, si l'on veut, un réalisme intérieur. Le monde de Robbe-Grillet est d'abord un monde vu, et décrit par l'auteur ou, à travers lui, par le narrateur : la description renvoie toujours au fonctionnement d'une conscience, qui regarde, se souvient, imagine ou fabule.¹⁸⁹

Il y a donc description et description en littérature. Robbe-Grillet se distingue par ses descriptions d'un genre nouveau. C'est du moins ce qui transparaît à la lecture de l'article de Tara Collington aussi sur l'un des romans robbe-grilletiens :

La Reprise évoque des sculptures, des peintures, des fresques, des dessins mais aussi des photographies : il peut s'agir de titres d'ouvrages soit bien connus, soit purement fictifs. Dans les deux cas, l'allusion aux arts plastiques crée ce que Liliane Louvel appelle un «fantôme visuel», et ce procédé textuel ajoute une dimension supplémentaire à la compréhension du récit puisque le lecteur est incité à visualiser l'objet en question.¹⁹⁰

Pour Robbe-Grillet, les objets existent indépendamment de notre vision anthropocentriste qui les investit de nos états d'âme et humeurs. Les choses sont ce qu'elles sont et non pas ce que nous voudrions qu'elles soient. Décrire revient à saisir leur essence, et rien de plus, dans une quête sincère de la neutralité du regard porté sur elles. La représentation doit faire fi de sentiment et de passion qui sont de nature à revêtir l'objet de nos vices et qualités.

Houellebecq, à travers sa description du radiateur, dans *La Carte et le territoire*, va à l'encontre de ce principe et se plaît à le démontrer de toutes ses forces. Pour lui, les objets sont parce que c'est nous qui les percevons, en raison de leur utilité fonctionnelle.

¹⁸⁹ Henri Micciollo, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris : Hachette, 1972, p. 18-19.

¹⁹⁰ Tara Collington, «“La tragédie du paysage” : les arts plastiques dans *La Reprise*», dans *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris/Ottawa, Les Presses Sorbonne Nouvelle/ Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 203.

En dépit de tout effort de neutralité, ils sont et demeurent comme nous les voyons.¹⁹¹

Dans notre élaboration de l'image perçue transparaissent inéluctablement notre personnalité, nos états d'âme. La vision des choses est et ne peut être que subjective, dépourvue de toute neutralité selon Houellebecq. Ce que nous sommes entrave et soutend ce que nous voyons. Il en va de même de la plume de l'écrivain qui tente de dessiner, de peindre ou de photographier. Houellebecq n'est pas un disciple de Robbe-Grillet. Il s'inscrit ouvertement dans la dissidence esthétique. Comme je le démontrerai dans le chapitre consacré au réalisme, la description de la société occupe, sous une forme ou une autre, une grande place dans l'œuvre romanesque de Houellebecq. Mais l'exploitation houellebecquienne et robbe-grilletienne de la description ne saurait coïncider. Selon Olga Bernal dans *Alain Robbe-Grillet, le roman de l'absence* :

Le roman de Robbe-Grillet s'attaque (...) aux rapports de certitude dont jouissait la littérature. Il remplace le rapport de certitude par des rapports de doute. Chacune des images, chacune des formes du roman robbe-grilletien est lourde d'incertitude et d'indétermination. Le réel, dans ce roman n'est jamais ; il est toujours en train de subir une mutation ; il faut le reconstruire à chaque instant. La réalité, c'est une ouverture perpétuelle, une béance.»¹⁹²

Avec Robbe-Grillet, l'horizon d'attente scriptural reste incertain. Sa plume crée l'effet de surprise d'un roman à un autre. Houellebecq aussi : tout peut concourir à la création romanesque, du plus anodin aux faits les plus marquants de notre époque. L'incertitude de l'à-venir demeure la seule certitude chez tous les deux. Et c'est pourquoi Robbe-Grillet aide à saisir certains traits singuliers de l'écriture houellebecquienne. Dans son texte, «Nouveau roman, homme nouveau», publié en 1961, Robbe-Grillet énonce certaines caractéristiques essentielles du mouvement dont il est devenu la figure

¹⁹¹ Selon Olga Bernal, «La description de Robbe-Grillet n'est même plus tension vers le dehors, elle se contente de regarder le dehors des choses, elle ignore volontairement le dedans des choses», *Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris : Gallimard, 1964, p. 19.

¹⁹² Franz Johansson, et al. *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 109.

emblématique par la force des choses. Pour lui, le Nouveau Roman, «n'est pas une théorie, c'est une recherche.»¹⁹³, elle «ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque.»¹⁹⁴, «ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde.»¹⁹⁵, «ne vise qu'à une subjectivité totale»¹⁹⁶, «s'adresse à tous les hommes de bonne foi»¹⁹⁷, «ne propose pas des significations toutes faites».¹⁹⁸ Et enfin, «le seul engagement possible pour l'écrivain, c'est la littérature»¹⁹⁹.

Remarque surprenante, mais intéressante, Houellebecq n'est pas avare de descriptions. Elles abondent dans son œuvre romanesque. Ainsi dans *La Carte et le territoire* par exemple, on retrouve des éléments empruntés à un site internet sur Hvar²⁰⁰, fiches techniques²⁰¹, une description saugrenue de quincaillerie²⁰², une description d'une carte Michelin de la Creuse²⁰³, une reproduction de fiche technique d'appareil photo²⁰⁴, une digression sur l'eau minérale²⁰⁵, l'histoire de l'aéroport de Shannon²⁰⁶, des explications sur le libéralisme et la topologie du monde²⁰⁷, une reproduction de notice d'appareil photographique²⁰⁸, l'histoire de Beauvais²⁰⁹, des détails techniques Bugatti Veyron²¹⁰, histoire de l'art²¹¹, Frédéric Nihous, biographie style Wikipédia²¹², description

¹⁹³ «Nouveau roman, homme nouveau», p.114.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 115.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 116.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 117.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 118.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 119.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 120.

²⁰⁰ *La Carte et le territoire*, p. 29.

²⁰¹ Ibidem, p. 41.

²⁰² Ibidem, p. 51.

²⁰³ Ibidem, p. 54.

²⁰⁴ Ibidem, p. 62.

²⁰⁵ Ibidem, p. 133.

²⁰⁶ Ibidem, p. 137.

²⁰⁷ Ibidem, p. 152.

²⁰⁸ Ibidem, p. 163.

²⁰⁹ Ibidem, p. 180-1.

²¹⁰ Ibidem, p. 199.

de mouche²¹³, des renseignements sur les commissaires de police²¹⁴, l'oligospermie²¹⁵, l'histoire canine²¹⁶, dirofilariose²¹⁷, la Mercedes²¹⁸, une description d'appareil photo²¹⁹. Il n'est pas de roman de Houellebecq où des détails techniques ne transparaissent pas sous une forme ou une autre.

Houellebecq nous fait découvrir une autre conception de la description à travers toute son œuvre. Et force est de constater que c'est la description explicative qui le passionne entre autres. Que ces romans en soient émaillés ne saurait constituer une dérive pour le lecteur avisé. Et c'est pourquoi je voudrais m'attarder sur le caractère un peu singulier de cette option scripturale chez Houellebecq. Toujours dans *La Carte et le territoire*, le narrateur nous fait entrer par exemple dans un univers sémantique en rapport avec les problèmes de sperme du commissaire Jasselin:

Des examens un peu humiliants, mais rapides montrèrent qu'il était oligospermatique. Le nom de la maladie apparaissait, en l'occurrence, assez euphémistique : ses éjaculats, de quantité d'ailleurs modérée, ne contenaient pas une quantité insuffisante de spermatozoïdes, ils ne contenaient pas de spermatozoïdes du tout. Une oligospermie peut avoir des origines très diverses : varicocèle testiculaire, atrophie testiculaire, déficit hormonal, infection chronique de la prostate, grippe, d'autres causes. Elle n'a la plupart du temps rien à voir avec la puissance virile. Certains hommes qui ne produisent que très peu, ou aucun spermatozoïde, bandent comme des cerfs, alors que d'autres, presque impuissants, ont des éjaculats si abondants et si fertiles qu'ils suffiraient à repeupler l'Europe occidentale ; la conjonction de ces deux qualités suffit à caractériser l'idéal masculin mis en avant dans les productions pornographiques.

Le détour représente une leçon concise sur la reproduction, les exigences et les conditions séminales requises pour arriver à la conception d'un enfant. Qui plus est, il adopte un ton quasi pédagogique : il entre dans toutes sortes de détails éclairants mais sans aucun

²¹¹ Ibidem, p. 226-230.

²¹² Ibidem, p. 236.

²¹³ Ibidem, p. 275-6.

²¹⁴ Ibidem, p. 279.

²¹⁵ Ibidem, p. 296-7.

²¹⁶ Ibidem, p. 299-300.

²¹⁷ Ibidem, p. 301.

²¹⁸ Ibidem, p. 355.

²¹⁹ Ibidem, p. 422.

intérêt pour l'intrigue. Houellebecq aime les mots et les descriptions explicatives. À partir de certains termes de son histoire romanesque, en rapport avec la vie des personnages ou des situations précises, le récipiendaire du Goncourt 2010 se lance dans la définition de tel ou tel concept. Le style prend une tournure informative. Houellebecq explique un fait, un phénomène, un énoncé, expose les éléments y afférant, insiste sur le sens du mot, remonte au besoin à son étymologie pour donner tous les détails indispensables à l'enrichissement du vocabulaire du lecteur, si je puis dire. Le ton reste neutre, objectif, purement "didactique". Le narrateur cède la place à l'informateur. On dirait un énonciateur omniscient. Le roman paraît imiter les ouvrages scientifiques. Le mot choisi renvoie à un univers sémantique et lexical qu'il importe à l'écrivain de ne pas passer sous silence. Écrire passe alors par la nécessité de définir. Le discours narratif opère un rebondissement sur le sens de certains mots à intervalles irréguliers dans le texte. Le type de discours change. Le narratif cède la place au type informatif. Les exemples abondent dans les romans de Houellebecq. Je n'en veux pour preuve que cet extrait des *Particules élémentaires* : Houellebecq y décrit l'impact des mouches sur la décomposition d'un cadavre. La narration prend la forme d'une leçon de science naturelle :

Sous nos climats, un cadavre de mammifère ou d'oiseau attire d'abord certaines mouches (Musca, Curtonevra) ; dès que la décomposition le touche un tant soit peu, de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les Calliphora et les Lucilia. Le cadavre, sous l'action combinée des bactéries et des sucs digestifs rejetés par les larves, se liquéfie plus ou moins et devient le siège de fermentations butyriques et ammoniacales. Au bout de trois mois, les mouches ont terminé leur œuvre et sont remplacées par l'escouade des coléoptères du genre Dermestes et par le lépidoptère Aglossa pinguinalis, qui se nourrissent surtout des graisses. Les matières protéiques en voie de fermentation sont exploitées par les larves de Piophilidion petasionis et par les coléoptères du genre Corynetes. Le cadavre, décomposé et contenant encore quelque humidité, devient ensuite le fief des acariens, qui en absorbent les dernières sanies. Une fois desséché et momifié, il héberge encore des exploitants : les larves des attagènes et des anthrènes, les chenilles d'Aglossa cuprealis et de Tineola bisellelia. Ce sont elles qui terminent le cycle.²²⁰

²²⁰ *Les Particules élémentaires*, p. 39.

On retrouve une autre description de cette nature dans *La Carte et le territoire*. Comme à l'accoutumée, Houellebecq parle d'une autre espèce de mouche avec force détails :

La femelle de la musca domestica peut pondre jusqu'à cinq cents et parfois mille œufs. Ces œufs sont blancs et mesurent environ 1,2 mm de longueur. Au bout d'une seule journée, les larves (asticots) en sortent ; elles vivent et se nourrissent sur de la matière organique (généralement morte et en voie de décomposition avancée, telle qu'un cadavre, des détritiques ou des excréments). Les asticots sont blanc pâle, d'une longueur de 3 à 9 mm. Ils sont plus fins dans la région buccale et n'ont pas de pattes. À la fin de leur troisième mue, les asticots rampent vers un endroit frais et sec et se transforment en pupes, de couleur rougeâtre...²²¹

La description continue sur des lignes et des lignes. Le romancier s'attarde sur des phénomènes, explore le sens des mots, leur genèse et fournit des éclaircissements, ce qui confère à ces termes ou phénomènes une plus grande importance dans le texte, quand bien même le lecteur aurait du mal à en saisir la pertinence. Le récit marque une pause digressive. La littérature embrasse les terminologies scientifiques et leurs traits définitoires.

Cette forme de description explicative se transforme en procédé d'insistance. Le roman met en valeur un lexique spécialisé... Le contenu sémantique de certains termes captive Houellebecq. Il ne peut s'empêcher de nous les dévoiler. Au premier chef, je n'ai pas m'empêcher d'y voir tout simplement une visée didactique ou un engouement pour les mots ou une déformation liée à sa formation initiale d'ingénieur agronome, Mais l'article de Robert Dion et d'Élisabeth Haghebaert,²²² «Le cas Houellebecq et la dynamique des genres littéraires», abonde dans un autre sens. Houellebecq persiste, insiste et signe dans ce jeu de description explicative redondante. Les détails lexicologiques étoffent la narration. L'extrait s'apparente à une entrée de dictionnaire, à une petite notice, à une planche de biologie, ou à une ébauche d'article scientifique. Et

²²¹ *La Carte et le territoire*, p. 275-276.

²²² Robert Dion et Élisabeth Haghebaert, «Le cas Houellebecq et la dynamique des genres littéraires», *French Studies*, vol. LV, numéro 4, Octobre 1991.

une certitude demeure: le lecteur plus ou moins désorienté semble parfois incapable de saisir pleinement la finalité de ces digressions lexicologiques. Toujours est-il que la narration s'éloigne du centre d'intérêt du lecteur. L'attention est détournée du principal.

Houellebecq, à l'instar de Robbe-Grillet, n'accorde pas une grande importance aux conventions romanesques établies. Il fait un usage inespéré de la sémantique et de la lexicophilie à travers le récit. Vu sous cet angle, l'art est libéré ; le roman houellebecquien, un écart par rapport à l'ordinaire, aux dimensions connues et convenues du genre. Ses romans incarnent un récit d'un style débridé avec des descriptions et des développements explicatifs inhabituels. Houellebecq se livre à son corps défendant à une «coupe du sol» différente de celle pratiquée par Robbe-Grillet. Ainsi se comprend par exemple, dans *La Carte et le territoire*, cet attardement de Houellebecq sur les différentes classes de la marque Mercedes et leur rapport avec le statut social des propriétaires:

La Mercedes Classe A est la voiture idéale d'un vieux couple sans enfants, vivant en zone urbaine ou périurbaine, ne rechignant cependant pas à s'offrir de temps à autre une escapade dans un hôtel de charme ; mais elle peut également convenir à un jeune couple de tempérament conservateur – ce sera souvent, alors, leur première Mercedes. Entrée de gamme de la firme à l'étoile, c'est une voiture discrètement décalée ; la Mercedes berline Classe C, la Mercedes berline Classe E sont davantage paradigmatiques. La Mercedes en général est la voiture de ceux qui ne s'intéressent pas tellement aux voitures, qui privilégient la sécurité et le confort aux sensations de conduite – de ceux aussi, bien sûr, qui ont des moyens suffisamment élevés. Depuis plus de cinquante ans – malgré l'impressionnante force de frappe commerciale de Toyota, malgré la pugnacité d'Audi – la bourgeoisie mondiale était, dans son ensemble, demeurée fidèle à Mercedes.²²³

Dans le monde moderne, l'on passe beaucoup de temps en voiture. Houellebecq entend en rendre compte. Alors la voiture devient, dans ce roman mais aussi dans *La Possibilité d'une île*, un bien d'une certaine importance qui allie nécessité absolue, raffinement et plaisir. Houellebecq parle beaucoup des voitures de luxe dans ses romans: Mercedes Benz, Audi, Lexus, voiture de sport... Pour lui, la voiture est, dans une certaine mesure,

²²³ *La carte et le territoire*, p. 355.

une carte de visite permettant de se faire une idée rapide et sommaire du goût et du niveau social du propriétaire. Plus les personnages sont riches, plus il leur faut posséder une voiture haut de gamme. Tout comme il montre les tracasseries intellectuelles inutiles que requiert une lecture attentive des notices d'utilisation ou des fonctions pour opérer un choix en adéquation avec ses aspirations. En somme, Houellebecq fait de la description explicative un élément constitutif de son style. Serait-il alors exagéré de considérer ces descriptions explicatives comme un tremplin du réalisme littéraire chez Houellebecq?

Au départ, je me suis demandé, au regard de l'importance que les deux écrivains accordent à la description des choses, s'il ne serait pas possible d'établir un lien entre Houellebecq et le Nouveau Roman à la manière de Robbe-Grillet. Mais procéder à une étude comparée de leurs œuvres romanesques pourrait faire l'objet de toute une thèse. Aussi m'a-t-il paru préférable de procéder à une lecture des romans de Houellebecq à la lumière des essais théoriques de Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*. Mais comment ignorer l'opposition farouche qui existe entre les deux écrivains et dont fait mention Houellebecq dans *Interventions 2* par le biais d'un texte intitulé «La coupe de sol»? On comprend la conception houellebecquienne de la littérature ainsi que sa position esthétique-idéologique dans cet antagonisme littéraire.

Aussi paradoxal que cela puisse sembler, il me paraît très pertinent de soutenir que Houellebecq subit l'influence du pape du Nouveau Roman. Loin de moi l'idée qu'il l'imite, ou marche sur les pas de ce dernier en continuateur de la même œuvre. Assurément non. Au début de son essai *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet écrit d'ailleurs à ce propos:

... si les normes du passé servent à mesurer le présent, elles servent aussi à le construire. L'écrivain lui-même en dépit de sa volonté d'indépendance est en situation dans une civilisation mentale, dans une littérature, dans une civilisation, qui ne peuvent être que celle du passé. Il lui est impossible d'échapper du jour au lendemain à cette tradition dont il est issu. Parfois, même, les éléments qu'il aura le plus tenté de combattre sembleront s'épanouir au contraire, plus vigoureux que jamais, dans l'ouvrage où il pensait leur porter un coup décisif ; et on le félicitera, bien entendu, avec soulagement de les avoir cultivés avec tant de zèles.²²⁴

Robbe-Grillet apparaît pour Houellebecq comme la boussole qui indique la direction à ne pas prendre, et ce faisant, il est un guide a contrario. Nous sommes en présence de deux orientations scripturales distinctes qui s'entrechoquent sur le plan esthétique. Houellebecq n'est pas un tenant du Nouveau Roman, c'est un "nouveau nouveau romancier" qui s'inspire des libertés infinies que reconnaît et défend avec ténacité et virtuosité Robbe-Grillet en matière de création littéraire :

Mais dès que le Nouveau Roman commencera à «servir à quelque chose», que ce soit à l'analyse psychologique, au roman catholique ou au réalisme socialiste, ce sera le signal pour les inventeurs qu'un Nouveau Nouveau Roman demande à voir le jour, dont on ne saura pas encore à quoi il pourrait servir-sinon à la littérature.²²⁵

Le romancier ne devrait en aucun cas se mettre des carcans. Le roman est ce que le romancier veut qu'il soit, n'en déplaise à certains lecteurs et à certains critiques, partisans de la fidélité à des traditions littéraires que Robbe-Grillet qualifie d'obsolètes. Le roman, comme le montre Houellebecq, en référence à ses descriptions explicatives, n'est pas un genre immuable aux principes statiques. Le romancier se doit d'être un innovateur percutant et/ou déroutant au service de la redynamisation constante du genre dont il œuvre à porter le flambeau plus haut et plus loin que ses prédécesseurs. Sur ce point, Houellebecq et Robbe-Grillet sont tacitement sur la même longueur d'onde et s'entendent parfaitement à demi-mot. Sur ce point, le Nouveau Roman peut tenir lieu de référence à Houellebecq.

²²⁴ *Pour un nouveau roman*, p. 17.

²²⁵ *Pour un nouveau roman*, p. 144.

2.2.2 Ni parodie ni pastiche: la décalcomanie chez Houellebecq

Robbe-Grillet est très clair sur la définition du mouvement dont il est l'un des principaux artisans:

... le terme de *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là 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.²²⁶

Plus on lit Houellebecq, plus il est aisé de se persuader que son écriture s'inscrit dans la mouvance de la recherche de nouvelles formes romanesques. Il veut changer de cap littéraire quitte à choquer le lectorat. Dans un article intitulé «Houellebecq ou la possibilité d'un plagiat» publié en 2010, le journaliste Vincent Glad est scandalisé par ce qu'il décrit en ces termes :

Michel Houellebecq a toujours aimé truffier ses romans de longues descriptions encyclopédiques de personnalités, de lieux ou de concepts scientifiques. Son dernier roman, l'excellent *La Carte et le territoire*, à paraître mercredi 8 septembre, n'y coupe pas et l'écrivain se lance dans de fastidieuses digressions sur la mouche domestique ou la ville de Beauvais. Ça ressemble tellement à du Wikipédia qu'on a voulu faire le test. Et surprise, au moins 3 passages du dernier Houellebecq sont empruntés à l'encyclopédie en ligne.²²⁷

La découverte ébranle les puristes et les partisans de l'honnêteté littéraire absolue. Mais pour comprendre le phénomène, il suffit de se référer à Robbe-Grillet qui stipule l'absence de limite dans la création romanesque. Pour être novatrice, l'œuvre romanesque doit, selon lui, proposer une nouvelle vision des êtres et des choses à travers des formes nouvelles. En un mot, il est nécessaire que l'écrivain recherche, découvre et développe de nouvelles approches. Pour Robbe-Grillet, «Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle.»²²⁸ Et il ajoute:

²²⁶ *Pour un nouveau roman*, p. 9.

²²⁷ Vincent Glad, «Houellebecq: la possibilité d'un plagiat», 02 septembre 2010. <http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire> (Consulté le 08 septembre 2014)

²²⁸ *Pour un nouveau roman*, p. 30.

Il n'est pas question, nous l'avons vu, d'établir une théorie, un moule préalable pour y couler les livres futurs. Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui seul ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater.²²⁹

Idée sur laquelle renchérit Olga Bernal dans *Robbe-Grillet : le roman de l'absence* :

Le doute méthodique est à l'origine du roman de Robbe-Grillet. Le radicalisme de ce doute, le ton des essais théoriques de Robbe-Grillet cherchent, dirait-on, à transformer la littérature qui le précède en un immense Moyen Âge dépassé, et à instaurer, non pas une Renaissance, mais une véritable naissance sans héritage.

Jamais le roman ne s'est soulevé contre lui-même aussi radicalement que le fait le roman de Robbe-Grillet. Tout son effort est une dénonciation, une négation de soi.²³⁰

Dans un tel souci de renouvellement radical du genre, l'art romanesque s'exprime avec une plus grande liberté mise au service de la problématisation de l'écriture.

C'est donc au nom de ce principe que Houellebecq choisit de se servir de Wikipédia. Puisque l'Internet révolutionne le monde de la connaissance et celui de l'écriture romanesque indubitablement, tout s'y retrouve sous plusieurs formes et sur une pluralité de sites. Avec des mots-clefs bien choisis, rien de tel pour obtenir une vaste panoplie d'articles en moins de deux. L'Internet est le dictionnaire digital par excellence, une référence sans pareille, en somme la source à laquelle chacun vient s'abreuver selon ses besoins d'information. Les écrivains contemporains ne sauraient ignorer cette réalité, encore moins y échapper et passer le fait sous silence. À l'ère du règne de l'Internet, Houellebecq invente une décalcomanie littéraire: il recourt au principe du copier-coller en littérature. Peut-être serait-il judicieux de parler d'une esthétisation littéraire du copier-coller version des temps modernes. Rien à voir avec le pastiche ou la parodie. Houellebecq choisit de copier des extraits entiers et de les reproduire au gré de

²²⁹ Ibidem, p.11.

²³⁰ Olga Bernal, *Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris : Gallimard, 1964, p. 9.

l'inspiration dans le déroulement de l'histoire romanesque pour marquer des pauses descriptives d'une nouvelle nature. Aucun indice citationnel comme des guillemets. Serait-il inapproprié, selon Houellebecq, de mettre clairement la mention Wikipédia dans un roman ? La question reste ouverte et les réponses varient suivant que l'on soit un admirateur ou un détracteur de Houellebecq. Pour d'aucuns, il s'agirait d'une forme de plagiat sous le signe de la contre-littérature ou de l'anti-littérature. Houellebecq n'en a cure en vérité. Il reprend quasiment mot à mot Wikipédia et ne s'en cache pas après coup, avec un sans-gêne stupéfiant pour les uns, hilarant pour les autres. Loin de vouloir remanier le texte en profondeur, et de l'embellir, au nom des exigences littéraires conventionnelles, il y fait simplement quelques retouches extrêmement sommaires sans éprouver le moindre besoin de dissimiler son emprunt pour tromper la vigilance du lecteur averti. Cela est manifeste dans *La Carte et le territoire*. Vu que ses romans changent de ton et s'illustrent par la fragmentation du discours, et leur configuration hétéroclite, ces insertions copiées-collées ne ruinent pas vraiment l'esthétique du texte romanesque. Ils s'inscrivent dans la mouvance de la liberté de la création. Aussi faudrait-il se demander si cette décalcomanie littéraire constitue une forme de littéarité? La réponse affirmative va de soi pour Houellebecq en vertu de la vocation extrêmement réaliste de son écriture. Par ce procédé conscient, il rend compte de l'emprise de l'Internet sur la conception de ses romans et sur notre époque. Vu sous cet angle, on est tenté de conclure sans vraiment exagérer que l'internet révolutionne l'idée même d'artifice littéraire. Au moins si l'on se réfère à l'auteur de *La Carte et le territoire*. Tout devient possible sous la plume de l'écrivain, et Houellebecq le confirme, qui ne s'impose plus aucune limite scripturale. Ce faisant, il crée la surprise chez le lecteur en lui

imposant un nouvel horizon d'attente. La décalcomanie houellebecquienne participe subrepticement de la subversion un peu pour montrer bien clairement que l'écrivain ne se doit en aucun cas de complaire à tout prix au lecteur ou à quelque norme esthétique préétablie. De mon point de vue, on pourrait considérer ce jeu de décalcomanie comme un nouvel artifice littéraire, fut-il extravagant, bizarre et surprenant à plus d'un titre. Houellebecq, sans toutefois souligner quelque velléité subversive, remet au goût du jour la nécessité de dépoussiérer la notion même de littéarité pour rendre compte des changements de notre temps. Écrire dans cette optique, c'est tout intégrer, ne rien laisser qui soit significatif et représentatif de notre époque. Et ce recours houellebecquien à la décalcomanie s'inscrit dans cette logique néo-réaliste : calquer des passages romanesques sur Wikipédia sans s'astreindre au devoir littéraire de les transformer dans un souci d'embellissement comme si le style informatif ou explicatif des dictionnaires pouvait s'insérer dans un texte narratif sans profondément changer sinon altérer la forme du discours romanesque. «L'imitation, écrit Daniel Bilous, a toujours mauvaise presse, tant les valeurs d'authenticité et d'originalité sont prisées en matière d'esthétique, tous arts confondus.»²³¹ Que dire alors du plagiat ? Ces passages empruntés sautent aux yeux en raison de la transition abrupte qui les inscrit non plus dans la linéarité de l'histoire, mais dans l'éclatement du texte. Le cours du récit s'en trouve manifestement brisé. Et le lecteur de s'interroger sur l'importance de cette digression anesthétique. Mais l'art est protéiforme. La littéarité aussi. Rien n'est figé à tout jamais dans des règles immuables. Y compris en littérature. Peut-être devrait-on y voir un hommage feutré à Wikipédia ?

²³¹ Daniel Bilous, « Des œuvres au pastiche : Robbe-Grillet au miroir », Roger-Michel Allemand, Christian Milat, et al, *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris/Ottawa, Les Presses Sorbonne Nouvelle/ Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p.105.

Mais pour qui sait jusqu'à quel point l'œuvre de Houellebecq se complaît dans l'hétéroclite, il ne saurait être question d'une quelconque célébration de Wikipédia comme instrument de référence. Si tant est que l'ambition de Houellebecq est de crédibiliser davantage ce site, il ne se serait pas gardé de glisser sa source à un moment ou à un autre de l'histoire de Wikipédia. Mais rien de tel. Et Houellebecq ne se prive pas d'en user à bon escient pour jouer sur la sensibilité intellectuelle du lecteur rompu à une autre conception de l'écriture littéraire.

Même si Houellebecq critique et semble rejeter le goût de la description, caractéristique de l'esthétique de Robbe-Grillet, Houellebecq opère lui aussi une sorte de glissement dans l'univers de la description par la surabondance, l'exubérance des définitions.

Cause de la dissimulation de ce jeu de décalcomanie inavouable

Force est de constater que Wikipédia n'a pas bonne presse aux yeux de plus d'un. Ses nombreux articles sont sujet à caution. Leur absence de rigueur scientifique et d'autres facteurs sont cause de discrédit. Et d'ailleurs, le site même à travers son entrée, «critique de Wikipédia», s'en fait froidement l'écho en des termes très peu flatteurs ou encourageants:

L'utilité de Wikipédia en tant que travail de référence a été remise en cause. Le manque d'autorité, de responsabilité, et d'examen par les pairs sont considérés par certains comme des facteurs disqualifiants. [...] De même, Robert McHenry, ancien rédacteur en chef de l'Encyclopædia Britannica a dit : « L'utilisateur qui visite Wikipédia pour se renseigner sur un certain sujet, pour confirmer un point de vue, est plutôt dans la position d'un utilisateur de toilettes publiques. Celles-ci peuvent manifestement être sales, ainsi il devra être très prudent, ou elles peuvent sembler assez propres, de sorte qu'il puisse être rassuré par une apparence de propreté. Ce qu'il ne sait certainement pas, est : qui a employé les toilettes avant lui.

Houellebecq cède à la paresse de recourir à d'autres sources de référence plus accréditées au nom d'un je-m'en-foutisme gênant, caractéristique de la personnalité littéraire de

l'auteur de *La Carte et le territoire*. Ou bien ce choix délibéré prône plutôt le droit inaliénable de l'écrivain de jeter son dévolu sur le site de sa convenance, comme matériau littéraire, sans pour autant s'inscrire dans une logique de défense et d'illustration de la fiabilité de Wikipédia. Dans tous les cas, ce choix, qui a fait crier haro sur le récipiendaire du prix Goncourt 2010, traduit l'émergence d'une forme flagrante de réalisme par ce biais et peut fournir matière à discussion et à controverse littéraire: peut-on imposer des bornes au réalisme? La réponse ne fait pas de doute: il appartient à l'écrivain de défier notre imagination à sa guise.²³² Serait-il alors exagéré de voir en Houellebecq un «nouveau nouveau romancier» ?

2.2.3 Entre acceptation et rejet du Nouveau Roman: un nouveau nouveau romancier

Le Nouveau Roman défend et promeut le renouvellement du genre romanesque par l'adoption d'un style narratif dans lequel les lieux et les choses prennent le pas sur les personnages relégués au second plan au point que pour certains le Nouveau Roman consacre la disparition du statut classique du personnage romanesque. Il y a une forme de représentation du personnage sans focalisation particulière sur sa psychologie telle que conçue par les romanciers du dix-neuvième siècle, avec l'éclatement du cadre spatio-temporel, l'action perd toute consistance. C'est du moins ce que souligne plus d'un article paru dans *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman* :

L'écriture entreprend, nous l'avons vu, la redéfinition de ces éléments que sont le personnage, le narrateur ou le déroulement de l'intrigue et, plus profondément, la réinvention du rapport de ces éléments au sein de l'ensemble ; en d'autres mots : de la structure. Les questions liées à la composition passent au premier plan. Le système de correspondances et d'échos qui se tisse dans le

²³² http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Critiques_de_Wikipédia [5 mai 2014].

récit se fait tellement complexe dans la fabrication de ces plans minutieux si l'on compare à qu'un Butor ou un Ricardou prévoient en amont de leur travail d'écriture.²³³

On assiste aussi à une tentative d'implication du lecteur par un déplacement de l'horizon d'attente sur le plan de la conception de l'intrigue. L'œuvre inspire une implication plus accrue du lecteur pour mieux saisir le processus de déconstruction narrative :

La nouveauté artistique dérange car, du fait de son irruption, elle contraint le récepteur à réviser un système de critères et de valeurs partiellement mis au point, année après année au contact d'œuvres ressortissant au même genre, conçu selon des modèles esthétiques approuvés. Aussi, ce qui choqua le jeune romancier qu'était Alain Robbe-Grillet au moment de la parution des *Gommes*, ce fut non les critiques qu'il essuya de la part des écrivains et des journalistes, mais les leçons que lui administraient ceux «qui le condamnaient tout à fait, et qui disaient: "Ce n'est pas comme ça qu'un fait un livre"». Dès l'incipit de *Pour un nouveau roman*, il se révolte contre l'autorité des «anciens» et s'insurge contre l'allégeance requise à l'endroit de la tradition, dont ses illustres aînés sont les garants.²³⁴

La forme scripturale qu'adopte le Nouveau Roman comporte des effets de surprise pour le lecteur. Il n'est pas rare que l'ennui ou l'enjouement soient au rendez-vous. Car cette nouvelle forme d'écriture se propose de remettre en cause les normes génériques établies et de mettre en place une écriture plus moderne, plus en adéquation avec la réalité de son temps. Le lecteur joue le rôle de collecteur d'indices en collaboration implicite avec l'écrivain. Ce qui compte, ce n'est plus seulement le fin mot de l'histoire, mais la force de dérèglements des péripéties. Le lecteur, en raison de la focalisation multiple du récit, devient dans *Les Gommes* de Robbe-Grillet un enquêteur qui tente au fil de la lecture de circonscrire à partir d'indices épars la trame du récit. L'écrivain investit le lecteur d'un pouvoir d'investigation de la fiction par la recherche de la vérité disséminée dans cette écriture en boucle.²³⁵ Principe d'enfermement du personnage, mise en abyme, circularité

²³³ Johansson, Franz, et al. *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 26.

²³⁴ Ibidem, p. 62.

²³⁵ «Robbe-Grillet répond au défi et définit la lisibilité. Or dans sa définition il distingue entre la lisibilité traditionnelle et la lisibilité moderne, qui toutes deux reposent sur une sorte de tension, quoique de nature

du récit, l'écrivain tord le cou au héros traditionnel et crée un anti-héros dans le souci majeur de se départir des procédés romanesques classiques. Prépondérance des descriptions d'objets. Pastiche/parodie du roman policier.²³⁶ Rupture avec l'explication anthropomorphique ou téléologique du monde. En bouleversant la conception et la pratique de l'écriture romanesque, le Nouveau Roman assigne au roman une forme singulière, fracassante par sa nouveauté. Il fait preuve d'une volonté d'égarement du lecteur en raison de la déconstruction narrative de la trame romanesque qui accule le lecteur à un effort intellectuel générateur de sens. Le Nouveau Roman est un avatar du roman sous sa forme traditionnelle, avatar du roman policier entre autres. Même si on trouve dans *Les Gommages*, par exemple, tous les éléments constitutifs du roman policier : victime, assassin, enquêteur, investigation policière, rebondissement(s), effet de suspense, il ne s'agit pas d'une enquête classique. On assiste à une utilisation du flou carnavalesque avec une dextérité artistique de l'écrivain qui bouleverse les rôles et la chronologie pour le plus grand désarroi du lecteur. Plus que tout, cette écriture déjantée par sa complexité plus ou moins inextricable a priori mène à une pluralité d'hypothèses explicatives des faits, des situations. Le Nouveau Roman confère à la description une place pivotale. Il

différente : la première dépendant de l'attente du lecteur, la deuxième de l'incompatibilité entre les éléments du romanesque et la forme choisie pour la raconter». Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 218

²³⁶- «Genre mineur, souvent relégué dans l'ombre de la grande littérature, le roman policier n'en est pas moins un des modèles d'écriture qui a intéressé le plus grand nombre de néo-romanciers. *L'Emploi du temps* et *Degré* de Michel Butor, *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, et la majorité des romans d'Alain Robbe-Grillet prennent appui sur les possibilités d'écriture qu'offre ce rejeton de la paralittérature.» François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite*, Paris : L'Harmattan, 2011, p.101

- «La plupart du temps, les écrivains du nouveau roman ont transformé les formes et les fonctions premières du policier de manière à exploiter une vision ironique et parodique de ses conventions génériques, dénonçant avec d'autant plus de force la sclérose des formes littéraires. Ces subversions touchent surtout au motif de l'enquête qui, contrairement à ce qui a cours dans le roman policier traditionnel, ne trouve qu'exceptionnellement son achèvement dans les œuvres du nouveau roman». François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite*, Paris : L'Harmattan, 2011, p.102.

faut troubler l'ordre de la narration en soi. Mais il importe de reconnaître avec Henri Micciollo que :

Alain Robbe-Grillet n'a pas inventé le «Nouveau Roman», mais il s'est imposé rapidement comme le chef de file de ce mouvement, encore qu'il soit d'usage de grouper sous cette même étiquette un certain nombre d'écrivains différents, comme Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, qui n'ont en commun que leur refus des formes traditionnelles du roman.²³⁷

Le Nouveau Roman est donc de l'ordre de la subversion littéraire voulue avec un acharnement créatif qui brille, mais aussi s'enlise dans l'affadissement de l'intrigue par l'excroissance descriptive, l'effacement, l'évanescence et la dissolution du personnage délivré de son épaisseur psychologique, le glissement perceptible du sens, le tout enrobé dans une démarche d'innovation textuelle basée sur un jeu narratif de dévoilement, de décentrement et d'enfermement narratologique que rythme une répétition sensiblement tournée en flux et reflux du discours romanesque, un discours en déphasage en somme avec les horizons d'attente du lecteur d'antan. Le Nouveau Roman requiert un Nouveau Lecteur. Tout comme le nouveau nouveau romancier, Houellebecq, requiert un Nouveau nouveau lecteur. L'écriture pourrait se transformer en un avatar du roman classique dans le sens d'une transformation par amélioration et aussi par dégénérescence pour faire valoir une différence de potentiel conceptuel entre les textes romanesques d'avant et de son temps. En tout cas, plus rien ne pourra être comme auparavant dans la virtuosité de la création romanesque : la plume s'engoue pour l'incongru, le facétieux, l'inénarrable, tout ce qui devrait être de l'ordre de la banalité. L'écriture dispose du pouvoir supérieur de débanaliser en fait toute réalité y compris la plus banale des situations, la plus élémentaire des particules peut y gagner en proportion et en répétition ou se faire

²³⁷ Henri Micciollo, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris : Hachette, 1972, p. 6.

atomiser en détail sur des pages et des pages à l'infini. En un mot, tout peut y trouver place dans une logique structurelle assignée par l'écrivain. En cela réside le plaisir ou le déplaisir du texte, l'essence de la littérature.

Le caractère biscornu de la fiction résonne comme un jeu, un dialogue ludique avec le lecteur, qui mesure l'envergure du pouvoir imaginaire et narratif de l'écrivain orfèvre dans l'art de simplifier ou de complexifier le texte, le choix des artifices littéraires au gré de ses extravagances et de ses fantaisies. Le Nouveau Roman rend le texte sinueux, donne à l'histoire des contours inventifs avec un certain côté excentrique. Le texte va à l'encontre des normes du roman balzacien. La force de l'écriture réside dans l'absence de toute linéarité et la déconstruction. Le talent de l'écrivain se mesure par son habileté à problématiser l'écriture, le comment-dire l'histoire tout aussi bien que ce qui est narrable et narré ; il faut que le texte manifeste toujours un je-ne-sais-quoi de rebelle, et de novateur qui le singularise de façon retentissante du roman traditionnel par sa ferveur iconoclaste. Le texte joue sur l'intrigue, déjoue les conventions romanesques et fixe ses propres normes ludiques, pour rompre avec l'ordre, le rythme et le sens traditionnel de la fiction. Lent, répétitif, déroutant à souhait, le roman trace l'itinéraire circulaire du héros que tout ramène vers le point initial de façon imprévue dans le décentrement de son cheminement. Le Nouveau Roman table sur une certaine focalisation oculaire du roman marqué par l'esthétique du regard où on observe la prépondérance de la description dans un souci de représentation objective. L'écrivain est un peintre des choses au nom du principe de l'objectal.

Ce qu'il est convenu d'appeler sous le vocable «l'école du regard» désigne les nouvelles formes romanesques de l'écriture picturale dont le pouvoir esthétique réside

dans l'art de peindre avec les mots, de disséquer les contours, la teneur et la profondeur des choses pour les livrer à l'observation et à la contemplation du lecteur sous un angle nouveau. Décrire pour mieux faire voir la réalité des choses. Le Nouveau Roman s'est imposé comme une écriture iconoclaste en rupture avec la conception traditionnelle du roman classique au XIX^e siècle. Il fallait donner à l'écriture une orientation nouvelle de façon à sortir le roman des sentiers battus habituellement tournés vers une focalisation sur la psychologie du personnage.

Pour Robbe-Grillet, le Nouveau Roman ne doit en aucun cas être entendu comme sa façon spécifique à lui de construire ses romans. Tant s'en faut. Pour lui, si l'on s'en tient à son recueil *Pour un nouveau roman*, l'écriture romanesque est une recherche sans restriction de nouvelles voies ou formes d'écriture. C'est le dépassement de l'ordre narratif ancien pour proposer une nouvelle approche scripturale. Par conséquent, il appartient à chaque génération de renouveler cet art pour en assurer le prestige et la croissance. Sans idées novatrices, le roman risquerait de se ternir et de disparaître. Le nouveau nouveau romancier est cet écrivain de notre temps heureux de braver et de transcender la vision esthétique de ses prédécesseurs pour permettre au genre romanesque d'aller de l'avant et de continuer à rayonner par la force percutante de sa capacité de subversion soit esthétique soit idéologique. L'écrivain devrait donc de génération en génération, virer de bord pour incarner une nouvelle vision de la création romanesque. La vitalité du roman réside dans son aptitude à sortir des sentiers battus, dans des mutations salvatrices au fil des générations. Écrire, mais écrire autrement pour faire la différence et se distinguer de ses prédécesseurs, écrire pour réinventer le roman sous un angle nouveau, écrire pour assurer la continuité rayonnante du genre, telle est la mission que Robbe-Grillet assigne

au Nouveau Roman. Cela est d'autant plus remarquable si l'on prend en considération le traitement que les nouveaux romanciers font du roman policier par exemple.

Houellebecq se situe dans la lignée des nouveaux romanciers par sa volonté de faire du réalisme la clef de voûte de son œuvre romanesque. Un réalisme authentique et nouveau. Houellebecq manifeste des aspirations d'innovation scripturale au nom du réalisme. Il embrasse à son cœur défendant certaines idées du Nouveau Roman sans vraiment épouser pleinement le mouvement. S'il s'inspire du Nouveau Roman, c'est pour rechercher des sommets nouveaux et définir ses propres idéaux et non pour marcher sur les traces de ses devanciers. Ce faisant, il rompt avec une certaine pratique de l'écriture romanesque pour mettre en vogue sa propre conception de l'art scriptural. Houellebecq n'est pas un nouveau romancier, mais un nouveau nouveau romancier. Il transforme à sa guise la conception du réalisme et apporte la preuve par sa manière d'écrire qu'il est possible encore d'innover et de faire œuvre réaliste en reprenant à son compte tous les acquis de ses prédécesseurs pour les transcender, les ajuster aux exigences de sa vision contemporaine des choses. Situation qui pourrait a priori sembler paradoxale. Mais à y voir de près, il n'en est rien. Le but recherché reste le même, mais seuls diffèrent les moyens, la méthode. Encore que l'écriture semble assujettie au Nouveau Roman à certains égards même si Houellebecq inscrit ses déclarations par rapport à Robbe-Grillet dans une logique de répudiation. *La Carte et le territoire* problématise la question de façon allégorique autour de la représentation artistique du chauffage. De même son court texte intitulé «La coupe de sol» en fait état très clairement. Houellebecq semble agrandir la brèche littéraire déjà ouverte par son aîné Alain Robbe-Grillet. Il prolonge ses idées, du moins celles défendues dans son essai, *Pour un nouveau roman*, les applique avec la

volonté de l'épigone désireux de dépasser ses devanciers sans pour autant le reconnaître. À bien lire Houellebecq, il devient évident qu'il marche sur les brisées de Robbe-Grillet. Entre les deux écrivains, il y a des affinités flagrantes et des différences sinon des divergences motivées par la nécessité artistique chez Houellebecq du dépassement et d'élimination de son aîné et devancier en agronomie et en littéraire.

1.1.1 Ceci n'est pas un roman policier : *La Carte et le territoire* en question.

Au rebours de tous ses romans précédents, Houellebecq, pour la première fois, nous plonge, avec *La Carte et le territoire*, dans l'univers des enquêtes policières. Le personnage Houellebecq meurt de façon mystérieuse. La police mène l'enquête. Les pistes se présentent, des témoins aussi. Houellebecq ne complique rien. L'écrivain installe le déroulement de l'histoire dans une sorte de routine procédurière. Mais cette troisième partie du roman brille par l'absence flagrante de rebondissement. Rien de palpitant. Faute de suspense, le coupable est très vite retrouvé. On découvre que Houellebecq est mort : son autoportrait a été dévalisé. Le meurtre est élucidé en un rien de temps. Le crime et la mutilation horribles du cadavre sont un pied de nez que Houellebecq fait à ses détracteurs. Il s'offre le plaisir de tuer son alter ego romanesque : mais le faire simplement mourir de sa belle mort ne conviendrait pas, il faut plus dramatique, plus troublant. Houellebecq excelle à ce jeu de mise en spectacle de soi-même par une fin quasi cauchemardesque. Houellebecq ne fait pas vraiment un usage conventionnel des invariants du roman policier : le crime initial, la ou les victimes, l'enquête, l'arrestation du coupable, la découverte du mobile, la modalité d'exécution du crime ou les circonstances du meurtre. En lisant ce roman, je n'ai pas pu me garder de me

demander pourquoi une enquête policière ? Ne serait-ce pas un autre clin d'œil au pape du Nouveau Roman ?

Tout le monde sait, et Houellebecq encore davantage, que dans *Les Gommes* de Robbe-Grillet, il est question d'enquête menée par un Wallas sur un certain Dupont présumé assassiné, et que nous sommes en présence d'une forme de pastiche/parodie du roman policier. Robbe-Grillet se réapproprie le style et les étapes du roman policier, le soumet à un traitement scriptural différent de manière à le transfigurer :

Dans *Les Gommes*, un détective enquête durant vingt-quatre heures sur un crime qui n'a pas eu lieu, avant d'assassiner la présumée victime en étant convaincu d'avoir tué le meurtrier. Le lecteur qui, contrairement aux lois ayant cours dans le domaine, dispose d'informations que ne possède pas les personnages, sera cependant stupéfait de découvrir in fine que le policier est le tueur, et de ce fait la véritable victime de l'intrigue échafaudée par l'auteur. Certes, une seconde lecture de nature mythique confère sa cohérence à ce récit qui s'apparente, de prime abord, à une absurde canular.²³⁸

Les Gommes fait appel aux conventions et à l'imaginaire d'un genre fortement codé : le roman policier. Si elle se les réapproprie, c'est pour mieux les détourner, les renverser, les saborder. Au terme de la transfiguration qu'ils ont subie, les mécanismes du genre demeurent pourtant reconnaissables...²³⁹

Tout cela fait des *Gommes* "un roman policier" de type nouveau et particulièrement remarquable du fait de sa configuration inattendue et propre à bouleverser l'attente du lecteur. L'illusion imitative confère au texte une singularité et une originalité. Pour Robbe-Grillet, l'écriture part de ce qui est (sur le plan générique dans le cas d'espèce) pour concevoir et construire sur le plan formel ce qui n'a jamais existé auparavant, ce qui fait de la littérature à la manière de Robbe-Grillet un laboratoire de tous les possibles. L'écrivain expose une vision et une structure nouvelle conformes à ses aspirations créatrices solidement établies et dorénavant illimitées. Robbe-Grillet s'engage à écrire à contre-courant, au rebours de tout statisme canonique, loin de toute emprise

²³⁸ Johansson Franz, et al. *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 52.

²³⁹ Ibidem, p.10

traditionnelle, avec la volonté farouche de fouler aux pieds les conventions (pré)établies. Ainsi le roman policier, toujours considéré comme de la paralittérature, entre dans l'arène de la littérature avec une auréole absolument transgressive, d'où son charme irrésistible. Selon François Harvey, «Pour Robbe-Grillet, exacerber les mécanismes du récit policier et remettre en question sa logique narrative et structurelle consiste par une voie détournée à chambarder les schémas d'écriture conventionnels.»²⁴⁰

Il est évident que Houellebecq marche à sa manière sur les traces de Robbe-Grillet même s'il se refuse à l'admettre. Sa tentation d'embrasser le genre policier est tout aussi forte que celle de son devancier. Il y succombe dans *La Carte et le territoire*. Mais de là à conclure hâtivement que son roman est une imitation plus ou moins servile des *Gommes*, il y a un fossé que je ne franchirai pas. Houellebecq aborde évidemment l'enquête policière autrement. Il s'inspire d'un genre, le roman policier. Mais chez lui, l'intrigue policière est différemment organisée, et apparaît seulement dans le dernier chapitre du roman : nous sommes confrontés à une non-enquête, pour parler ainsi en référence à la logique conventionnelle des romans policiers. L'implication du lecteur est nulle et non avenue. Ce qui ne saurait être le cas pour *Les Gommes* de Robbe-Grillet.

Alors que les véritables romans policiers à la manière d'Agatha Christie, pour ne citer que cet exemple, multiplient les ramifications de l'enquête de façon à déjouer les supputations du lecteur avec des alternances d'indices fallacieux et d'éléments utiles, Houellebecq ne s'engage à rien de tel. L'enquête n'en est pas vraiment une. Rien de consistant. Le coupable ne semble avoir rien fait de particulier non plus pour brouiller les pistes et induire la police en erreur. Au surplus, une fois le mobile mis en lumière, la

²⁴⁰ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite*, Paris : L'Harmattan, 2011, p.115.

parodie d'enquête prend immédiatement fin. Tout se précipite et nous conduit au dénouement. La logique et l'intelligence du lecteur ne sont aucunement mises à contribution. Ce qui semble avoir une importance primordiale pour l'écrivain, c'est l'horreur insurmontable de la scène macabre du crime, un corps mutilé et découvert en état de putréfaction avancée. Le tableau sur ce registre est un chef-d'œuvre de cynisme et d'autodérision. Le grotesque dicte ses lois. Houellebecq extrapole. Tout s'achève sans une quelconque élaboration méthodique d'un schéma d'enquête policière haletante. L'investigation échoue à faire sentir le moindre mystère. Entre l'enquête romanesque et l'enquête véritable, le fossé est assez grand : la vraie investigation est plus plate, plus simple que les exagérations du roman policier. Il me paraît difficile de ne pas noter l'absence de performance prodigieuse des enquêteurs au rebours des canons du genre :

Le récit d'enquête alterne questions et réponses, hypothèses et contre-hypothèses, témoignages et contre-interrogatoires jusqu'à la solution finale où la vérité est dévoilée. Le code herméneutique du policier implique également un schéma narratif caractérisé par une structure duelle que Michel Butor résume habilement ainsi : « dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement [...] il superpose deux séries temporelles : le jour de l'enquête qui commence au crime et le jour du drame qui mène à lui ». Mais surtout ce code soutend un paradigme interprétatif fondé sur la possibilité, par l'exercice de la raison, d'accéder à la vérité.²⁴¹

Le roman policier classique tient en haleine, défie l'intelligence et emballe l'imagination. Houellebecq quant à lui montre, en référence à son avant-dernier roman en date, que dans la réalité il en va autrement. Les étapes de l'investigation s'enchaînent au gré de circonstances ou de coïncidences hors de tout contrôle. L'enquête avance mais aussi piétine. Et la résolution du mystère obéit à une démarche qui se résume à trouver des témoins capables d'identifier le meurtrier ou de trouver des personnes susceptibles d'aider à déceler le mobile du crime... Ainsi se définit le rôle de Jed Martin. Houellebecq

²⁴¹ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 98-99.

choisit de simplifier l'enquête du commissaire Jasselin au nom d'une imitation de la vie réelle, suis-je tenté de suggérer. Au demeurant, la troisième partie de *La Carte et le territoire* nous donne l'illusion du roman policier, avec quelques digressions dans l'univers sordide des collectionneurs plus ou moins fous, la vie sexuelle du commissaire ou la mention de l'importance des prises de notes dans une enquête policière, etc. Encore une fois, Houellebecq se plaît, pour nous amener à la réponse, à ne pas se conformer aux normes génériques établies, mais au contraire exploite principalement, par goût du réalisme, les sources d'information mise à sa disposition par la police de Paris comme l'indiquent ses remerciements à la fin du roman. Cette troisième partie laisse un arrière-goût de déception du fait d'une enquête menée à la va-vite avec une accélération narrative et des ellipses pour vite en finir.

À lire Houellebecq, le rôle de l'écrivain est comparable à celui d'un enquêteur: son travail fait de la recherche et de la collecte des informations pertinentes la matière première de toute écriture romanesque véritable. Le roman est fiction empreinte de réalité. L'imagination et l'intelligence du romancier vont à la redécouverte du monde pour en extirper la quintessence insolite. L'enquêteur aussi. D'où la nécessité vitale de saisir la teneur, la structure et la profondeur des choses et des situations avec une minutie, un souci des détails qui confère une lenteur certaine au récit par l'appriovissement verbal des phénomènes. L'enquêteur prend note. Le romancier enquête, va au fond des énigmes de la société. Toute l'histoire vibre au ralenti: la ronde lancinante des jours. Un éternel recommencement en articule les détours. L'empire du signe se place sous l'emprise des choses, des lieux et du retour à la case de départ. Je voudrais mentionner ces commentaires du roman policier figurant dans *La Carte et le territoire* non sans faire

allusion à Houellebecq lui-même. Le commissaire se souvient d'un roman policier dont l'intrigue se déroule à Bangkok :

Dans un sens, c'était certainement un mauvais livre, un mauvais roman policier en tout cas : l'auteur ne faisait aucun effort d'imagination, n'essayait nullement de varier les motifs ni les intrigues ; mais c'était justement cette monotonie écrasante qui lui donnait un parfum unique d'authenticité, de réalisme.²⁴²

Peut-être serait-il judicieux de voir aussi dans l'avant-dernier roman de Houellebecq une autre empreinte du postmodernisme qui, sur le plan narratif, s'apparente à certains égards à une réécriture « palimpsestuelle ». Il y a un premier auteur d'une œuvre qui crée une histoire et développe certaines idées, assoit les bases d'un genre, ensuite vient au second plan un écrivain-lecteur postmoderne qui le barbouille et en extrait un nouveau récit sans pour autant dissimuler la quintessence de son emprunt au premier auteur. Houellebecq imite visiblement un genre.

A priori, on serait tenté de parler, dans le cas de Houellebecq, de pastiche du roman policier et non de parodie. Mais, en vérité, la ligne de démarcation demeure ambiguë : l'avant-dernier roman de Houellebecq ne saurait constituer en aucune manière une imitation servile du polar. En effet, à la fin de son roman, *La Carte et le territoire*, dans la partie consacrée aux remerciements, il admet avoir emprunté beaucoup d'éléments aux témoignages et aux archives de la police.²⁴³ Aussi suis-je tenté de voir dans l'approche romanesque houellebecquienne une volonté de se rapprocher autant que

²⁴² *La carte et le territoire*, p. 304.

²⁴³ «Je n'ai d'habitude personne à remercier, parce que je me documente assez peu, très peu même si l'on compare à un auteur américain. Mais en l'occurrence j'étais impressionné et intrigué par la police, et il m'a semble nécessaire d'en faire un peu plus.

J'ai donc cette fois le plaisir de remercier Teresa Cremisi, qui a accompli les démarches nécessaires, ainsi que le chef de cabinet Henry Moreau et le commandant de police Pierre Dieppois, qui m'ont accueilli avec amabilité au Quai des Orfèvres, et fourni de bien utiles précisions sur leur métier.

Il va de soi que je me suis senti libre de modifier les faits, et que les opinions exprimées n'engagent que les personnages qui les expriment ; en somme, que l'on se situe dans le cadre d'un ouvrage de fiction.» p. 30

possible de la réalité : écrire son roman en référence au vécu même des policiers sur le terrain, loin des clichés et extravagances des polars, mais en toute conformité avec le véritable mode opératoire des enquêtes policières en principe. Et à l'imagination d'en tirer, avec l'aide de l'intelligence, une fiction. Il devient plausible de croire que ce faisant, Houellebecq montre que l'effet de suspense inhérent au roman policier est factice, un produit de l'esprit, une entorse au déroulement réel des procédures d'investigation. C'est une façon pure et simple d'enjoliver l'histoire, d'exalter l'imagination, de soustraire l'histoire à la banalité et de tenir le lecteur en haleine du début jusqu'à la fin du roman policier. Ce qui n'est pas le cas dans une vraie enquête policière, celle à laquelle se livrent vraiment policiers et gendarmes dans la vie de tous jours en face des cas de meurtre. Et c'est compte tenu de cette enquête préliminaire de Houellebecq, désireux de ne pas se livrer à une contrefaçon des investigations policières, mais de rester aussi près que possible des situations réelles, qu'il m'a paru préférable de retenir en dernier ressort le vocable de parodie policière pour caractériser la troisième partie du roman, *La Carte et le territoire*. Curieusement, François Harvey établit comment *Les Gommages* incarne aussi ce mélange du pastiche et de la parodie :

Les Gommages est un récit construit sur une intrigue élémentaire dont le déroulement suit le schéma traditionnel du roman policier : à son origine, il y a un meurtre, à la fin un coupable et entre ces deux extrémités nous retrouvons une enquête menée comme il se doit, par un détective. Cette enquête suit une logique fondamentalement policière : son développement est finalisé et on y retrouve les éléments nécessaires du genre, comme la recherche d'indices, les témoignages, les interrogatoires et la levée finale du voile sur la vérité. En ce sens, *Les Gommages* tient d'abord du pastiche puisqu'il commande une lecture qui repose sur les conventions narratives et thématiques du récit d'enquête, souvent fortement imprégnées d'une atmosphère siménonienne, jusqu'à la fin qui, malgré la fonction ironique des rôles du policier et du coupable qui la singularise, calque dans son style et son effet de surprise le suspense typique du roman noir américain. Mais si l'imitation ordonne d'abord *Les Gommages*, la parodie s'y insère d'une manière subtile en exacerbant les mécanismes du roman d'enquête et en minant certains de ses fondements essentiels.²⁴⁴

²⁴⁴ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite*, Paris : L'Harmattan, 2011, p.108-109.

Nul doute que Robbe-Grillet et Houellebecq ont des affinités mais aussi des points de discorde.

2.2.4 Critique de Robbe-Grillet: entre la «coupe du sol» et l'étude du sol

De la critique acerbe de Houellebecq à l'égard de Robbe-Grillet, notamment dans son texte «La coupe de sol», se dégage un fil conducteur qui peut aider à mieux appréhender la pensée créatrice houellebecquienne. Houellebecq porte sans ambages le plus négatif des jugements sur la production littéraire de Robbe-Grillet et par ricochet sur le Nouveau Roman. Pour lui, c'est purement et simplement de la « littérature indigeste». Houellebecq s'attarde sur leurs divergences autour de la réception de Balzac. L'aîné le range quasiment dans les oubliettes alors que «l'enfant terrible de la littérature» contemporaine voue une admiration sans bornes à Balzac qu'il nomme le «deuxième père de tout romancier», et c'est pourquoi il voit en lui le romancier du XIX^e siècle dont l'étude ouvre la porte des secrets de l'art du roman. Si Robbe-Grillet considère les Zola et Balzac comme des auteurs dont la pratique scripturale est désuète, Houellebecq au contraire en fait des références, des modèles incontournables, des maîtres vénérés. Houellebecq place son écriture sous le signe tangible du réalisme et de la représentation de la société occidentale sous l'angle de la déchéance humaine. Le réalisme est donc un concept changeant dont la définition et la pratique varient en fonction des auteurs et des époques.

Houellebecq mentionne explicitement “la prééminence de la sociologie sur la psychologie dans ses romans”; il clame son allégeance à l'auteur de *La Condition humaine*, et insiste sur la difficulté à lire jusqu'au bout les romans de Robbe-Grillet qui veut inventer une nouvelle façon de concevoir et d'écrire le roman libre. Mais le point le

plus intéressant de l'article de Houellebecq «La coupe du sol», réside dans l'explication à laquelle il a recours pour souligner la caractéristique des textes du Nouveau Roman.

Alors que les ouvrages d'Alain Robbe-Grillet m'ont inspiré d'emblée un ennui profond, radical, j'ai consacré des heures, peut-être des journées d'efforts à essayer de les lire. Je procédais comme on le fait d'ordinaire en pareil cas : je sautais une cinquantaine de pages pour voir si ça s'arrangeait plus loin, je changeais de livre, je me disais que j'allais tenter ma chance plus tard, à un autre moment de la journée, dans des circonstances plus favorables. Rien pourtant ne venait tempérer mon ennui, rien ne venait atténuer ma certitude que tout cela n'avait ni intérêt ni sens. Je ne me souviens pas d'avoir manifesté, avec aucun autre auteur, une telle complaisance.²⁴⁵

N'ayant ni l'un ni l'autre renié leur domaine de spécialisation première, l'agronomie, ils optent pour deux approches distinctes : «la coupe de sol» pour Robbe-Grillet et «l'analyse du sol» pour lui, Houellebecq. Avec cette clarification conceptuelle agronomique, Houellebecq rompt en visière avec Robbe-Grillet. Alors que ce dernier s'efforce de produire une représentation, inspirée de la pédologie, aussi neutre et objective que possible des choses, loin de toute théorie et des clichés, Houellebecq ne l'entend point ainsi qui embrasse l'étude du sol. Il s'insurge ainsi contre ladite pratique littéraire et entend se situer aux antipodes de Robbe-Grillet dont la pertinence de l'œuvre reste sujette à caution à ses yeux. Il pointe du doigt le déplaisir insurmontable que suscite la lecture des textes de son «cher camarade». Reproche que Houellebecq encourt lui-même à bien des égards si l'on se réfère à la première partie de ma thèse. Houellebecq affiche non sans vanité sa supériorité littéraire sur Robbe-Grillet par le recours à l'analyse du sol. Pour lui, il faut investir la littérature de réflexions théoriques. Houellebecq met en lumière leur point de divergence dans la création romanesque :

Se refusant à toute théorie préalable à l'observation, Alain Robbe-Grillet se prémunit ainsi de tout cliché (car tout cliché contient une théorie succincte, et n'est reconnu comme tel que lorsque la théorie est elle-même reconnue comme ancienne, et considérée comme dépassée). À l'opposé, en

²⁴⁵ *Interventions* 2, p. 197.

ouvrant ma littérature aux conceptions théoriques qu'on peut élaborer sur le monde, je m'expose constamment au risque du cliché – et même à vrai dire je m'y condamne, ma seule chance d'originalité consistant (pour reprendre les termes de Baudelaire) à élaborer des clichés neufs.²⁴⁶

Pour Houellebecq, le romancier est un penseur, heureux de partager «ses conceptions théoriques» et ses «clichés neufs». Son œuvre ne saurait passer pour un stérile exercice d'observation et de transcription littéraires. Dans ce texte virulent, Houellebecq expose en fait sa conception du roman. Il définit sa vocation et le sens de sa quête littéraire. Tout comme Robbe-Grillet, il observe, mais il se propose d'aller plus loin, il ne se contente pas de décrire, mais il analyse et étudie la nature pour ne pas dire aussi la société telle qu'elle se présente à ses yeux et à son esprit. Houellebecq veut surpasser Robbe-Grillet et déclasser son art romanesque. Mais ce qu'il oublie de mentionner, c'est que tout comme Robbe-Grillet, il est à la recherche d'un réalisme en adéquation avec la réalité de son époque. Il promeut le «nouveau nouveau roman», le roman libre que Robbe-Grillet défend et appelle de tous ses vœux pour chaque génération.

Houellebecq ne se limite pas à la seule évocation cinglante de Robbe-Grillet dans *Interventions 2*. Grâce à *La Carte et le territoire*, il oppose subrepticement sa représentation du radiateur à la description probablement minutieuse qu'en aurait fait l'auteur de *La Jalousie* dans le style du Nouveau Roman :

Vous, je ne sais pas si vous pourriez faire quelque chose, sur le plan littéraire, avec le radiateur » insista Jed. « Enfin si, il y a Robbe-Grillet, il aurait simplement décrit le radiateur... Mais, je ne sais pas, je ne trouve pas ça tellement intéressant... » Il s'enlisait, avait conscience d'être confus et peut-être maladroit, Houellebecq aimait-il Robbe-Grillet ou non il n'en savait rien, mais surtout il se demandait lui-même, avec une sorte d'angoisse, pourquoi il avait bifurqué vers la peinture, qui lui posait encore, plusieurs années après, des problèmes techniques insurmontables, alors qu'il maîtrisait parfaitement les principes et l'appareillage de la photographie.

« Oublions Robbe-Grillet » trancha son interlocuteur à son vif soulagement.²⁴⁷

²⁴⁶ *Interventions 2*, p. 201-202.

²⁴⁷ *La Carte et le territoire*, p. 141.

Au lieu de décrire tout uniment le radiateur, l'auteur de *La Carte et le territoire* en fait l'objet de la discussion entre Jed Martin et Houellebecq, le personnage, sur les avantages, pouvoirs et limites de la peinture par opposition à la littérature et vice versa. Il refuse de limiter la représentation en littérature à une description méthodique, longue et fastidieuse au nom de l'objectivité scientifique appliquée à la littérature. Houellebecq se propose avec cet exemple de battre en brèche Robbe-Grillet sur la conception de la description des objets ou autre. L'approche "agro-littéraire" qui confine à la transposition de la "coupe du sol" ou des techniques pédologiques à la littérature ne trouve manifestement pas grâce à ses yeux. Loin de vouloir faire table rase des approches esthétiques ou écoles passées, Houellebecq les embrasse et entend les transcender pour bâtir, à sa façon, une œuvre littéraire, originale et riche. Aussi ne va-t-il pas ouvertement sur les brisées de son devancier en matière de conception du réalisme. Il s'inscrit plutôt, à en juger par son œuvre, dans une sorte de psychosociologie entendue comme discours sur la société et les modes de pensée en vogue. Il traite de l'individu, mais aussi de sa place dans la société. Tout comme Robbe-Grillet, Houellebecq se livre dans une moindre mesure à «une coupe du sol» non pas des choses, mais de la société et de la psychologie occidentale. Tout l'intéresse y compris la psychopathologie. Il se propose de nous faire voir le monde occidental à travers une dissection méticuleuse, mais éparse de ses traits essentiels et révélateurs du moment. Alors que Robbe-Grillet accorde à la description une place privilégiée, s'adonnant exclusivement à «la coupe du sol», Houellebecq lui va bien plus loin et se plaît dans l'analyse aussi bien que la coupe du sol. Pour Houellebecq, il faut décrire mais aussi analyser. Ce qui est d'autant plus remarquable qu'aucun aspect de la sexualité contemporaine, à titre d'exemple,

n'échappe, entre autres, à sa représentation romanesque. D'aucuns parleront de pansexualisme, mais derrière l'érotique, il y a l'analyse théorique. En effet, Houellebecq ne se contente pas seulement de décrire l'univers sexuel de notre temps, il énonce des théories explicatives. Il déconstruit, explore et définit la réalité sociale, la réalité sexuelle, sous toutes ses formes en variant de tons. Pour Houellebecq, le roman doit servir une idéologie basée sur l'analyse des données, faits et événements. Houellebecq n'est pas partisan du roman pour le roman, de l'écriture pour l'écriture, dans le dessein d'épuiser tous les possibles narratologiques imaginables. Écrire pour lui, c'est avoir quelque chose d'important ou de significatif à dire, des idées bien pensées à faire valoir. L'auteur de *La Carte et le territoire* est un idéologue qui s'affirme par son refus de toute parole vide. Le roman devient parfois une écriture documentaire à valeur d'enquête sociologique. La narration exemplifie une théorie auctoriale. L'écriture présente une quantité de petites informations non négligeables, comparables à des ramifications aussi significatives que les piliers du roman. Il existe des noyaux thématiques fédérateurs autour desquels s'articule l'ensemble de la construction idéologique. La littérature, la société, la sexualité, le corps, la science et la religion constituent les six piliers incontournables qui assurent la force idéologique du discours houellebecquien.

Mais Houellebecq use et abuse en ce qui le concerne de détours et de rupture narratifs par le recours excentrique à une certaine forme de décalcomanie littéraire: l'écrivain emprunte des extraits par-ci par-là sans citer de source. Ma question principale est de savoir si l'on ne peut pas considérer le roman houellebecquien comme un «nouveau nouveau roman», ce que j'appellerai pour des raisons de simplification, un néo-roman.

Conclusion partielle

Depuis ses origines, la conception de l'œuvre romanesque n'a cessé de subir des fluctuations, des changements voire des révolutions au point de se trouver à deux périodes de son histoire entre l'extrême réalisme et l'extrême fantaisie littéraires sous la forme du Nouveau Roman.

Au dix-neuvième siècle, en effet, le roman se définit schématiquement, selon la formule de Stendhal, comme un miroir qui se promène le long d'une grande route. L'écrivain réaliste de ce siècle s'efforce autant que possible de reproduire la réalité, de figer dans l'alignement des mots les tribulations et les modes de vie de certaines franges de la société de son époque, avec une rigueur quasi scientifique. De Zola à Balzac en passant par Flaubert, du réalisme au naturalisme, l'écriture puise sa source créatrice dans l'ordre social même. Aussi ne serait-il pas exagéré de considérer l'écrivain comme un historien du présent, un anatomiste qui se livre à la dissection des composantes de la société avec une rigueur et un souci avéré de fidélité.

Avec le Nouveau Roman, au vingtième siècle, l'écriture romanesque vit une aventure de la plume qui tourne parfois en ronde verbale, multiplie les détours et développe parfois une histoire sans contours précis, une intrigue en marge des normes canoniques du genre romanesque à tout le moins. L'avènement du Nouveau Roman marque ainsi la fin de toute orthodoxie romanesque. «Dans le détail de chacun des textes, lit-on dans *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*, le romancier prend plaisir à exploiter en les dévoyant certains des passages obligés qu'implique le genre auquel il

recourt.»²⁴⁸ Ainsi le roman se place depuis lors au carrefour de toutes les formes de créativités verbales possibles et semble avoir acquis le statut d'un genre protéiforme aux contours infiniment extensibles qui échappent à toute prédéfini-tion hormis l'orientation narrative choisie par l'auteur. C'est le genre qui se prête et se refuse le mieux, pour ainsi dire, à toutes sortes de jeux idéologico-structurels. Partant, chaque écrivain entend donc se distinguer par la singularité voire les fantaisies de son approche narrative. Même dans le creuset d'un mouvement ou d'un courant littéraire comme le postmodernisme, le roman devient un «laboratoire»²⁴⁹ devant servir de cadre à une expérience unique et originale destinée à surprendre, à prendre de court ou même à dérouter le lecteur. Tout bien considéré, le roman se définit de plus en plus comme un genre très malléable, utile et convenable à l'écrivain dans l'exercice de son pouvoir créatif et aussi récréatif à des fins idéologiques peu ou prou manifestes. «Avec [le] roman “érigé” à partir et contre des modèles, Robbe-Grillet invente [quant à lui] un roman profondément original, qui ne ressemble à rien.»²⁵⁰ Mais ce n'est pas tout à fait le cas du Goncourt 2010.

L'écriture romanesque de Houellebecq occupe, pour ainsi dire, une place médiane entre les deux extrêmes susmentionnés avec une auréole postmoderne: le réalisme et le Nouveau Roman. Le Nouveau Roman ouvre une brèche décisive dans la conception conventionnelle de la forme et du fond de l'écriture romanesque telle que prônée par le courant naturaliste/réaliste. Il y a donc une rupture avec une tradition, un effort réussi de renouvellement atypique. Et même si Houellebecq se montre impitoyablement critique

²⁴⁸ Franz, Johansson, et al. *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 52.

²⁴⁹ Anne Barriere et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire, De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2009.

²⁵⁰ Johansson Franz, et al. *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 81.

envers Robbe-Grillet, son écriture se définit aussi comme une rupture avec une certaine façon de concevoir le genre romanesque. Il est clair que son écrit n'est pas une revendication des idéaux du Nouveau Roman. Mais il manifeste une tendance rénovatrice incontestable, ce qui explique son rejet par plus d'un. Robbe-Grillet considère le personnage, l'histoire, l'engagement, la forme et le contenu comme des «notions périmées».²⁵¹ Ce qui n'est pas du tout le cas de l'auteur de *Plateforme*. Selon Olga Bernal, « Robbe-Grillet introduit un temps qui tourne en rond, qui n'avance pas, un temps qui ne sert à rien.»²⁵² Telle n'est pas l'ambition de l'auteur des *Particules élémentaires*. Houellebecq manifeste l'angoisse de l'influence et inscrit son œuvre dans une sorte de kénosis ou de rupture par rapport à Robbe-Grillet.

Houellebecq, grâce à ses héros, sonde les abîmes de la société. Il montre que l'homme n'a d'emprise sur rien, absolument rien, y compris lui-même. Sa vie est un vide, un point d'interrogation, une lamentation lente et pénible vers une fin misérable certaine : le cancer, la vieillesse et la mort. L'homme est condamné à souffrir seul, dans une société dont il se sent déconnecté, un monde qu'il regarde et qu'il ne comprend point. Tout le ramène à la tristesse de sa condition humaine et à l'insignifiance de ses choix. Ce qui le tourmente et le rend vulnérable, c'est l'impossibilité de construire un avenir meilleur, un moi heureux de vivre, heureux de jouir, heureux goûter au plaisir sans entraves. Le personnage houellebecquien est prisonnier du désespoir qui toujours finit par le rattraper sous la forme de la solitude la plus atroce, vécue en silence dans la dépression ou dans l'isolement volontaire. L'écriture romanesque de Houellebecq gagne en richesse

²⁵¹ *Pour un nouveau roman*, p. 27.

²⁵² Olga Bernal, *Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris : Gallimard, 1964, p.50

idéologique par son positionnement par rapport au Nouveau Roman et au naturalisme/réalisme.

Avec lui, l'écriture romanesque ne se pose pas véritablement comme une aventure du verbe encore moins comme un miroir social extrêmement fidèle, les allusions directes à la réalité sont bien visibles. Il s'agit de saisir le texte romanesque comme un verre transparent et grossissant qui projette une métaréalité ou une hyperréalité qui se superpose un tant soit peu à la réalité quotidienne avec des extrapolations et des extravagances situationnelles. Houellebecq s'inscrit donc dans la logique de la simulation baudrillardienne, qui porte la réalité au-delà de ses limites actuelles afin de provoquer la réflexion ou tout au moins de susciter une certaine prise de conscience du dysfonctionnement psycho-socio-affectif qui caractérise le monde occidental et menace son épanouissement comme une épée de Damoclès. Houellebecq prône le caractère réaliste de son œuvre.

2.3 Houellebecq et le réalisme

Dans cette partie, je voudrais faire ressortir comment Houellebecq épouse un tant soit peu le courant réaliste du XIX^e siècle. À cette fin, je m'appuierai sur Balzac, Maupassant et Zola avant d'en arriver à la conception houellebecquienne du réalisme.

2.3.1 Du réalisme comme peinture sociale au XIX^e siècle et des étincelles du réel

Dans un très court texte introductif de son roman *Pierre et Jean*, Guy de Maupassant expose sa conception de l'écriture romanesque en général. Il nous fait entrer dans l'univers des écrivains mais aussi et surtout celui du réalisme. Selon lui, il est deux catégories de romanciers. D'un côté, le romancier qui «transforme la vérité» et «manipule

les événements». Puis de l'autre, le réaliste dont Maupassant dévoile les objectifs en ces termes:

Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser. À force d'avoir vu et médité, il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. [...] Au lieu de machiner une aventure et de la dérouler de façon à la rendre intéressante jusqu'au dénouement, il rendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles jusqu'à la période suivante. Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, comment on s'aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.²⁵³

Pour Maupassant, le romancier est avant tout un observateur de la société et des hommes. De ce fait, l'écriture réaliste correspond à la représentation littéraire de vécu(s) identifiable(s) ou de fait(s) avéré(s) moyennant une certaine distorsion, plus ou moins grande, inhérente au pouvoir même des mots et consubstantielle, dans certains cas, de la visée scripturale de l'écrivain lui-même. Le réalisme, c'est une période temporelle, un lieu et la Vie, sous une forme ou une autre, les mœurs, qui se figent, par tranches dans les mots, la phrase, le texte. Quelques lignes plus loin, il fournit très clairement sa définition de l'écrivain réaliste:

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Raconter tout serait impossible, car il faudra alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. Un choix s'impose donc, - ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité. La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates ; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre des faits divers. Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée des hasards et des futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté.²⁵⁴

²⁵³ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris : Gallimard, 1982, p. 49-50

²⁵⁴ Ibidem, p.51-52.

Le réaliste n'est donc pas un simple photographe mais un peintre avisé de la société qui, selon Maupassant, procède à des sélections au gré de ses ambitions et quêtes scripturales.

Aussi expose-t-il sa «théorie de l'observation» pour nous faire saisir comment se créent les œuvres réalistes :

– Le talent est une longue patience. – Il s'agit de regarder tout ce que l'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'était vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu, trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu.²⁵⁵

Idée que l'on retrouve chez Balzac, sur le réalisme, dans son introduction à la *Comédie humaine* :

S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux de types humains, le conteur des drames de la vie intimes, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devrais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements ?²⁵⁶

Le réalisme consiste donc, si l'on s'en tient à Maupassant et à Balzac, à transposer, par l'artifice de la création verbale, un vécu populaire, des faits notoires, une expérience socialement éprouvée, certaines manières individuelles d'être propres à une société, des morceaux choisis du quotidien, un fait divers ou des pans de réalités connues, dans le texte littéraire. Ce qui implique, cela va de soi, des écarts inéluctables, des décalages de l'ordre normal de ce que Philippe Vilain appelle «la supplémentation narrative»²⁵⁷, entendue comme «ajout factuel nécessité par l'exercice de la fiction»²⁵⁸. Le réalisme, disons-le sans ambages, n'équivaut pas stricto sensu à la réalité. Tout au plus s'agit-il

²⁵⁵ Ibidem, p. 58.

²⁵⁶ Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris : Béthune et Plon, 1965, Volume 1. p.15

²⁵⁷ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, p. 72.

²⁵⁸ Idem.

d'une transposition plus ou moins bien élaborée, d'une réactualisation ou d'un redéploiement littéraire du passé et/ou du présent. L'auteur s'impose autant que possible de construire l'œuvre fictionnelle, roman ou autre, en se contentant de reproduire ou de broser, de façon continue ou erratique, dans la mesure du possible sinon dans la limite des mots choisis à bon escient, un tableau assez fidèle de ses observations ou constations sociales sans aucun effort ou volonté affichée d'altérer ou d'embellir les éléments, le principal étant de trouver le traitement formel idoine pour toucher et émouvoir le lecteur si besoin est. En bref, l'écrivain s'efforce, quant au fond, de rapporter à sa manière plus qu'il n'invente certains faits et gestes. Idées que résume fort bien Kossi Efoui à travers l'exergue de son roman *Solo d'un revenant*. Pour lui, la réalité et la fiction s'interpénètrent: «Les personnages [...] sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts vivants est donc réelle.»²⁵⁹ Autrement dit, la fiction réaliste embrasse la réalité très étroitement. Le réaliste entend donc rendre compte, rapporter, selon des convenances artistiques ou esthétiques, une certaine réalité autour de lui. S'il est des changements imprimés aux faits représentés, ils ne peuvent prétendument être que mineurs. Encore que cette profession de foi de certains écrivains reste sujette à caution. Il n'est pas exclu que l'amplification soit à l'œuvre. La minimisation aussi d'ailleurs, dans une sorte de compte rendu stylisé. Les pistes en tout cas ne sont véritablement pas brouillées. Ce qui est dit, décrit ou raconté, relève de l'ordre du connu sinon du vécu, pas nécessairement identique mais similaire à l'expérience de plus d'un. Ainsi selon Michel Zérafra, le roman réaliste « apparaît le plus souvent greffé sur tel moment de l'histoire sociale », « participe plus étroitement des phénomènes

²⁵⁹ Kossi Éfoui, *Solo d'un revenant*, Paris: Seuil, 2008.

sociaux»²⁶⁰, est «une œuvre d'art [...] révélatrice du réel»²⁶¹, «met en lumière et en cause, plus directement que les autres arts, le sens et la valeur de notre inéluctable condition historique et sociale»²⁶², « propose des modèles de vie, de mœurs, de sentiments, aux diverses zones d'une société»²⁶³, manifeste «le souci d'exprimer le vrai»²⁶⁴, «interprète la vie sociale»²⁶⁵, est «destiné à mirer exactement la réalité sociale»²⁶⁶. Le roman se définit chez lui très clairement comme un produit de la société. L'écrivain raconte donc à partir de faits réels, avérés et vérifiables. Aussi Balzac donne-t-il l'exemple de sa propre expérience :

Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'Historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant des caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs.²⁶⁷

L'histoire romanesque décalque, incorpore, exploite, enrobe l'Histoire plus ou moins immédiate, la Vie, suivant les visées scripturales de l'écrivain désireux de mettre en évidence telle ou telle autre facette de la société de son temps. Ce faisant, le roman épouse certaines caractéristiques de la peinture, ou passe pour une photographie de la réalité au moyen de mots. Imitation ou contrefaçon, toujours est-il que le réalisme devient pictural sinon photographique : l'écrivain écrit pour décrire, rendre compte, porter témoignage sur la réalité de son temps. En lisant le roman réaliste, on découvre des

²⁶⁰ Michel Zérafra, *Roman et société*, p. p.11.

²⁶¹ Ibidem, p.14.

²⁶² Ibidem, p.16.

²⁶³ Ibidem, p.18.

²⁶⁴ Ibidem, p.33.

²⁶⁵ Ibidem, p.41.

²⁶⁶ Ibidem, p.37.

²⁶⁷ Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris : Béthune et Plon, 1965, Volume 1, p.14-15.

étincelles du réel²⁶⁸ : ce sont ces mots et expressions constitutifs du roman qui s'emparent de notre esprit et de notre pouvoir imaginaire, en tant que lecteur, pour nous obliger à faire des va-et-vient entre le texte et le monde autour de nous (d'aucuns parleront d'effets du réel). Ce qui ne prend pas du tout le contrepied de la théorie baudrillardienne. Au contraire, c'est admettre que la fiction ne se forme jamais à partir du néant, qu'il lui faut un référent ou un substrat existentiel, cependant tous les indices narratifs s'agencent et s'imbriquent de sorte que la néo-réalité, ou l'hyperréalité, devient cette vue de l'esprit au point de brassage du réel et de l'imaginaire pour former un non-lieu, un non-temps réels,

²⁶⁸ Les exemples sont nombreux, chez Houellebecq, comme l'indiquent ces exemples tirés de son avant-dernier roman, *La Carte et le territoire* : Pierre Bellemare (240), Arthur van Aschendonk (241), Patrick Le Lay (242), Guide du Routard, le Petit futé, Guide Bleu, Lonely Planet (242) Claire Chazal, Tf1, M6, le Loft, Koh Lanta (246), Bouygues (245), Patrick Forestier (246) Jaguar XJ (250) Nespresso (251), musique de mise en attente¹⁴ Angelina Jolie 28 Silvio Berlusconi (30), Michel Drucker, Kate Moss, George Clooney (44), Paris XVIIIe et la Très Grande Bibliothèque (46), Questions pour un Champion (52-3), portable non-éteint lors de la crémation (55), sac Prada d'Olga (66) swarovski (67) MacDonald's, Tom Cruise (71) Andy Warhol, Beigbeder (*Au secours pardon*) (74), Grasset (75), Kate Moss, Naomi Campbell (79), joue avec les titres de Patrick Forestier et Pepita Bourguignon (82), *Le Monde* (82-3), Patrick Kechichian) 83), Frank Pichon, Jean-Pierre Pernaut (86), comparaison énarque / polytechnicien (91) Jardin du Luxembourg (94), François Hollande (99), vie de prêtre (99) Miguel Santamayor (101) tour de France (107) Michelin, à Bridgestone, Goodyear (108) chemises Arrow (110) Joe Dassin (117) le Jardin du Luxembourg et les rues adjacentes (116-7) "Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du marché de l'informatique" (119) Ferdinand Desroches, Claude Vorilhon (119), Wong Fu Xin (120-1), étude comparative d'un tableau de Jed et de Toulouse-Lautrec (122), envoi de courriel (128), table réservée à des écrivains éminents dont Sollers (129) *Un roman français, 99 francs*, Beigbeder, (130-3), Jean-Edern Hallier, Gonzague Saint-Bris, Olivier Besancenot *Nouveau Parti Anticapitaliste* (130) *Al-Qaida et avion* (134) Jean-Paul II, Jimmy Carter, Jean XXIII, George Bush I et II, Paul VI, Ronald Reagan, John Fitzgerald Kennedy, Bill Clinton...(135) Botox (136) l'auteur des *Particules élémentaires* (138) auteur de *Plateforme* (147), auteurs des *Particules élémentaires* (146) (164), ="représenter des situations qui aient un sens pour le groupe", Jed (149), caissière Magna qui demande au client sa carte de fidélité, le souvenir du baby boom des années 50 (151), remarque intéressante sur l'Occident et la littérature (158) Samsung, Sony, Mercedes, Kia, Hyundai, LG et la comparaison des marques (162) salaire des commissaires de police (279), auteur du *Sens du combat*, *La Poursuite du bonheur* (165) Fox TV, auteur de *Renaissance* (166) iMac 24 pouces et une imprimante laser Samsung (167) Rolex Oyster Perpetual Day-Date (171) *Thalassa*, émission télévisée (182) fortune de Bill Gates vs sultan de Brunei (189-0), *Route du futur* de Bill Gates et sa foi inébranlable dans le capitalisme (190) hypermarchés Casino, Franprix, Shell, Pringles, bouteilles Hépar (195) Roman Abramovitch (198) Carlos Slim Helu (199) Patrick Kechichian (201) *Le Monde*, *Art Press* (202) Stella Artois (203) Le Corbusier, Van der Rohe et fonctionnalisme en architecture (219) notice Wikipédia de Jean-Pierre Pernaut (233), Jacques Séguéla et son slogan, "la force tranquille" la réélection de François Mitterrand (235), Noël Mamère, Jean Saint-Josse, Frédéric Nihous (236) Julien Lepers, Blousson C&A en Sympatex (238), XVIIIe arrondissement et mafia chinoise (295), téléviseur LCD (340), Comparaison automobile (355), pay-per-view (369), MOMA Philadelphie (420)

seulement à la portée de l'intellect. Puisque, selon Baudrillard, le temps et l'espace ne sont jamais véritablement figés, dans le réel ou la Vie, tout souscrit donc dans la fiction à une reconfiguration factice. Autrement dit, le texte romanesque intègre et désintègre tout simplement dans sa propre logique idéologico-esthétique un socle référentiel indispensable à la vraisemblabilisation de l'histoire. Et c'est que souligne parfaitement Maupassant :

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler des Illusionnistes. Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, nos goûts différents, créent autant de vérités, qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent, comme si chacun de nous appartenait à une autre race. Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre, suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion. Avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.²⁶⁹

Maupassant attire notre attention sur les limites de toute création artistique fût-elle la plus réaliste. Aussi compare-t-il l'écrivain à un illusionniste. Au surplus, sa représentation des choses, des êtres, de la société reste entachée de sa personnalité et de son tempérament. Conclusion, toute reproduction ou représentation scripturale de la réalité est absolument personnelle et ne reflète que la vision du monde propre à l'auteur, sa perspective et rien d'autre, sinon une stylisation plus ou moins talentueuse du réel. Michel Zérafra abonde aussi dans ce sens dans son opuscule *Roman et société* :

L'on admettra donc que le grand romancier réaliste trahit le statut idéologique auquel son œuvre est fondamentalement référée - à condition toutefois de prendre le verbe trahir dans ses deux sens : révéler et renier. Son œuvre ne nous révèle en effet qu'une «vision du monde» et en fait une vision partielle et partielle du réel, et d'autre part la «société», que l'écrivain croyait le plus souvent connaître par expérience directe, a été vue par lui à travers un filtre culturel bourgeois.²⁷⁰

²⁶⁹ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris : Gallimard, 1982, p. 52-53.

²⁷⁰ Michel Zérafra, *Roman et société*, p. 54.

Le réalisme, c'est donc la néo-réalité plus ou moins fidèlement superposable au connu ou au vécu, et du lecteur, et de l'écrivain, une néo-réalité en adéquation, plus ou moins parfaite, sous une forme ou une autre, avec la réalité d'un moment, figée dans l'esprit et que tente de retranscrire, bon an mal an, l'écrivain sans jamais y arriver intégralement pour des raisons liées aux limites intrinsèques du langage en soi.

2.3.2 Le réalisme selon Zola²⁷¹

Parlant du mode de représentation de la réalité en littérature, Zola, dans «Deux définitions du roman» et *Le Roman expérimental*, recourt lui aussi avec insistance à deux vocables : peindre²⁷², photographier²⁷³. Pour lui, le roman est une «peinture de la vie réelle, encadrée dans une action vraisemblable»²⁷⁴, «un tableau de la société» destiné à «faire défiler sous nos yeux les scènes que l'écrivain a observées».²⁷⁵ Aussi souligne-t-il que le romancier est un observateur qui enregistre les vicissitudes de la vie et transcrit ce qui se passe sous ses yeux dans une société déterminée : «Un grand romancier, écrit-il, doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle.»²⁷⁶ Zola refuse «l'imagination, dans le sens d'invention surajoutée au vrai»²⁷⁷. Ainsi l'art du romancier découle-t-il, selon lui, de la force de son pouvoir de transcription de la réalité. C'est du moins ce que fait penser cette exhortation de Zola :

²⁷¹ Zola défend et promeut le naturalisme. Aussi m'a-t-il paru nécessaire de le dissocier des tenants du courant réaliste. Mon recours au terme de réalisme ne saurait donc faire référence à un mouvement réaliste mais plutôt à sa vision de l'intégration du réel à l'œuvre romanesque.

²⁷² «Il me suffit de constater que nous en sommes aujourd'hui au roman analytique qui a pour but de peindre la nature telle qu'elle et les hommes tels qu'ils sont.» p. 281.

²⁷³ «L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes ; son observation doit représenter exactement la nature...il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. ...» citant Claude Bernard, p. 1178.

²⁷⁴ «Deux définitions du roman», p. 275.

²⁷⁵ Ibidem, p. 277.

²⁷⁶ *Le Roman expérimental*, p.1289.

Prenez au contraire des faits vrais que vous avez observés autour de vous, classez-les d'après un ordre logique, comblez les trous par l'intuition, obtenez ce merveilleux résultat de donner la vie à des documents humains, une vie propre et complète, adaptée à un milieu, et vous aurez exercé dans un ordre supérieur vos facultés d'imaginer.²⁷⁸

On retrouve des idées quasi identiques dans ses «Deux définitions du roman» :

Que les jeunes écrivains qui ont de bons yeux se mettent à l'œuvre. Ils n'ont qu'à regarder autour d'eux et à dire ensuite ce qu'ils ont vu. Le champ est vaste, les modèles posent paisiblement, les événements traînent et se laissent étudier sous tous les aspects.²⁷⁹

Le romancier est, si l'on en croit Zola, un peintre, un photographe, savant dans l'art des mots. Les expériences de la vie constituent son matériau de création. L'individu et la société forment le cœur de ses préoccupations scripturales. Ce qu'il se doit de décrire, de mettre en lumière, c'est ce qu'il a vu, vécu et étudié. Ce qui pose en dernier ressort la question de la justesse et de la véracité de cette représentation. Et Zola de parachever sa définition en évoquant le père de *La Comédie humaine* :

Si j'avais demandé à Balzac de me définir le roman, il m'aurait certainement répondu : «Le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité.»²⁸⁰

Zola présente le romancier comme un observateur, mais aussi un analyste du comportement humain. Un observateur attentif qui examine, mais aussi étudie les faits sociaux. La réalité devient la substantifique moelle de la création romanesque. À l'écrivain la mission de fournir une explication bien élaborée et juste, tirée de ses déductions. Zola ajoute :

Si l'analyse est exacte et vivante, l'intérêt de votre étude sera poignant parce que chacun des cris que vous aurez notés trouvera un écho dans la poitrine du lecteur. C'est ainsi que l'imagination est réglée par la vérité...²⁸¹

²⁷⁸ Ibidem, p.1317.

²⁷⁹ «Deux définitions du roman», p. 282.

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Ibidem, p. 281.

C'est dire que l'écrivain n'invente pas : il réinvente. Son imagination créatrice prend sa source dans le vrai, le connu aussi bien que le vécu.

Houellebecq abonde théoriquement dans le même sens grâce à son œuvre romanesque. Il adhère à cette écriture d'investigation de la réalité dans le dessein d'en faire ressortir tous les éléments les plus significatifs dans un effort intellectuel de représentation analytique de notre époque contemporaine. L'écrivain demeure pour lui aussi, et surtout en référence à ses textes romanesques, un observateur et un chercheur qui insère dans son œuvre tous les éléments favorables à la compréhension du drame et de la souffrance humaine née des idéologies en vogue et d'une certaine façon de vivre en Occident incompatible avec le bien-être humain. Aussi convient-il de se demander en quoi Houellebecq est-il redevable au XIX^e siècle ? Comment se rattache-t-il à ce siècle ?

2.3.3 Trait distinctif de l'écriture romanesque houellebecquienne.

Olivier Chazaud, dans son article «Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque», brosse un tableau de l'écriture romanesque de notre temps. Pour lui, «Le réel et le social n'ont pas cessé de préoccuper les romanciers.»²⁸² Et il continue sur la même lancée :

Des écrivains comme François Bon, Didier Daeninckx et Michel Houellebecq, renouent avec une représentation «engagée» du réel immédiat, et l'on peut considérer que la réinscription du matériau narratif dans le contexte historiquement et socialement déterminé du monde contemporain constitue l'un des ancrages forts de l'évolution actuelle du récit. Or ce «retour à la transativité» n'est pas sans incidence esthétique : les aspects de la société contemporaine, et des relations de l'homme au monde d'aujourd'hui, travaillent intimement un certain nombre de catégories romanesques. Quoique recourant à des formes et à des styles assez divers, les textes évoqués ici ont pour point commun de mettre en scène des parcours de personnages étroitement déterminés par leur rapport au monde actuel, selon des modalités qui varient de l'interrogation inquiète à une mise en cause radicale.²⁸³

²⁸² Bruno Blanckeman, et al., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. p. 475.

²⁸³ Ibidem, p. 359.

Rita Schober, encore plus précise dans son article «Vision du monde et théorie du roman : à propos de Michel Houellebecq», publié dans le même ouvrage collectif, montre que :

...Houellebecq choisit ses sujets dans un objectif littéraire précis, alors qu'ils dérivent de sa vision du monde. Il [Houellebecq] repère des sujets qui mettent en évidence les problèmes de transformation propres à la société néo-libérale, les traite sur le plan thématique dans de nouveaux domaines et situe l'action fictionnelle dans un présent que le lecteur reconnaît comme étant le sien.²⁸⁴

Pour cette dernière, il est aisé de se retrouver voire de se reconnaître à travers les romans de Houellebecq comme le souligne la dernière ligne de sa citation. Elle n'hésite pas par ailleurs à comparer Houellebecq à un «néo-naturaliste provocateur en raison de son affinité avec certains aspects de l'œuvre de Zola».²⁸⁵ Aussi comprend-on mieux pourquoi, dans l'avant-propos du collectif, à la section «Fiction(s) en question», l'œuvre romanesque de Houellebecq, parmi d'autres écrivains, est assimilé à une «représentation engagée du réel» :

À l'autre extrémité du massif romanesque, se situent des écrivains comme François Bon, Didier Daeninckx ou Michel Houellebecq qui «renouent – comme l'écrit Anne Cousseau – avec une représentation “engagée” du réel». Or, ce sont l'aberration et le non-sens du monde qui émanent finalement de leurs romans et de ceux Régis Jauffret, Gérald Bronner ou Philippe Claudel, la mort sans transcendance étant souvent la seule issue possible d'un parcours déceptif. EN somme, ces pratiques d'écriture attestent d'une «tension entre le désir d'un romanesque» hérité largement du XIX^e siècle «et la difficulté de l'adapter aux fractures de la réalité contemporaine», fait observer Anne Cousseau.²⁸⁶

L'écriture romanesque chez Houellebecq ne peut donc se comprendre et s'expliquer en perdant de vue la présence du social dans le texte. L'enracinement sociologique de la diégèse ne saurait donc passer inaperçu vu que Houellebecq en fait explicitement état dans plus d'un roman. Le réel se donne à voir et fait corps avec la fiction, le vécu quotidien occidental y prend forme. Faits sociaux et faits imaginaires se côtoient et tissent la trame narrative ainsi que le soubassement idéologique des romans.

²⁸⁴ Ibidem, p. 510.

²⁸⁵ Ibidem, p. 515.

²⁸⁶ Ibidem, p. 288.

L'Histoire se greffe sur l'histoire et vice versa dans un ordre subversif. Au gré des détours sans oublier les allusions, les figures paraboliques et les positions idéologiques se précisent. L'image du monde occidental se donne à voir dans les méandres du discours fictionnel. Le texte s'enracine donc dans un certain réalisme par voie de référence explicite ou tacite à une époque, à des faits, à des lieux et à des personnes dont les célébrités et aussi les hommes politiques comme dans cette allusion aux élections présidentielles en France :

Il est vrai qu'on rentrait en période préélectorale, et que le dossier de la sécurité semblait être le seul susceptible d'inquiéter Lionel Jospin. Il paraissait peu vraisemblable, de toute façon, que les Français votent à nouveau pour Jacques Chirac : il avait vraiment l'air trop con, ça en devenait une atteinte à l'image du pays. Lorsqu'on voyait ce grand benêt, les mains croisées derrière le dos, visiter un comice agricole, ou assister à une réunion de chefs d'État, on en ressentait une sorte de gêne, on avait de la peine pour lui.²⁸⁷

La création littéraire adopte donc la forme d'une recreation par des artifices de dérivation soit par transformation, soit par reproduction, soit par subversion ou par extrapolation. L'écrivain élabore son œuvre en opérant des choix et des combinaisons nouvelles parfois surprenantes, dans une dynamique subversive, dont dépend le sens de son œuvre. Le mythe et la réalité s'entrecroisent et s'entremêlent dans un entrelacs original au service des visées et des idéaux de Houellebecq. Une certaine vision crue du monde mis à nu s'affirme et se précise au fil des pages et des romans. Le roman apparaît comme un enchevêtrement de symboles et d'images dont l'imbrication et l'ordre structurel sont générateurs de messages satiriques. Ce lien tangible entre la fiction et la réalité induit donc le réalisme littéraire de l'œuvre. Houellebecq nous force par sa plume à jeter un regard vif et désabusé sur le monde occidental, les hommes, les vraies valeurs, les réalités incontournables et la duplicité naturelle de cette humanité de plus en plus déshumanisée au point de devenir inférieure aux animaux à bien des égards. La raison

²⁸⁷ *Plateforme*, p. 259.

devient non plus ce qui élève l'homme à des dimensions de grandeur, de profondeur et de noblesse, mais plutôt la pierre angulaire de la vulnérabilité psychologique et sociale. Aussi importe-t-il de cerner, de saisir et de mettre en lumière, tout au long de l'exploration des romans, la vision du monde sous-jacente. Dans l'extrait suivant de *La Possibilité d'une île*, Houellebecq aborde la question du recul de la natalité en Occident et le désir des jeunes parvenus à vivre paisiblement en célibat, loin des drames de la vie de couple :

....depuis plusieurs décennies, le dépeuplement occidental (qui n'avait d'ailleurs rien de spécifiquement occidental ; le même phénomène se reproduisait quel que soit le pays, quelle que soit la culture, un certain niveau de développement économique une fois atteint) faisait l'objet de déplorations hypocrites, vaguement suspectes dans leur unanimité. Pour la première fois des gens jeunes, éduqués, d'un bon niveau socio-économique, déclaraient publiquement ne pas vouloir d'enfants, ne pas éprouver le désir de supporter les tracas et les charges associés à l'élevage d'une progéniture. Une telle décontraction ne pouvait, évidemment, que faire des émules.²⁸⁸

Cette socio-représentation romanesque de Houellebecq se définit aussi par endroits comme une représentation parodique de la société. Par un jeu de simulacre et de simulation, la représentation romanesque inscrit l'histoire, la fiction, pour ainsi dire, dans l'Histoire humaine à une époque bien définie, la nôtre. L'écriture débouche sur une des interrogations profondes auxquelles Houellebecq s'efforce d'apporter des réponses philosophiques par l'entremise du récit. Que veut dire vivre en société de nos jours? Quelle est la place de l'individu dans le groupe social? Sa psychologie est-elle en harmonie avec son aspiration légitime à quelque forme d'équilibre au sein du groupe social? Par le recours à la satire, l'auteur souligne les faits saillants et marquants qui semblent inscrire la marginalité dans la normalité. Comme si à force de vivre obnubilés par des problèmes sur des problèmes, les yeux du commun des hommes regardaient sans voir, l'esprit embrumé dans le quotidien accaparant. L'essentiel passe alors inaperçu.

²⁸⁸ *La Possibilité d'une île*, p. 67.

Aussi l'écrivain réaliste qu'est Houellebecq se propose-t-il de mettre en lumière la quintessence socio-idéologique de l'agir humain pour semer le trouble et l'émoi, la répulsion ou le dégoût, l'amertume ou la compassion devant le drame quotidien de la déchéance sociale et de la misère affective humaines. Les mœurs occidentales changent, déroutent et devraient susciter des interrogations sur ce que réserve l'avenir. Houellebecq montre de sa plume le désarroi affectif qui caractérise le monde occidental sur le plan sentimental : «Augmenter les désirs jusqu'à l'insoutenable tout en rendant leur réalisation de plus en plus inaccessible, tel était le principe unique sur lequel reposait la société occidentale.»²⁸⁹ Sur la même lancée, il écrit dans *Plateforme* : « Le dépérissement de la sexualité en Occident était certes un phénomène sociologique, massif, qu'il était vain de vouloir expliquer par tel ou tel facteur psychologique individuel...» L'écrivain, pour ne pas dire le personnage, observe, s'interroge et analyse le monde autour de lui :

Qu'avais-je, pour ma part, à reprocher à l'Occident ? Pas grand-chose, mais je n'y étais pas spécialement attaché (et j'arrivais de moins en moins à comprendre qu'on soit attaché à une idée, un pays, à autre chose en général qu'à un individu). La vie était chère en Occident, il y faisait froid ; la prostitution y était de mauvaise qualité. Il était difficile de fumer dans les lieux publics, presque impossible d'acheter des médicaments et des drogues ; on travaillait beaucoup, il y avait des voitures et du bruit, et la sécurité dans les lieux publics était très mal assurée. En somme, cela faisait pas mal d'inconvénients.²⁹⁰

Pour Houellebecq, l'humain court indubitablement, en suivant le mode de vie occidental, à sa perte. Ou du moins la quête du bonheur, dans le contexte social actuel, est devenue plus aléatoire que jamais. Et pour mieux nous le faire sentir, Houellebecq offre une vue plongeante circonstanciée, avec des redondances, sur le drame flagrant de la modernité en marche assurée vers le précipice. Le monde occidental vit donc des heures sombres de remise en cause de tout et des moments lugubres de profondes perturbations. Et rien ne semble promettre ni annoncer un changement imminent des mentalités, encore

²⁸⁹ *La Possibilité d'une île*, p. 83.

²⁹⁰ *Plateforme*, p. 319-320.

moins un futur radieux ou meilleur à tout le moins... si ce n'est le discours sarcastique du romancier philosophe. La plume de l'écrivain met les mots sur la plaie sociale, quitte à donner libre cours à des fantaisies de science-fiction marquant une simulation futuriste. Il y a comme un mal de vivre incurable qui gangrène profondément la société occidentale. Mais l'exotisme, le tourisme sexuel, l'expatriation des désirs et des orgies ne sauraient correspondre à la planche du salut encore moins à une panacée. Écrire revient alors pour Houellebecq, dans cette optique, à soulever des questions par l'art de la satire, du cynisme, ou par un sens avéré de la provocation. Son écriture s'emploie donc à sortir l'esprit de la léthargie populaire. L'écriture devient une création centrée sur des objectifs précis avec des visées claires : bouleverser les consciences à défaut de pouvoir changer l'ordre traumatisant des choses. L'écrivain offre une vue surprenante des aspects peu reluisants de la civilisation. Il attire l'attention sur les dérives et les maux qui minent le monde occidental. L'expérience individuelle se décrit comme un long chemin de solitude, d'incompréhension et de désillusion à commencer par l'éclatement du cocon familial. Entre le malaise, l'incertitude, la peur du rejet et la difficulté à s'épanouir, l'individu tente tant bien que mal de se recentrer au gré des rencontres et des échecs. Il y a comme un mal de vivre incurable. Il faut se libérer de cette pesanteur psychologique par l'envie ou la nécessité vaine de se confier, de se découvrir, pour être mieux compris. La psychanalyse entre en action. Mais le résultat probant de l'efficacité de la psychologie des profondeurs semble toujours intangible et reste sujet à caution. On assiste à une psychanalyse de la psychanalyse, de la psychologie et de la psychiatrie. Par-delà les mots, le style nu et sans fioritures, émerge une tactique artistique avec des enjeux idéologiques. Le réel romanesque obéit en cela à des normes qui réorientent la réalité. En cela résident le

simulacre et la simulation dont parle Baudrillard et la dimension postmoderne de l'œuvre de Houellebecq.

Au surplus, les romans de Houellebecq montrent comment le corps est un facteur fondamental et un enjeu déterminant dans le jeu de la sociabilité et de la socialisation. C'est l'un des symboles de la dissonance sociale.

2.3.4 Roman houellebecquien comme miroir social

Houellebecq s'inscrit dans une approche multifactorielle longitudinale de l'homme et des agissements sociaux. L'écriture prend appui sur les personnages, symboles des individus, dans les différents aspects de leurs existences : loisirs, activités professionnelles, sexualité, religion, etc. Houellebecq explore l'habitus et dévoile son paradigme. Il s'évertue à expliquer les agissements par des faits sociaux, dont les individus ne sont que des vecteurs plus ou moins passifs. Le personnage est impuissant, incapable de changer l'ordre établi en dépit de son désarroi. Je n'en veux pour preuve que le personnage principal de *l'Extension du domaine de la lutte*. L'écrivain insiste sur l'importance de la lutte et du conflit dans le fonctionnement et le dysfonctionnement de la société. Le mode de vie en Occident repose sur l'existence d'espace(s) de rivalité sociale favorable(s) au développement de différentes classes sociales. Il dessine le tableau de la hiérarchisation sociale dans *Extension du domaine de la lutte*:

Décidément, me disais-je, dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de paupérisation absolue. Certains font l'amour tous les jours; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle la " loi du marché ". Dans un système économique où le licenciement est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver sa place. Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement

libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude. Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension 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, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. [...] Certains gagnent sur les deux tableaux; d'autres perdent sur les deux. Les entreprises se disputent certains jeunes diplômés; les femmes se disputent certains jeunes hommes; les hommes se disputent certaines jeunes femmes; le trouble et l'agitation sont considérables».²⁹¹

Les couches sont constituées. On se rend aisément compte de l'influence de l'approche sociologique marxiste sur la pensée de Houellebecq. L'écrivain étudie la sédimentation sociale sous tous les aspects possibles. Les personnages sont des agents sociaux qui développent, dans des romans comme *Les Particules élémentaires* ou *La Carte et le territoire* par exemple, des stratégies de survie, fondées sur un certain nombre de dispositions acquises par la socialisation ou par la désocialisation qui, bien qu'inconscientes, sont adaptées aux nécessités du dispositif vital. Houellebecq expose les faits à travers ses personnages et prône le retour à la notion fondamentale du «don et du contre-don» pour emprunter les mots du sociologue Marcel Mauss :

Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir : voilà ce que les Occidentaux ne savent plus faire. Ils ont complètement perdu le sens du don. Ils ont beau s'acharner, ils ne parviennent plus à ressentir le sexe comme naturel. Non seulement ils ont honte de leur propre corps, qui n'est pas à la hauteur des standards du porno, mais, pour les mêmes raisons, ils n'éprouvent plus aucune attirance pour le corps de l'autre. Il est impossible de faire l'amour sans un certain abandon, sans l'acceptation au moins temporaire d'un certain état de dépendance et de faiblesse. L'exaltation sentimentale et l'obsession sexuelle ont la même origine, toutes deux procèdent d'un oubli partiel de soi ; ce n'est pas un domaine dans lequel on puisse se réaliser sans se perdre. Nous sommes devenus froids, rationnels, extrêmement conscients de notre existence individuelle et de nos droits ; nous souhaitons avant tout éviter l'aliénation et la dépendance ; en outre, nous sommes obsédés par la santé et par l'hygiène : ce ne sont vraiment pas les conditions idéales pour faire l'amour. Au point où nous en sommes, la professionnalisation de la sexualité en Occident est devenue inéluctable.²⁹²

L'écriture porte le sceau d'une endoscopie sociale à travers une enquête de terrain débouchant sur l'analyse de la collecte de données. Sur le plan de la sexualité plus que tous les autres, Houellebecq brille par ses analyses :

²⁹¹ *Extension du domaine de la lutte*, p. 100.

²⁹² *Plateforme*, p. 236.

[...] le dépérissement de la sexualité en Occident comporte peut-être des causes psychologiques, mais qu'il s'agit avant tout d'un phénomène sociologique. J'aime bien cette idée selon laquelle il ne sert à rien d'expliquer psychologiquement les faits sociologiques, c'est très positiviste comme point de vue. Si je m'interroge d'un point de vue psychologique, je peux effectivement trouver des explications comme la présence des images porno qui rendent la réalité un peu fade... la pornographie qui nuit à la sexualité réelle... la représentation qui tue la réalité... Tout cela est crédible, mais c'est surtout l'aspect sociologique qui me frappe. Les rapports humains ont globalement décré.²⁹³

Dans la perspective de Houellebecq, le roman ne passe plus tout à fait, à certains moments, pour un miroir fidèle que l'on promène le long d'une société en décrépitude ou en déconfiture. Il s'agit plutôt d'un microscope qui va et vient d'un détail social à un autre, du marginal au normal dans leur routine dérangement et troublante, mais insoupçonnée du fait de l'accoutumance. Tout le jeu d'écriture de Houellebecq réside dans cette tendance subversive basée sur des artifices simples et clairs visant à prendre le contrepied des conventions établies. En un mot, détruire ou renverser notre vision des choses et notre perspective par des extrapolations soit grotesques, soit burlesques, soit hyperboliques. Tout cela confère aux romans de Houellebecq la singularité du pouvoir de la représentation fictionnelle marquée par des refrains narratifs, la recherche anesthésique pour mieux traduire le malaise, le sentiment de rejet perpétuel et de vide apocalyptique manifeste dans la froideur comme dans l'intensité du discours. Les maux de la société occidentale se donnent à voir sous des formes diverses: le poids de la société sur l'individu, la dépression et l'ennui, la solitude déshumanisante, le drame social et psychologique de l'homme postmoderne, la difficulté à communiquer, le cœur en mal d'amour, le syndrome masturbatoire, l'immoralité, le malaise, le mal-être, le vide sentimental, les troubles psychologiques, la vie de débauche, la déchéance humaine, l'enfer de la maladie et surtout du cancer, l'échec de l'asile psychiatrique comme remède aux maladies mentales, l'errance dans le néant. Ainsi se déclinent, sous la plume

²⁹³ *Interventions* 2, p. 197.

romanesque de Houellebecq, les maux du monde contemporain ; au gré des pages, surgit et s'amplifie le drame existentiel de la société occidentale postmoderne sous les traits de certains personnages. Il s'interroge et souligne certains points négatifs de notre société. On voit comment le personnage narrateur *d'Extension du domaine de la lutte* remet tout en cause :

Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte; la publicité m'écoeure; l'informatique me fait vomir. Tout mon travail d'informaticien consiste à multiplier les références, les recoupements, les critères de décision rationnelle. Ça n'a aucun sens. Pour parler franchement, c'est même plutôt négatif; un encombrement inutile pour les neurones. Ce monde a besoin de tout, sauf d'informations supplémentaires.²⁹⁴

L'auteur se définit au fil des lignes comme un observateur attentif des hommes et du monde qui les entoure. Dans la fiction prennent place des détails de la vie quotidienne. L'écriture emprunte tellement à la réalité que l'on est tenté de parler d'une imitation ou alors d'une copie conforme de la réalité. Mais il s'agit aussi d'une écriture au service de la manifestation d'un idéal de pensée didactique : en effet, maximes, boutades et traits philosophiques jalonnent les romans.

Houellebecq sort aussi du monde occidental pour analyser le mode de vie d'autres peuples. Il nous emmène dans la société cubaine, par exemple, et dresse un état des lieux du communisme. Le bilan est sans appel :

Ainsi, comme toutes les sociétés, la société cubaine n'était qu'un laborieux dispositif de truquage élaboré dans le but de permettre à certains d'échapper aux travaux ennuyeux et pénibles. À ceci près que le truquage avait échoué, plus personne n'était dupe, plus personne n'était soutenu par l'espoir de jouir un jour du travail commun. Le résultat en était que plus rien ne marchait, plus personne ne travaillait ni ne produisait quoi que ce soit, et que la société cubaine était devenue incapable d'assurer la survie de ses membres.²⁹⁵

La révolution cubaine est donc un échec à tous les niveaux. Houellebecq clôt par la difficulté de la société à se prendre en charge. L'ancrage des situations romanesques dans

²⁹⁴ *Extension du domaine de la lutte*, p. 82-83.

²⁹⁵ *Plateforme*, p. 231.

la réalité est manifeste. L'écriture houellebecquienne se définit alors comme une mise en lumière satirique de certains modes de vie et de pensée de la société occidentale. Aussi n'est-on pas surpris de lire sous la plume de Denis Demonpion dans *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*:

De Michel Houellebecq on ne sait que ce qu'il veut bien dire. Sa principale carte de visite se résume à ses romans, au premier desquels *Les Particules élémentaires*, livre culte tendance fin de siècle. Son irruption dans le paysage littéraire à l'automne 1998 a provoqué un tel séisme que l'onde de choc a dépassé les frontières. Il a mis à bas les derniers vestiges de 68, condamné ses épigones féministes et écologistes, appelé à la régénérescence du genre humain par la manipulation génétique, réintroduit l'eugénisme dans le discours, stigmatisé la montée de l'islam face à une chrétienté essoufflée et, à travers ses héros, déploré la misère sexuelle de ses contemporains. Tout ça dans un style clinique et glacé qui l'a propulsé en tête des best-sellers. Il est en parfaite adéquation avec l'époque : la France est mal en point, l'occident est sur le déclin, l'humanité est en perdition.

Incapable d'être heureux, l'homme se débat et n'a plus rien à espérer. L'œil rivé à sa lunette d'entomologiste, Houellebecq observe, Houellebecq dissèque, Houellebecq consigne. Il parle de souffrance. La violence est partout, la mort guette, l'amour est devenu impossible. Le diagnostic est impitoyable, le miroir qu'il tend est insoutenable.²⁹⁶

S'il est vrai que Houellebecq est un observateur attentif de la société moderne, comme l'atteste son œuvre romanesque, plusieurs critiques s'efforcent donc de mettre en exergue les aspects esthétiques ou idéologiques significatifs de son écriture diversement étudiée et appréciée. Selon Dominique Viart, par exemple, «Le pessimisme domine ainsi dans l'œuvre de Michel Houellebecq face à une civilisation occidentale dont il ausculte les névroses obsessionnelles et les pathologies.»²⁹⁷ Clément abonde aussi dans cette perspective orientée vers un réalisme certain: «(...) chez Houellebecq, il ne s'agit plus de ressemblance, mais de véracité. Toute la différence entre l'être et le paraître s'étale au fil des pages et se joue peut-être là dans ces infimes détails où la poésie et le rêve s'accouplent pour produire la réalité diégétique»²⁹⁸ Olivier Bardolle aboutit à une conclusion qui va bien plus loin dans cette logique : «[Houellebecq] seul aujourd'hui

²⁹⁶ Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*. p.12.

²⁹⁷ Dominique Viart et Bruno Mercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p.348.

²⁹⁸ Murielle Lucie Clément, *Michel Houellebecq revisité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.186.

prend son lecteur et ne le lâche plus, sans rien lui épargner de la débâcle d'une modernité exténuée. Lui seul reflète l'époque avec la même justesse que Proust et Céline en leur temps, jusqu'à l'incarner.»²⁹⁹

Le roman de Houellebecq emprunte à toutes les formes de réalisme avec la volonté de les dépasser pour porter l'exploration créatrice aussi loin que possible. L'écriture de Houellebecq n'est pas un retour en arrière dans l'optique des conventions réalistes du XIX^e siècle, mais un dépassement. La richesse littéraire de son œuvre naît de la conjonction des influences littéraires séculaires. Certes il épouse les idéaux esthétiques du réalisme du XIX^e siècle dont la grandeur et le prestige littéraires le fascinent, mais il joue sur le registre de la subversion narratologique par sa conscience créatrice néo-romanesque à la limite du supra-réalisme ou du réalisme pseudo science-fictionnel. En cela réside l'innovation de son style. Les éléments repoussants du texte font écho à la déliquescence de la société, qui, à son tour, fait écho à la dégradation du monde.

2.3.5 Réalisme et supra-réalisme ou néo-réalisme

L'ancrage de certaines situations romanesques dans la réalité est si manifeste que plus d'un lecteur occidental s'y reconnaît, identifie des situations courantes de la vie quotidienne, les problèmes de proches ou les siens propres ; en un mot le visage d'une société occidentale bien reconnaissable se dessine sous la plume extralucide de Houellebecq. L'écriture houellebecquienne se définit alors comme une mise en lumière satirique de certains modes de vie et de pensée de la société occidentale en référence à l'actualité:

²⁹⁹ Olivier Bardolle, *La littérature à vif (Le cas Houellebecq)*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004, p.47.

Depuis la dernière crise financière, bien pire que celle de 2008, qui avait entraîné la faillite du Crédit Suisse et de la Royal Bank of Scotland, sans parler de nombre d'autres établissements moins considérable, les banquiers faisaient profil bas, c'est le moins qu'on puisse dire.³⁰⁰

Cette crise financière dont parle Houellebecq, c'est une situation avérée. Chacun le sait. Il en va de même lorsqu'il mentionne dans *Les Particules élémentaires* le passé douloureux des "pieds noirs". En une seule phrase, Houellebecq résume l'histoire et le traumatisme occasionné chez ceux qui retournaient de force en France après toute leur vie en Algérie : « L'Algérie, c'est la France... »³⁰¹

Le XIX^e siècle a réussi à porter aussi loin que faire se peut sa conception du réalisme en écriture. Le naturalisme y a apporté sa touche esthétique aussi. De Flaubert à Zola en passant Balzac, le roman brille par ses ambitions de brosser un tableau exhaustif de la vie en leur siècle. Mais sans pour autant soustraire l'œuvre romanesque à sa vocation première d'être de la fiction, une simple reconstruction palpitante de la réalité avec des personnages-types, des descriptions et des scènes fascinantes par leur profondeur, le but de Houellebecq est de sortir des limites de la fiction pour intégrer autant que faire se peut le réel, dire le drame et le malaise contemporain. Le roman reste par endroits une œuvre de réalité pure et simple avec des ressemblances et des faits notoires ou des situations vécues. Houellebecq veut montrer la réalité crue de notre temps. Et ne s'en cache pas. Témoin cet extrait du prologue des *Particules élémentaires* :

Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XX^e siècle. Généralement seul, il fut cependant, de loin en loin, en relation avec d'autres hommes. Il vécut en des temps malheureux et troublés. Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement, dans la zone économique des pays moyens-pauvres ; fréquemment guettés par la misère, les hommes de sa génération passèrent en outre leur vie dans la solitude et l'amertume. Les sentiments d'amour, de

³⁰⁰ *La Carte et le territoire*, p. 396.

³⁰¹ *Les Particules élémentaires*, p. 40.

tendresse et de fraternité humaine avaient dans une large mesure disparu ; dans leurs rapports mutuels, ses contemporains faisaient le plus souvent preuve d'indifférence, voire de cruauté.³⁰²

Le temps passe, exposé à de nouveaux soubresauts qui changent la réalité d'un siècle à un autre. L'ambition littéraire aussi. La visée du roman se modifie à travers la recherche de formes et d'idées nouvelles, toujours plus audacieuses, pour mieux apprivoiser la réalité évanescence du quotidien, les traits marquants et les faits prééminents de son époque. Des personnalités contemporaines sont immortalisées en personnages. Leurs noms défilent d'un roman à autre :

L'humanité entière tendait instinctivement vers le métissage, l'indifférenciation généralisée ; et elle le faisait en tout premier lieu à travers ce moyen élémentaire qu'était la sexualité. Le seul, cependant, à avoir poussé le processus jusqu'à son terme était Michael Jackson : il n'était plus ni noir ni blanc, ni jeune ni vieux ; il n'était même plus, dans un sens, ni homme ni femme. Personne ne pouvait véritablement imaginer sa vie intime ; ayant compris les catégories de l'humanité ordinaire, il s'était ingénié à les dépasser. Voici pourquoi il pouvait être tenu pour une star, et même pour la plus grande star – et, en réalité, la première – de l'histoire du monde. Tous les autres – Rudolf Valentino, Greta Garbo, Marlène Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean, Humphrey Bogart – pouvaient tout au plus être considérés comme des artistes talentueux, ils n'avaient fait que mimer la condition humaine, qu'en donner une transposition esthétique ; Michael Jackson, le premier, avait essayé d'aller un peu plus loin.³⁰³

Le réel devient fiction, définition d'une nouvelle dynamique littéraire sinon générique. Peut-être faudrait-il dire que l'écriture devient une mise en scène de la contemporanéité entre autres : l'écriture romanesque marque le pouvoir de la pensée éclatée qui recycle le monde sous les yeux avec l'aide de l'imagination. Aussi paraît-il plus judicieux de remplacer le réalisme par le concept plus juste et plus significatif de hyperréalisme, écho des acquis et avancées littéraires dans le domaine de la conception romanesque. L'écrivain Houellebecq abuse de notre confiance et de notre crédulité, use de son droit de nous mener en bateau, en harmonie avec des plages d'actualité, et c'est une fois le livre quasiment refermé que le pacte fictionnel revient à la mémoire, et le lecteur de se surprendre de voir la réalité romanesque épouser le réel avec si peu

³⁰² *Les Particules élémentaires*, p. 7.

³⁰³ *Plateforme*, p. 227-228.

d'ambiguïté et des références explicites à des situations, à l'Histoire. Le romancier veut de toute la force de sa plume convaincre qu'il est non seulement un écrivain, un historien, mais qu'il peut éblouir de surcroît par ses analyses sociologiques. Il choisit de développer sa vision sociale. Nom de personnages, lieux, théories scientifiques et autres sont empruntés à la réalité non plus dans un souci de réalisme, mais plutôt de supra-réalisme, devenu effort d'analyse et de redéploiement à peine esthétisé du réel, qui rencontre la connivence du lecteur. L'écrivain à la manière de Houellebecq use de son pouvoir pour mieux faire entrevoir la réalité par la valorisation d'une écriture inesthétique (dévoilement de la réalité sociale sans fioritures ni apprêt). Ce qui compte dans l'écriture romanesque, ce n'est plus le vraisemblable, mais le vrai, l'actualité. Il est là le hyperréalisme du XX^e et du XXI^e siècle, prolongement et dépassement du réalisme du XIX^e siècle. Houellebecq fait entrer des célébrités dans l'univers romanesque : « Il avait des photographies de Koons seul, en compagnie de Roman Abramovitch, Madonna, Barack Obama, Bono, Warren Buffett, Bill Gates... »³⁰⁴ Ou encore quand il évoque les deux figures les plus marquantes du monde informatique ; un des tableaux de Jed s'intitule : « Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique »³⁰⁵ dans *La Carte et le territoire*.

Houellebecq sort quelque peu du cadre de la fiction. L'imagination s'éclipse partiellement sans disparaître complètement. L'écrivain incorpore l'actualité. Il rapporte le vécu politique, historique ou autre. Comme il se plaît à citer des célébrités tel un gardien de la mémoire collective de son temps. Le roman porte témoignage sur l'actualité. Le réel s'immisce dans la fiction sans détour ni transformation véritable. L'écrivain se mue en peintre ou photographe socioculturel. Les mots nous plongent dans la vision et la

³⁰⁴ *La Carte et le territoire*, p. 10.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 139.

description houellebecquienne du monde contemporain. Entre le lecteur et l'écrivain, les mots instaurent une forme de reconnaissance et de partage de l'information courante et/ou récente. Ce dont parle le roman, c'est du connu transposé au milieu de la fiction sans autre forme d'artifice que l'entrelacement des idées, des actions et des souvenirs. Comme l'écrivain le reconnaît dans son court texte, «Ciel, terre, soleil» : «Décrivant le monde, inscrivant des blocs de réalité, vivants et irréfutables, je les relativise. Une fois transformés en texte écrit, ils se teintent d'une certaine beauté irisée, liée à leur caractère optionnel.»³⁰⁶ Pour Houellebecq, il faut lire et enquêter par soi-même. Mais il insère aussi des éléments biographiques dans ses écrits. Il se développe dans l'œuvre une forme de ouï-dire. Ainsi raconte-t-il la vie du créateur du mouvement raélien dans *Lanzarote* :

Ils annonçaient clairement la couleur puisqu'il y avait écrit en gros sur la première page : «RELIGION RAÉLIENNE». J'avais déjà entendu parler de cette secte : elle était dirigée par un certain Claude Vorilhon, ancien chroniqueur sportif dans son journal local-«La Montagne» de Clermont-Ferrand, je crois. En 1973, il avait rencontré des extraterrestres lors d'une excursion dans le cratère du puy de Lassolas. Ceux-ci se faisaient appeler les Elohim ; ils avaient créé l'humanité en laboratoire, bien des millions d'années auparavant, et suivaient de loin l'évolution de leurs créatures. Naturellement, ils avaient délivré un message à Claude Vorilhon, celui-ci avait abandonné son métier son métier de chroniqueur sportif, s'était rebaptisé Raël et avait créé le mouvement raélien dans la foulée...³⁰⁷

Et c'est un peu plus loin que le lecteur découvre que le romancier reprend à son compte un prospectus. La cloison entre la fiction et la réalité devient très floue. Je n'en veux pour preuve que l'exploitation romanesque que fait Houellebecq de la vie des stars comme Bill Gates ou Snoop Dog sans perdre de vue ses allusions à la politique française comme le second tour des élections présidentielles en France avec l'échec de Lionel Jospin.

Mais grâce aux théories postmodernes, le lecteur ne saurait se perdre dans les envolées lyriques ou burlesques de même que son esprit ne s'égare pas au risque de

³⁰⁶ Michel Houellebecq, *Lanzarote et autres textes*, Paris : Librio, 2008, p. 90.

³⁰⁷ Ibidem, p. 34.

tomber dans le piège insidieux de l'écrivain: la fiction est une reconstruction fallacieuse à certains égards du réel. Le réel que l'écrivain avoue embrasser corps et âme ne devient que métaréalité sous sa plume. Tout y est simulacre et simulation. Même si la vérité se glisse entre certaines lignes. Le passé est passé, le vécu aussi. Et c'est pourquoi Houellebecq souligne la vanité, l'impuissance foncière de la littérature.

Cependant, Houellebecq, écrivain néo-réaliste, par excellence, met finement en lumière sa position sur la question de la représentation littéraire de la réalité. À travers son roman *La Carte et le territoire*, Houellebecq aborde le problème du sens de l'écriture romanesque avec acuité. En effet, il le place au cœur de la thématique de son dernier roman à travers une confrontation ou plutôt un dialogue esthétique fructueux entre les deux personnages principaux, un artiste-photographe-peintre, Jed Martin, et un personnage écrivain, Houellebecq. Derrière les lignes se profile la conception houellebecquienne de l'écriture littéraire selon laquelle la littérature l'emporte sur la peinture et la photographie. Il use de la fiction pour proposer, à travers une confrontation des deux personnages, des idées contestables sur une hiérarchisation de ces trois formes artistiques. Ce que j'entrevois entre les lignes de son avant-dernier roman se confirme magistralement dans son dernier roman en date, *Soumission*, où il met la littérature sur le piédestal artistique suprême sans user du moindre détour :

La spécificité de la littérature, art majeur d'un Occident qui sous nos yeux se termine, n'est pourtant pas bien difficile à définir. Autant que la littérature, la musique peut déterminer un bouleversement, un renversement émotif, une tristesse ou une extase absolue ; autant que la littérature, la peinture peut générer un émerveillement, un regard neuf porté sur le monde. Mais seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petites idées, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne. Seule la littérature peut vous permettre d'entrer en contact avec l'esprit d'un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait même la conversation avec un ami- aussi profonde, aussi durable que soit une amitié, jamais on ne se livre, dans une conversation, aussi complètement qu'on le fait devant une feuille vide, s'adressant à un destinataire inconnu. Alors bien entendu, lorsqu'il est question de littérature, la beauté du style, la musicalité des

phrases ont leur importance ; mais un auteur c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres, qu'il écrive très bien ou très mal en définitive importe peu, l'essentiel est qu'il écrive et qu'il soit, effectivement, présent dans ses livres.³⁰⁸

Deux points importants méritent de retenir l'attention dans cette citation : la littérature comme «art majeur» et surtout la présence sensible de l'écrivain dans son œuvre (ce qui corrobore très bien mon idée de la réversibilité de la théorie baudrillardienne développée dans la sous-partie de ma thèse consacrée au simulacre et à la simulation ci-dessus). Il va sans dire que je procéderai dans la sous-partie suivante à une analyse quelque peu impressionniste, pour ne pas dire subjective, du roman *La Carte et le territoire* qui est, selon moi, le roman majeur de Houellebecq.

2.3.6 Photographie, peinture et roman : une fictionnalisation du supra-réalisme houellebecquien dans *La Carte et le territoire* ?

Dans le roman de Houellebecq publié en 2010, l'écrivain se présente, pour ne pas dire se définit, assez explicitement comme un romancier-photographe-peintre. Pour bien comprendre son œuvre, il serait dommageable d'occulter ce point important. Le premier élément de référence qui retient mon attention provient du rapport que Houellebecq établit explicitement dans son roman, *La Carte et le territoire*, entre la peinture, la photographie et la littérature. Le mode de vie occidental, au dire de Houellebecq même, fournit un vaste champ d'observation aux mille facettes et reflets que l'écrivain exploite sans restriction et met en lumière, sous des jours variables, dans ses romans selon des orientations et des modélisations marquées par une certaine précision dans l'évocation des vicissitudes et des effervescences du vécu social de certaines franges de la population. Houellebecq se révèle et se définit comme un photographe-peintre, qui dresse un tableau, montre des photographies de la réalité, avant d'en faire l'analyse çà et là dans son œuvre.

³⁰⁸ Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris : Flammarion, 2015, p. 13.

C'est cette forme d'écriture éclatée qui définit le mieux le style houellebecquien. D'un roman à un autre, la plume passe et repasse sur certains problèmes, thèmes, préoccupations et personnages avec des invariants à la limite de l'obsession analytico-descriptive. Tel un artiste-photographe-peintre, Houellebecq se sert de mots incisifs pour faire vibrer et sentir les ressorts du réel par sa projection du drame et de l'histoire des hommes de plus en plus acculés au désespoir sexuel, à la déchéance psychologique et à la turpitude, dans un dépérissement et un épuisement vital emblématiques de la décadence et de la désocialisation de l'Occident. En un mot, certains aspects de la réalité, passée et présente, ainsi que le monde de la littérature déterminent l'art scriptural houellebecquien et lui insufflent dynamisme, rebondissement et des traits troublants. Au gré des situations romanesques, l'écrivain photographie ou dépeint l'effondrement psychosocial occidental qui ronge, flétrit et ruine les individus malgré une certaine aisance matérielle et financière. L'écriture devient parfois un long sanglot de détresse épinglé avec un tableau et/ou une photo. Ainsi se dégage la configuration réaliste de l'écriture romanesque à la manière de Houellebecq comme j'entends le démontrer dans les lignes qui suivent.

2.3.6.1 *La pseudo-primauté de la littérature sur la peinture ou la conception de la littérature selon Houellebecq en référence au XIX^e siècle.*

Les réflexions théoriques occupent une place de choix dans l'œuvre romanesque de l'auteur de *La Possibilité d'une île*. Alors que *l'Extension du domaine de la lutte* ainsi que *Les Particules élémentaires* par exemple se définissent comme une volonté scripturale affichée de l'écrivain de décrire et d'expliquer, illustrations à l'appui, le dysfonctionnement relationnel de la société occidentale ainsi que les troubles de la vie sexuelle, *La Carte et le territoire* expose et développe d'emblée, à travers un titre assez métaphorique, une problématisation de la question de l'esthétisation de la représentation

de la réalité dans les arts, ce qui est une référence évidente à l'expression «The map is not the territory» d'Alfred Korzybski (1879-1950). Houellebecq s'intéresse à la vision du monde qu'offrent la peinture, la photographie et la littérature. Un photographe-peintre, Jed Martin, et un écrivain, Houellebecq, un autre personnage central, occupent le devant de l'histoire et nous entraînent dans les méandres de leurs réflexions et échanges sur l'art en général. Alors que le début et la première partie du roman nous plongent dans l'univers de la peinture, une autre partie donne à voir une rencontre de l'écrivain et du peintre dans l'exercice de leurs fonctions artistiques, chacun s'efforçant de faire resplendir le blason de son art. Il ne s'agit plus simplement de nous révéler l'univers de la peinture, mais aussi celui de la littérature et de croiser ces deux approches artistiques de l'esthétisation du réel. Une question ou un ensemble de questions se fait jour dans l'esprit du lecteur. Qu'est-ce que la peinture a de plus que la littérature ? Et vice versa. Entre l'écriture et la peinture, laquelle des deux formes d'expression artistique du réel offre les éléments d'une exploration approfondie et détaillée ? Derrière le titre du roman de Houellebecq paru en 2010 se forment des indices éclairants.

Houellebecq remet au goût du jour un débat remontant aux origines de la photographie. Mise par moments au service de la peinture (et c'est pourquoi Jed se rend chez Houellebecq - le personnage- et prend nombre de photos avant de peindre son portrait), la photographie finit par s'affranchir d'elle pour se constituer totalement en art autonome. Houellebecq prône, serait-on tenté de conclure hâtivement, l'hégémonie de la peinture sur la photographie. Puis de la littérature sur les deux. Mais il use tout uniment de l'interdisciplinarité artistique pour faire appréhender le fonctionnement de la littérature et sa conception de l'écriture... Analyse somme toute révélatrice de deux tendances

(possibles, plausibles et complémentaires) de l'écriture: la peinture comme une forme de représentation réaliste et la photographie comme une forme de représentation supra-réaliste. L'une n'excluant aucunement l'autre. Tant s'en faut. Décrire, ce peut être alors, pour le romancier, photographe et/ou peintre et plus encore, dans un jeu de représentation à visée analytique.

Il est, comme l'attestent les textes littéraires du XIX^e siècle, une dimension photographique de la littérature (mise en vogue par le réalisme et le naturalisme). Et c'est sous cette bannière que se place, par moments, l'œuvre romanesque de Houellebecq. Il souligne en filigrane son inclination pour le principe d'immortaliser par les belles lettres le présent pour lui conférer une ampleur quasi historique. Écrire revient à photographier la réalité avec des mots très illustratifs pour laisser des traces documentées de ce qui est, à l'intention des générations futures. L'écrivain s'impose de donner corps, vie et forme textuelle, à la réalité brute, au vécu senti dans un jeu littéraire de mise en gros plan des choses et des situations. La description retrouve ses lettres de noblesse. Les mots font revivre la réalité pure et simple avec le souci manifeste de ne rien altérer consciemment, mais de vivifier la représentation pour établir au moyen de mots bien choisis, dans des phrases extrêmement précises, une copie conforme de ce qui est vu, lu, entendu ou connu de tous. L'objectif: apprivoiser le réel dans les limites esthétiques du verbe créateur. L'écriture se fait photographie, mise en lumière sans fioritures ni complications avec parfois un souci accentué des détails. En ce sens, l'œuvre devient un miroir fidèle, une description méticuleusement précise, une photo claire et nette. Le mérite de l'écrivain réside alors dans son habileté à incarner, grâce aux mots, une perspective neutre, des modèles et expériences communément partagées de la vie. L'exactitude des événements,

leur véracité assure le couronnement de l'entreprise littéraire. Écrire, c'est alors photographier, immortaliser avec des mots des situations sociales, des morceaux choisis, des pans de vie, des traits géographiques, etc. Comme Houellebecq décrivant de façon poignante des régions spécifiques de la France dans *Extension du domaine de la lutte* ou dans *La Carte et le territoire*.

2.3.6.2 Opposition de la peinture et de la photographie :

«Beaucoup d'écrivains, si vous regardez de près, souligne Houellebecq (le personnage), ont écrit sur des peintres; et cela depuis des siècles.»³⁰⁹ Tout au long du roman, les évocations d'artistes-peintres ou de styles picturaux (artistiques) se multiplient : Rubens, Watteau, Véronèse, Philippe de Champaigne³¹⁰ portrait d'Agathe von Astighwelt conservé au musée de Dijon³¹¹, Rembrandt, Vélasquez, Mondrian, Klee,³¹² dessin de Geneviève qui emprunte au Graf³¹³, Fra Angelico, Toulouse-Lautrec,³¹⁴ Turner, Constable³¹⁵, aquarelles impressionnistes du XIX^e siècle, point de vue formaliste³¹⁶, Picasso, *Portrait de Dora Maar*³¹⁷, critique acerbe de Picasso au profit de Van Dyck³¹⁸, *portrait de Ducon* appartenant à la Guilde des Marchands par Van Dyck³¹⁹, George Grosz, Otton Dix, Fritz Lang des *Mabuse*,³²⁰ figuration libre, Combat di Rosa, Gabriel Dante Rossetti, Burnes-Jones, Renaissance, préraphaélites,³²¹ Gropius et la

³⁰⁹ *La Carte et le territoire*, p.141.

³¹⁰ Ibidem, p. 46.

³¹¹ Ibidem, p. 47.

³¹² Ibidem, p. 51.

³¹³ Ibidem, p. 56.

³¹⁴ Ibidem, p. 122.

³¹⁵ Ibidem, p. 136.

³¹⁶ Ibidem, p. 144.

³¹⁷ Ibidem, p. 176.

³¹⁸ Ibidem, p. 176-7.

³¹⁹ Ibidem, p. 177.

³²⁰ Ibidem, p. 189.

³²¹ Ibidem, p. 226.

proclamation de Bauhaus,³²² Kandinsky et Klee, Graf³²³, Jackson Pollock, body art,³²⁴ esquisse de Bacon, plastinations de von Hagen,³²⁵ Art Nouveau,³²⁶ heroic fantasy.³²⁷

Dès le premier chapitre de *La Carte et le territoire*, Houellebecq donne le ton: Jed essaie sans succès de peindre une toile de Jeff Koons et de Damien Hirst. Aussi maugrée-t-il contre les grands photographes dont le travail lui paraît aussi facile qu'un Photomaton. Pour Jed, il est plus difficile de peindre que de photographier. Il y a un supplément de créativité, de choix et d'effort requis par toute entreprise picturale qui fait grandement défaut à la photographie. C'est du moins ce que souligne le roman à travers la représentation préliminaire des efforts picturaux de Jed à faire un portrait vraiment conforme à ses aspirations artistiques. «Il y avait décidément un problème avec Koons»: l'insatisfaction au regard du résultat; d'où la nécessité de recommencer sa tâche. «En somme, il y avait différents aspects, mais que l'on pouvait combiner dans un portrait cohérent, représentable» [...] «cela faisait trois semaines que Jed retouchait l'expression de Koons... c'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormon»³²⁸. Autre mention du tableau qui piétine³²⁹, insatisfaction en face du tableau raté³³⁰, mise à sac du tableau en signe de déception.³³¹

Tout souligne dans ces lignes et dès les premières pages du roman que la peinture requiert un surcroît de travail d'élaboration artistique pour saisir et parvenir à révéler

³²² Ibidem, p. 227.

³²³ Ibidem, p. 228.

³²⁴ Ibidem, p. 350-3.

³²⁵ Ibidem, p. 390.

³²⁶ Ibidem, p. 413.

³²⁷ Ibidem, p. 418.

³²⁸ *La Carte et le territoire*, p.10.

³²⁹ Ibidem, p. 23.

³³⁰ Ibidem, p. 29.

³³¹ Ibidem, p. 30.

l'aspect esthétique des choses, des êtres et des situations. En revanche, les soi-disant grands photographes «se contentaient de se placer devant l'objet et de déclencher le moteur de leur appareil pour prendre des centaines de clichés au petit bonheur...et plus tard ils choisissaient les moins mauvais de la série»³³². L'emploi à dessein du verbe «se contenter» et de l'expression «au petit bonheur» témoignent de la banalisation du travail photographique, comparativement à la peinture élevée par Jed sur le pavois pour ses exigences plus ardues, plus accrues. On y dénote une opposition tacite fondée sur la durée du temps de travail et la peine consentie. La peinture «[confère] aux choses et aux êtres ou à la réalité une dimension nouvelle et vivide, inventivité artistique à caractère saisissant et si possible sensationnel et non une simple reproduction comme la photographie pure.»³³³ Un peu comme pour attirer notre attention sur le fait que l'art doit être effort, conception choisie, recreation esthétique: le peintre «travaille à un tableau»³³⁴, emprunte à ses pairs la configuration de sa toile³³⁵ ou l'invente. Ce qui explique le mépris de Jed à l'égard des photographes de renom dont le travail consiste à simplement appuyer dur un bouton puis à faire un tri. Dans cette comparaison qui pose sans appel le primat artistique de la peinture sur la photographie, le progrès des techniques et les logiciels photographiques sont mis sous le boisseau. La photographie se trouvant ainsi reléguée à ses heures primitives. Et même présentée comme «un artisanat médiocre, peu rémunérateur», «une pure et simple reproduction sociale du même»³³⁶. Pour preuve, sa «photographie systématique des objets manufacturés du monde»³³⁷ pour «constituer un

³³² Ibidem, p. 11.

³³³ Ibidem, p.184.

³³⁴ Ibidem, p. 12.

³³⁵ Ibidem, p. 14.

³³⁶ Ibidem, p. 40.

³³⁷ Idem.

catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel» «ne lui permit nullement de s'agréger à l'un des groupes qui se constituaient autour de lui sur la base d'une ambition esthétique commune»³³⁸, de même une fois sa formation terminée aux Beaux-arts, Jed se lance dans différents types de photographie : photographie d'objets, photographie culinaire ; en somme un travail peu prestigieux³³⁹, aussi préférerait-il se limiter à la photographie pure sans retouche d'images³⁴⁰ pour «donner une description objective du monde»³⁴¹. De même «Jed eut la surprise de constater que le premier de ces visiteurs illustres [de l'aéroport de Shannon] n'avait pas été immortalisé au moyen d'une photo, mais bel et bien d'un tableau»³⁴². Ce qui souligne l'habitude établie de «confier le soin d'illustrer et d'exalter des moments marquants à des artistes peintres» «il y avait dans ce tableau une sorte de vérité humaine et symbolique»³⁴³ difficultés à peindre.³⁴⁴ Au moment de prendre congé de Jed, Houellebecq lui confie: «... j'ai été pris en photo des milliers de fois, mais s'il y a une image de moi, une seule, qui persistera dans les siècles à venir, de sera votre tableau»,³⁴⁵ consécration ultime de la peinture figurative, tous les hommes voudraient faire faire leur portrait par Jed, quitte à payer des millions.³⁴⁶

Appliquée à la littérature, la technique photographique correspondrait à la réalité brute apprivoisée tandis que la peinture marque un effort intense de création et de récréation. Pour Jed, le photographe ne saurait donc passer pour un artiste. En revanche, le peintre s'évertue à appréhender et à révéler un talent, «dépasser l'apparence». En un

³³⁸ Ibidem, p. 41.

³³⁹ Ibidem, p. 44.

³⁴⁰ Ibidem, p. 45.

³⁴¹ Ibidem, p. 51.

³⁴² Ibidem, p. 135.

³⁴³ Ibidem, p. 136.

³⁴⁴ Ibidem, p. 198.

³⁴⁵ Ibidem, p. 178.

³⁴⁶ Ibidem, p. 207-208.

mot, les exigences en matière de photographie sont moins grandes qu'en peinture comme le souligne cet extrait de *La Carte et le territoire* :

La question de la beauté est secondaire en peinture, les grands peintres du passé étaient considérés comme tels lorsqu'ils avaient développé du monde une vision à la fois cohérente et innovante ; ce qui signifie qu'ils peignaient toujours de la même manière, qu'ils utilisaient toujours de la même méthode, les mêmes modes opératoires pour transformer les objets du monde en objets picturaux ; et que cette manière, qui leur était propre, n'avait jamais été employée auparavant. Ils étaient encore davantage estimés en tant que peintres lorsque leur vision du monde paraissait exhaustive, semblait pouvoir s'appliquer à tous les objets et toutes les situations existants ou imaginables.³⁴⁷

La peinture ne place rien au hasard, tout est scrupuleusement étudié dans le moindre détail. La couleur, la forme, rien ne peut et ne doit être laissé au hasard. Il y a un effet recherché qui ne peut être atteint que dans cette combinatoire par l'attribution d'une forme figée à la pensée par le choix d'un mode de représentation adéquate de l'expression du visage ainsi que le choix de tous les éléments constitutifs du décor. Ce qui n'est pas évident avec une photographie naturelle. La photo peut préparer le terrain à la peinture, mais ne saurait la remplacer. (Jed et Houellebecq ont besoin de photos pour la représentation artistique/littéraire. Voir pages *La Carte et le territoire*, p.167 et 185). La peinture requiert du talent artistique. Il faut savoir saisir, représenter, transmettre ou suggérer une certaine émotion. Bien saisir et bien représenter ne vont pas de soi. Comment procéder? Comment combiner? Difficile de peindre, mais facile de photographier : deux modes de représentation de la réalité dont l'appréciation et la valeur varient aussi. Seule la peinture est de l'art. La preuve est, nous dit Houellebecq, que les tableaux se vendent à des prix faramineux. La peinture révèle, suggère quelque chose, la réalité que la personne décrite porte en elle. Un conflit ou une simple opposition sous-jacente ? La réponse de Jed est très claire :

³⁴⁷ *La Carte et le territoire*, p. 38.

... depuis longtemps d'ailleurs les photographes exaspéraient Jed, en particulier les grands photographes, avec leur prétention de révéler dans leurs clichés la vérité de leurs modèles ; ils ne révélaient rien du tout, ils se contentaient de se placer devant vous et de déclencher le moteur de leur appareil pour prendre des centaines de clichés au petit bonheur en poussant des gloussements, et plus tard ils choisissaient les moins mauvais de la série, voilà comment ils procédaient, sans exception, tous ces soi-disant grands photographes, Jed en connaissait quelques-uns personnellement et n'avait pour eux que mépris, il les considérait tous autant qu'ils étaient comme à peu près aussi créatifs qu'un Photomaton.³⁴⁸

Si la peinture surpasse la photographie, la littérature se placerait-elle au-dessus des deux compte tenu de son pouvoir illimité de représentation ? Houellebecq ne le dit pas explicitement, mais il dévoile la peinture sous tous ses aspects pour montrer que la littérature est cela et plus encore, car on peut tout inclure dans un texte littéraire y compris la description d'un tableau.

2.3.6.3 Les avantages de la peinture

Et c'est pourquoi le radiateur occupe une place centrale au début de *La Carte et le territoire* au point de devenir un brandon de discorde dans la représentation artistique et littéraire. Pour Jed, il ne fait pas de doute que la littérature dispose de pouvoir plus limité que la peinture, ce que Houellebecq (le personnage) contredit en finesse dans un clin d'œil au Nouveau Roman et plus précisément à Robbe-Grillet:

«Mais le problème avec les arts plastiques, il me semble», poursuivit-il avec hésitation, «c'est l'abondance des sujets. Par exemple, je pourrais parfaitement considérer ce radiateur comme un sujet pictural valable.» Houellebecq se retourna vivement en jetant au radiateur un regard suspicieux, comme si celui-ci allait s'ébrouer de joie à l'idée d'être peint ; vous, je ne sais pas si vous pourriez faire quelque chose, sur le plan littéraire, avec le radiateur», insista Jed. «Enfin si, il y a Robbe-Grillet, il aurait simplement décrit le radiateur...Mais, je ne sais pas, je ne trouve pas ça tellement intéressant...»³⁴⁹

L'auteur du Goncourt 2010 opère, dans une certaine mesure, un transfert des attributs de la peinture à la littérature. Et vice versa. Il existe donc un certain degré d'interchangeabilité entre les différentes formes d'art. Cependant, plus le temps passe, plus un tableau, œuvre d'un peintre célèbre, acquiert de la valeur monétaire. C'est un

³⁴⁸ *La Carte et le territoire*, p. 11.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 141.

objet de plus en plus onéreux. Au rebours du livre dont le prix ne change guère et qui peut même être retiré de la vente au pire des cas. Un tableau célèbre est une œuvre promise à l'éternité qui se donne à voir à tout passant, à tout visiteur d'un musée, au point de ne pas passer inaperçu comme l'attestent les tableaux de Jed Martin, exposés dans la Galerie de Frantz. En revanche, un livre célèbre, à un moment ou à un autre est appelé à être refermé définitivement, laissé à l'abandon dans une bibliothèque (comme ceux de Curtis) en attendant un éventuel lecteur intéressé pour une raison ou une autre, au risque de ne plus jamais être rouvert.

Si par le recours à des périphrases, nous assistons à un inventaire des œuvres de Houellebecq et de Beigbeider, une fois décédé, le narrateur ne les désigne plus que par leur nom. Fin d'un règne, pourrait-on inférer de ce procédé littéraire utilisé consciemment par Houellebecq. Place à une nouvelle génération. Place à de nouvelles œuvres sous les feux de l'actualité. Ce qui survivra et perdurera dans les mémoires le plus souvent, ce sera assurément le nom de l'écrivain plus que les titres constitutifs de sa production littéraire. Son œuvre devient fragmentaire, lambeaux de souvenir, les titres s'oublent. Seul reste le nom de l'auteur. En somme, *La Carte et le territoire* est un questionnement sur la pérennité de l'art et de la littérature. En revanche, lorsque Houellebecq mentionne le MOMA, il entend prouver que le peintre jouit, après sa mort, d'une présence encore plus visible, dans les musées, les expositions. L'écrivain lui devient un simple nom, connu, méconnu, inconnu et même invisible sur une page de couverture qui trône sur les rayons d'une bibliothèque ou d'une librairie ; dans le meilleur des cas, de façon aléatoire, il fait l'objet de recherches universitaires en huis clos et, parfois, de rééditions ou de citations dans les textes littéraires des écrivains de la nouvelle génération. D'où la

nécessité vitale pour l'écrivain Houellebecq de faire de son œuvre une fresque, un art au service de la peinture.

Derrière la mort brutale de Houellebecq dans le roman, l'assassinat du personnage-écrivain, il y a un message symbolique. Encore une fois, la suprématie sous la forme d'une promesse à la pérennité, en raison de l'absence de quelque menace de disparition, revient à la peinture (et à l'architecture). Au rebours de ces œuvres d'art, éternellement exposées dans un musée, le livre gît silencieusement au fond d'une bibliothèque et pourrait ne plus jamais faire l'objet de lecture, durant des jours, des mois, voire des siècles. C'est en quelque sorte l'assassinat pur et simple de l'idée des auteurs par voie d'oubli ou de rejet par les générations à venir. Ce que souligne symboliquement le meurtre de Houellebecq, c'est que l'œuvre littéraire est menacée de disparition. Il vient toujours un moment où un livre se referme. On l'a lu. On le referme. On le range. On l'oublie ou carrément on l'ignore pour nombre de raisons.

Mais pour Houellebecq, le personnage, comme pour l'écrivain contemporain, la littérature a son mot à dire et davantage.

2.3.6.4 L'omnipotence de la littérature : écrire, c'est peindre aussi entre autres.

Il convient en effet de prendre en considération le titre du roman (*La Carte et le territoire*) pour cerner la portée et la réponse implicite de Houellebecq. Pour lui, l'artiste-peintre comme l'écrivain se doivent de choisir entre la carte et le territoire. Deux concepts, deux voies idéologico-esthétiques qui offrent deux modes de représentation artistiques. L'écrivain réaliste, comme Houellebecq, est donc celui qui va dans la profondeur des choses, des idées, des actes sous tous les angles analytiques possibles et voulus. L'écrivain s'intéresse aux moindres détails dans une exploration en profondeur de

la réalité. Houellebecq : territorialiste ou cartographe ? La réponse est laissée à l'appréciation de chaque lecteur. Tout se passe donc comme si la littérature, dans ce roman, pouvait englober tous les autres moyens d'expression artistique et les dépasser grâce au pouvoir illimité et suprême des mots et des genres littéraires. La littérature se distingue des autres formes d'expression artistique par la supériorité inhérente à l'absence de bornes dans l'univers de la représentation littéraire. L'écrivain, tel Dieu, a le pouvoir sans limites de tout transformer en objets de représentations romanesques et d'analyse. L'écrivain est donc un supra-peintre. Car le peintre ne fait que représenter le monde avec les limites incontournables que lui prescrit ou lui impose l'art pictural et la forme réduite du tableau conventionnel alors que l'œuvre littéraire peut s'étendre sur des pages et des pages à l'infini. La peinture cible la carte. En revanche, la littérature va bien plus loin que la simple carte que nous offre le peintre. Elle peut se transformer en véritable exploration méticuleuse du territoire. Mais le contraire aussi est bel et bien possible. Faire de l'art, c'est opérer un choix entre une esthétisation de la réalité en se focalisant soit sur la vue globale, soit sur les tous les détails. La carte n'est qu'une vue schématique et simplificatrice, alors que le territoire est la réalité sentie, vécue et explorée sous les contours dynamiques de tous les possibles esthétiques que le langage et l'analyse mettent au service de l'homme de lettres. À travers les mots se profile la difficulté de toute tentative de cerner la réalité dans toute sa complexité.

À lire Houellebecq, dans *La Carte et le territoire*, la littérature semble en définitive l'emporter sur la peinture et la photographie. La carte est une simple schématisation du territoire, une vue d'ensemble qui dissimule bien des réalités, elle suggère l'esthétique du survol et de l'exploration périphérique. En revanche, le territoire

est un développement ou une exploration en profondeur de la carte sous toutes les coutures voulues. La palme de l'analyse des contours essentiels de la réalité ne peut que revenir à l'écrivain. C'est du moins ce que le dernier roman de Houellebecq s'emploie à nous démontrer au fil des pages.

Même si ses tableaux sont vendus à un prix exorbitant, même si la réputation du peintre est établie de par le monde, c'est tout de même à Houellebecq, le personnage écrivain, que recourt Jed Martin pour le texte de présentation de son vernissage. Ce qui marque, s'il en était encore besoin, la primauté de la littérature sur la peinture. Écrire, dans l'optique de la littérature, c'est dessiner, peindre avec les mots, donner à voir la nature ainsi que la réalité sous différentes facettes et plus encore. La littérature apparaît en conclusion dans ce roman comme le mode de représentation et d'expression artistique. Tout peut sortir de la plume de l'écrivain. C'est l'inventeur par excellence au moyen des mots. Un créateur qui agence des éléments a priori hétéroclites pour créer une œuvre homogène, cohérente et intéressante, esthétiquement parlant (quoique fragmentaire). Le romancier peint avec des mots, colore avec des mots, et propage des idées. Il peut aller sur les brisées du peintre par la propension à la description explicative avec un souci accru voire excessif des détails, ce qui émaille le roman de ramifications multiples, parfois sans réel intérêt pour le lecteur, dans un jeu de détour et de retour au sujet principal.

La littérature est omnipotente (omniprésente et se doit d'être omnisciente) selon Houellebecq. Elle peut avoir recours à toutes sortes d'informations, embrasser tous les domaines. Tous les détails de la vie, du plus simple au plus compliqué, tout peut y figurer et prendre sens pour donner un nouveau relief à la vie. Même les éléments les plus

insignifiants de la réalité. En cela réside sa fonction de miroir offrant une vue plongeante sur les choses, les êtres, la vie. Tout, mais vraiment tout, peut y trouver place selon le libre vouloir et le libre arbitre du romancier. Telle est la position soutenue dans *La Carte et le territoire* entre les lignes.

En revanche, lorsque la description littéraire se plie à une vision des choses et des situations ouvertement en adéquation avec les aspirations plus ou moins fantaisistes de l'écrivain, dans une forme de réinvention saisissante, ou d'envolée burlesque. Les mots extrapolent, enjolivent ou transforment un tant soit peu la réalité et font fleurir une vision du monde, une personnalité ou une bannière créatrice. Un tableau se dessine avec une certaine créativité. Tout peut y figurer. Y compris la sexualité entre autres.

Écrire, ce n'est plus reproduire, mais construire, remodeler une expérience. L'écrivain prend des libertés plus ou moins grandes avec le réel. Et le lecteur de s'en rendre bien compte sans difficulté. Ce que déploie le texte, c'est simplement le produit de l'imagination de l'écrivain, parfois avec un brin d'extravagance. Cette esthétisation choisie de la réalité confine à la peinture. Écrire, c'est alors décrire, imiter, refaire, contrefaire, parfaire la réalité à sa guise. On assiste à une forme de description pour le plaisir esthétique de l'invention artistique. Qu'il me soit permis de le comparer, peut-être avec excès, à une sorte de description pour la jouissance esthétique. Le texte littéraire devient le fruit de l'esprit, une sorte d'immersion dans un rêve, un monde choisi, celui de la pure fiction. Les mots consacrent l'illusion réaliste. Le texte offre l'image d'un mirage. Et tout le reste n'est que littérature, ekphrasis, hypotypose, projection artistique du monde entrevu par une conscience singulière, la conscience de Houellebecq. Conscience

créatrice qui se trouve aux prises avec le chauffe-eau par exemple dans *La Carte et le territoire*.

Conclusion partielle: photographie, peinture, littérature : trois formes distinctes de réalisme

Au demeurant, Houellebecq met sur la balance trois moyens de représentation de la réalité: la photo, la peinture et la littérature. Ce faisant, il entend faire ressortir sa conception du réalisme. Écrire, selon lui, ce n'est pas seulement saisir et transcrire la réalité comme un photographe. Ce n'est pas seulement trouver un mode d'esthétisation satisfaisante et plaisante de la réalité, comme l'artiste-peintre, c'est bien évidemment dépeindre et bien plus encore, c'est aussi et surtout placer l'analyse au cœur de l'écriture et l'écriture au carrefour des influences de tous ordres. Tous ces trois niveaux de représentation correspondent à trois différentes conceptions du réalisme, si l'on s'en tient à son avant-dernier roman. En exposant la peinture et la photographie comme options scripturales dans une démarche d'analogie déductive, Houellebecq définit ce qu'est l'essence de la création littéraire pour lui.

Ainsi donc, ce roman se définit comme une autoréflexion de l'écrivain sur l'art romanesque. Il devient évident que Houellebecq est animé de la volonté de fournir des clefs et des indices favorables à la compréhension de sa conception de la création romanesque dont l'ancrage dans le réalisme ne fait plus de doute. Il y a dans la peinture une dimension symbolique et interprétative qui échappe à la littérature comme il y a dans la littérature un caractère explicite d'amplification qui dépasse le cadre de la peinture. Ce qui émerge de cette controverse, c'est que la littérature n'a pas de limites. Un écrivain n'est pas au sens strict un peintre comme un peintre n'est pas un écrivain non plus.

Somme toute, Houellebecq (je ne parle pas du personnage) a conscience que la peinture est tout aussi omnipotente que l'écriture littéraire. Autant le radiateur peut être peint, comme le souligne Jed, autant Houellebecq l'évoque encore et encore, quinze fois très exactement, dans son roman, *La Carte et le territoire*, sous plusieurs angles. Il en va de même du portrait de Houellebecq: ce que fait le peintre, l'écrivain aussi peut le faire. Houellebecq use de la structure gigogne ou de la mise en abyme comme artifice analytique. Chaque forme artistique a ses avantages et ses inconvénients. La peinture peut embrasser le champ de la littérature sur le plan du contenu. Et vice versa. Houellebecq utilise cette comparaison pour mettre en évidence de façon imagée et frappante son écriture sous l'angle de la peinture, de la représentation littéraire minutieusement détaillée. Il entend faire du roman un tableau à multiples facettes. Ambition de l'écrivain de faire la synthèse des éléments cruciaux de son temps. Il entend tout embrasser : littérature, science, société, sexualité, télévision, histoire. Il s'efforce de ratisser aussi large que possible afin que rien de marquant et d'important n'échappe au crible de son analyse romanesque. Il faut raconter avec la recherche d'un effet réaliste si tangible que le narrateur en arrive à confondre le romanesque et le réel. L'écriture sans être hermétique pourrait surtout se définir par la lenteur de la progression de l'histoire en raison des descriptions, des pauses explicatives, des détails socio-historiques. Pouvoir de recyclage sans bornes du roman : un genre omnipotent dont Houellebecq exploite autant que faire se peut les ressources idéologico-narratologiques pour émouvoir, plaire et instruire le lecteur. L'écriture se mue en forme de dévoilement ou d'exposition de certaines recherches d'archives. Écrire, c'est conserver des traces tangibles d'une certaine façon d'être à une époque, une certaine vision du monde propre à un groupe humain à un

moment donné. L'écriture est le lieu de conservation de la mémoire collective d'une époque. Elle participe de la renaissance après la mort. Les multiples ramifications descriptives donnent au récit l'image d'un ensemble kaléidoscopique à découvrir, une écriture itinérante pluridisciplinaire caractérisée par la transhumance idéologique. Le texte romanesque se veut protéiforme.

Autant la photo représente la réalité crue ou brute appréhendée sans possibilité de modification, autant la peinture équivaut, selon Houellebecq, à la réalité réappropriée par l'artiste suivant des principes et des choix esthétiques. Dans ce jeu de miroir et de mise en abyme, imaginé par Houellebecq pour se divertir aux dépens du lecteur, l'écrivain se définit en fin de compte comme un collecteur de données et d'informations de tous genres qui structurent et saturent l'œuvre romanesque dans ses différentes ramifications. Dans cette ambivalence sans issue, il est évident, en ce qui me concerne, que la littérature est dans la peinture comme il y a de la peinture en littérature. Mais on comprend mieux l'esthétique houellebecquienne en sachant que, pour lui, la littérature est une forme de peinture et davantage. Aussi le roman devient-il le centre de convergence d'éléments significatifs et insignifiants, constitutifs de la réalité contemporaine. Et c'est ce que postule Houellebecq à travers le choix d'une certaine forme de réalisme qui embrasse tout, à travers l'omniscience de la littérature. Le pouvoir de la littérature réside dans son aptitude et son habileté à absorber, avec une expressivité remarquable, voire suprême, tous les arts. Tout peut s'ériger en sujet ou thème littéraire ou matière romanesque. Il faut que la littérature s'enrichisse de tous les éléments du savoir humain. Aussi comprend-on mieux pourquoi Houellebecq incorpore tant de détails scientifiques parfois ennuyeux à

ses histoires. Dans l'expression littéraire houellebecquienne, tout peut être matière à roman dans une écriture savamment ou platement condensée.

L'écrivain est avant tout un chercheur, un observateur attentif. On voit très nettement que chez Houellebecq l'écriture romanesque repose sur des enquêtes préliminaires : détails explicatifs, renseignements théoriques, analyses historico-sociologiques abondent. Et c'est pourquoi il y a dans l'écriture de Houellebecq une complexité structurelle qui incruste dans le roman plusieurs niveaux d'analyse et de perception de la réalité. Le roman devient un ensemble, voire un assemblage d'éléments quasi autonomes, quand même reliés par des points d'intersection qui assurent la cohérence de l'histoire à travers une linéarité fragmentaire. Si, au début, l'histoire se polarise autour de la vie de Jed Martin, artiste, avec des vues plongeantes sur l'univers de l'art, on assiste à un virage narratif au troisième chapitre. Le roman tourne au genre policier. Meurtre de l'écrivain. Enquête. Arrestation du coupable. L'écriture est marquée par des points de suspension et des croisements, des moments de rebondissement. Jeux et artifices narratifs évoluant en ligne brisée. Un sujet ou une idée en suscite une autre qui en appelle une autre, qui à son tour en suscite une autre. Houellebecq se plaît à poser ouvertement les questions essentielles pour comprendre le monde, la vie, la société et enfin l'individu. L'écriture de Houellebecq s'enracine dans l'observation des comportements humains.

Dans le monde des lecteurs de Houellebecq, y compris les chercheurs, l'unanimité est faite sur la volonté de l'écrivain de saisir et de représenter dans ses romans la réalité sociale occidentale sous toutes ses formes dont les troublantes. Pour Jean-François Patricola par exemple, il y a chez Houellebecq une «propension à désigner les

dysfonctionnements sociétaux» et une «l'analyse de la société contemporaine en pleine déliquescence»³⁵⁰. Aussi trouve-t-on, dit Patricola, dans ses romans «une critique du monde».³⁵¹ Il emploie même l'expression «roman sociologique»³⁵². Dans «*Houellebecq, Mauss et Balzac*», Bruno Viard recourt, quant à lui, à l'expression de «roman sociologisant à l'ancienne»³⁵³ en référence à Houellebecq. Il établit même une filiation entre Balzac et Houellebecq :

En réalité, [Houellebecq] parodie le ton académique des romanciers sociologues du XIX^e siècle, et revêt, avec une fausse innocence en fait très insolente, le rôle doublement infamant du romancier ringard et du penseur antiféministe, s'offrant à la bronca des critiques bien pensants. Malgré cette ironie mal comprise, Michel Houellebecq est bien un disciple de Balzac convaincu que le roman est investi de la passionnante responsabilité aristotélicienne de refléter mimétiquement les problèmes de la société.³⁵⁴

Il y a donc une corrélation entre la réalité sociale et l'univers romanesque de Houellebecq. Ce qui renvoie très clairement aux écrivains réalistes du XIX^e siècle. Ainsi Sandrine Rabosseau montre pour sa part l'existence de lien tangible entre Houellebecq et Zola à un autre niveau. Dans *Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental*, elle écrit en effet :

Entre Zola et Houellebecq, la parenté est évidente: à l'instar du romancier naturaliste, Houellebecq adopte systématiquement un discours sociobiologique dans son œuvre romanesque. L'observation

³⁵⁰ Jean-François Patricola, *Houellebecq, La provocation permanente*, p.11.

³⁵¹ «C'est au nom de ce "comme dans la vie", par un étrange retournement gnostique, que notre monde désabusé a choisi de sacrer grand écrivain un antiromancier, certain du danger que pouvait encore constituer la liberté romanesque de sa critique du monde. Un Michel Houellebecq absolutise le désespoir voulu par le capital pour mettre sur pied son projet de monde meilleur. Bon maître, le spectacle stipendie son allié. Houellebecq apparaît comme la figure parfaite de "l'idiote utile". Son enfantine détresse, sa propension à désigner les dysfonctionnements sociétaux, son humour triste, sa lecture noire autorisée par des maîtres fameux, de glorieux prédécesseurs (Schopenhauer, Cioran, Beckett) alliés à L'univers de Lovecraft et de la science-fiction deviennent alors des atouts pour vulgariser, distiller, répandre le venin de la soumission à l'état des choses. Voilà pour l'inconscient: ce qui explique l'engouement des premiers lecteurs.» (*Houellebecq, La provocation permanente*, 213)

³⁵² «Soit une donnée: la société française de leur temps, et un narrateur-je ou il au choix-qui traque ses travers dans un roman sociologique. La dose vitriol importe peu. Houellebecq est parvenu à systématiser, à donner une forme véritable singulière à ce genre.» (*Houellebecq, La provocation permanente*, 167)

³⁵³ «Avec ses romans sociologisants à l'ancienne, Michel Houellebecq a mis en fureur les évolutionnistes qui croient irréversibles le cliquet installé par Nathalie Sarraute entre l'ancienne et la nouvelle manière.» (*Michel Houellebecq, sous la loupe*, 36)

³⁵⁴ *Michel Houellebecq, sous la loupe*, p. 37.

du milieu dans les manifestations intellectuelles, le poids de l'hérédité et la mise à jour des bas instincts sous couvert d'un discours scientifique peuvent être considérées comme autant d'hommages appuyés à naturalisme dans chacun des romans houellebecquiens. La provocation anthropologique du romancier s'amusant à réduire la vie des hommes à des échanges sexuels n'est évidemment pas sans rappeler la démarche de Zola, qui fait de l'écriture romanesque une arme de combat contre le Second Empire en voulant dénoncer la démesure des appétits de ses contemporains.³⁵⁵

Plus d'un critique voit dans Houellebecq un peintre de la société à un niveau ou à un autre : Daniel Laforest³⁵⁶, Olivier Bessard-Blanquy³⁵⁷, Dominique Noguez³⁵⁸, pour ne citer que quelques noms.

La conception houellebecquienne de l'art romanesque va au-delà de la simple reproduction de la réalité vu que l'exagération et les constructions hyperboliques font aussi partie intégrante de son écriture. Il s'agit plutôt d'une forme de réalisme critique marqué par l'examen, la reproduction et parfois la transformation du vécu quotidien à des fins idéologiques. D'où la nécessité d'envisager une lecture de ses romans sous l'angle conceptuel de l'hyperréalité. Il reste cependant des aspects de l'écriture de Houellebecq qui échappent à notre explication : l'emploi des italiques par exemple ainsi que le recours fréquent à des phrases, à des expressions ou à des mots en anglais. Une étude approfondie ultérieure me permettra de me pencher plus amplement sur ces centres d'intérêt laissés en suspens.

³⁵⁵ Michel Houellebecq, *sous la loupe*, p. 43.

³⁵⁶ Daniel Laforest, «Mondialisation, espace et séparation chez Michel Houellebecq» dans *Michel Houellebecq, sous la loupe*, p. 265: «Il y a chez Houellebecq une conception inédite du rapport entre la représentation romanesque de l'espace mondial et les conditions sociales réelles, contemporaines, qui donnent lieu à cette représentation.»

³⁵⁷ Olivier Bessard-Blanquy «Le degré zéro de l'écriture selon Michel Houellebecq» dans *Michel Houellebecq, sous la loupe*, p. 365 : «C'est dans cette union d'un discours en prise sur le réel et en même temps tourné vers une extrapolation folklorique qu'il faut lire l'œuvre de Houellebecq _ une œuvre qui contrairement à ce que l'on pense est moins dédiée à l'analyse du contemporain qu'à une recreation du monde entre un réalisme sec et une invention futuriste cocasse ou démente, c'est selon.»

³⁵⁸ «Dans la littérature de fiction, on en rajoute toujours un peu. Les choses s'y passent plus carrément, plus à fond, plus audacieusement, plus terriblement que dans la réalité. Sauf chez les vrais réalistes. Michel Houellebecq est de ceux-ci.» (Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, p. 29)

Selon Houellebecq, nous ne voyons qu'un pan de la réalité et des choses qui se présentent à nos yeux. Seule la pluridisciplinarité, une connaissance élargie, peut permettre d'approfondir la réflexion et d'assurer la véracité des observations. Pour Houellebecq, il ne faut donc pas se cantonner uniquement à la littérature, mais s'investir dans l'univers scientifique et d'autres domaines de l'art comme la photographie, la peinture, l'architecture... L'observation, la transposition et l'analyse du réel, la recherche d'événements vrais se glissent dans les interstices de l'histoire pour former le socle du travail du romancier dans un effort de représentation extrêmement fidèle comme si Houellebecq s'ingéniait à photographier la réalité, à la peindre le plus fidèlement possible, en en donnant une vision intégrale et frappante.

Conclusion du chapitre 2: critique de la critique de l'absence de style chez Houellebecq

L'écriture de Houellebecq a plusieurs facettes qu'il serait extrêmement difficile de cerner, même au terme de plusieurs lectures de l'intégralité de l'œuvre. Elle est simple et compliquée, superficielle et profonde, agréable et désagréable, fragmentaire et unifiée, tout dépend de l'angle sous lequel on choisit de l'envisager, de le lire et de l'exploiter. Mon objectif en la plaçant au carrefour du postmodernisme, du Nouveau Roman et du réalisme du XIX^e a été d'en montrer la richesse et la diversité indiscutables, que je place sous le signe d'un dialogisme esthétique ou générique. Entre simulacre et simulation, parodie et autoréférentialité, décalcomanie littéraire et intertextualité..., la plume de l'écrivain se définit par ses envolées transgressives et le goût du second degré. Son écriture multidirectionnelle appelle une lecture plurielle et ouverte.

L'œuvre de Houellebecq est indubitablement à la croisée de plusieurs influences comme je viens de le démontrer. Cependant, il a souvent été reproché à Houellebecq de ne pas avoir de style. Certes, l'allégation sous-jacente de l'absence d'une façon d'écrire pleinement satisfaisante, aux yeux de certains, sur le plan formel ne m'échappe aucunement. Mais est-il possible, surtout pour quelqu'un qui a à son actif plusieurs textes littéraires, d'écrire sans avoir un quelconque style ? Est-il possible d'écrire, dans le cadre romanesque ou autre genre fictif, sans avoir une certaine façon (assez récurrente) de structurer et de modéliser la pensée et l'histoire ? Est-ce que cela ne reviendrait pas à dire que le récipiendaire du Goncourt 2010 ignore complètement les règles de l'art scriptural ?

Une lecture exhaustive de son œuvre souligne le nombre impressionnant d'auteurs qui tissent le cadre de sa réflexion, ou trouvent place et grâce dans sa construction romanesque. Houellebecq est donc avant tout un grand lecteur, un «superlecteur» ou un «hyperlecteur» conscient du choix des mots en fonction de l'effet recherché. La simplicité de surface ne saurait déroger aux exigences d'une stratégie narrative. Houellebecq a indubitablement un style. Que dire alors de cette constante reduplication scripturale marquée par des résurgences poétiques, littéraires, philosophiques et scientifiques qui se donnent à voir, de roman en roman, comme un leitmotiv ? Par delà le principe constant de la généralisation (par le recours au présent gnominique pour créer çà et là des maximes), il y a ce sens de la formule juste et percutante qui confère aux romans de Houellebecq non seulement un caractère ludique, mais aussi et surtout une portée didactique. Toute l'écriture s'inscrit dans l'optique de la litote : dire le moins, mais faire entendre bien plus à qui veut prendre le temps de déchiffrer le message. Chez

Houellebecq, il y a toujours un premier degré mais aussi et surtout un second degré. Tout réside dans la dimension quasi documentaire des romans.

L'auteur de *Plateforme* a bel et bien une façon d'écrire propre à lui, qui le distingue et assure l'originalité de son écriture, même s'il ne nie pas d'avoir emprunté des passages à Wikipédia. On ne saurait en aucun cas occulter le caractère fortement kaléidoscopique de son style. C'est une écriture en forme de mosaïque où le sens panoramique le dispute à la volonté affirmée de contextualisation de la vie des personnages en référence à l'actualité, à la politique, à la littérature, à la science et à la société. Il y a souvent quantité de juxtapositions d'informations qui font du roman un miroir brisé en mille morceaux épars. Le texte est fragmentaire. L'histoire se profile, mais surtout les fils d'Ariane se tissent, entre les interstices théoriques ou idéologiques. Si de nous inonder d'informations de tous genres, l'auteur n'emporte le prix, tout au moins réussit-il à dresser un écheveau d'idées plus ou moins difficiles à démêler. Il y a, chez Houellebecq, une forme d'écriture assertive et fortement démonstrative caractérisée par une tentative constante d'élucider le monde, la vie avec une cristallisation socioanthropologique. Autrement dit, son roman devient l'enjeu d'un discours qui se veut exhaustif sur la place de l'homme dans le monde surtout occidental. Que vit-il ? Comment vit-il ? Ou encore quels sont les problèmes qui font de l'homme une machine ou un animal détraqué, qui l'ignore au point de finalement sombrer.

Il convient de signaler aussi, avant de clore ce chapitre, l'omniprésence dans les romans de Houellebecq du personnage lecteur/écrivain ou écrivain. Sans m'y attarder, je citerai le cas de Bruno dans *Les Particules élémentaires* ou bien le personnage-narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* ou Houellebecq dans *La Carte et le territoire*, ou

encore Michel qui, à la fin de *Plateforme*, sombre dans un néant existentiel du fait de la mort de l'être qu'il aime. L'écriture leur apparaît comme un exutoire du refoulement et du défolement. N'est-ce pas le cas en ce qui concerne Houellebecq lui-même ? L'inhibition cède la place à la libération du trop-plein émotionnel et du malaise intime par l'écriture. D'où la présence des récits en abyme : des micro-récits enchâssés dans le grand récit. Les fictions animalières par exemple dans *Extension du domaine de la lutte*. Le personnage écrit pour se libérer de ce qui l'opprime, l'indispose ou le traumatise. Une thématique récurrente : sexualité, mentalité, croyances religieuses et spirituelles, discussion autour des enjeux de la littérature. Jeu d'écriture par relais. L'auteur confie la narration à un personnage qui se dit écrivain ou aspire à le devenir et qui nous plonge dans l'univers de ses propres fantasmes, désirs, ressentiments et interrogations dans une sorte de structure gigogne. Le récit initial comporte des replis à l'intérieur desquels se dévoilent d'autres microrécits. Mais là que se dissimulent parfois le sens de l'écriture, les arcanes de l'art scriptural :

On peut toujours, lui avait dit Houellebecq lorsqu'il avait évoqué sa carrière romanesque, prendre des notes, essayer d'aligner des phrases ; mais pour se lancer dans l'écriture d'un roman, il faut attendre que tout cela devienne compact, irréfutable, il faut attendre l'apparition d'un authentique noyau de nécessité. On ne décide jamais soi-même de l'écriture d'un livre, avait-il ajouté ; un livre, selon lui, c'était comme un bloc de béton qui se décide à prendre, et les possibilités d'action de l'auteur se limitaient au fait d'être là, et d'attendre, dans une inaction angoissante, que le processus démarre de lui-même.³⁵⁹

Possédé par son texte, l'écrivain est, si l'on s'en tient à Houellebecq, un messager qui s'évertue à communiquer avec les générations présentes et futures pour témoigner des réalités socio-idéologiques frappantes de son époque. Le monde romanesque de Houellebecq s'enracine visiblement et de façon très frappante dans la contemporanéité. Le roman est un miroir brisé de la réalité avec une focalisation microscopique sur certains

³⁵⁹ *La Carte et le territoire*, p. 254.

saillants et déroutants du monde occidental. Le roman prend de ce fait une forte tournure analytique. L'écrivain met en orbite littéraire les préoccupations et les réalités du monde qui l'entoure et hante son esprit au point de susciter chez lui l'envie de porter à l'écrit ses observations, ses réflexions dans les limites de l'imagination. Il archive à sa guise les facteurs déterminants, les principes fondamentaux, les règles de vie, les modes de pensée en vogue ainsi que les mœurs de son temps. L'écriture se définit aussi par son caractère visionnaire qui semble nous projeter dans un futur inexistant aujourd'hui, mais qui pourrait devenir la réalité de demain. Houellebecq en romancier-théoricien met en place des réseaux d'indices textuels propres à tracer une ou des pistes de lecture logique de l'ensemble des romans sur le plan idéologique. L'écrivain se plaît à guider subrepticement le lecteur sur la voie d'un décodage ou décryptage romanesque. Deux niveaux de réception et d'interprétation possible du texte littéraire : l'apparent, l'explicite- le second degré, l'implicite. L'écriture parfois labyrinthique induit une lecture au second degré pour saisir le sens et la quintessence du message. Écrire devient un moyen pour permettre aux générations futures de revivre les réalités heureuses ou malheureuses d'une époque révolue.

Depuis toujours, les écrivains se sont interrogés sur ce que voulait dire le réalisme pour leur époque. Pour les auteurs du XIX^e, écrire un roman c'était tenter aussi fidèlement que possible de reproduire le monde autour de soi. Zola explicite sa position dans son *Roman expérimental* ainsi que son court texte, «Deux définitions du roman». Balzac aussi sans oublier Maupassant et d'autres. Le réalisme est donc un concept clé, un dénominateur commun à bien des romans. Mais son sens reste à définir par chaque

écrivain, et Houellebecq, comme l'atteste son œuvre romanesque, a bel et bien le sien, qui se dessine au fil des pages et lignes.

3 Chapitre 3 : Freudisme, anti-freudisme et para-freudisme : troubles, malaise et incidents psychosexuels chez Houellebecq

Entre Freud et Houellebecq, il existe une passerelle de dialogue et de controverse que je me propose de faire ressortir dans cette dernière partie de ma thèse. À cette fin, j'aborderai, entre autres, la question de la sexualité, du rêve, de la névrose, des troubles psychosexuels et du sadisme chez Houellebecq.

Mais auparavant, il importe de souligner que, pour Houellebecq, la souffrance est le point névralgique de toute existence. Il écrit en effet dans *Rester vivant*:

Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. Toute existence est une expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent, jusqu'à ce qu'elles soient. Le néant vibre de douleur, jusqu'à parvenir à l'être : dans un abject paroxysme.³⁶⁰

Ainsi la vie des personnages principaux houellebecquiens n'échappe pas à ce principe fondamental. «Dans les blessures qu'elle nous inflige, écrit Houellebecq, la vie alterne entre le brutal et l'insidieux».³⁶¹ Vivre engendre donc des souffrances insurmontables. À chacun de s'y résoudre ou non. Houellebecq expose les raisons de cette souffrance : «Si le monde est composé de souffrance, c'est parce qu'il est, essentiellement, libre. La souffrance est la conséquence nécessaire du libre jeu des parties du système.»³⁶² Il va sans dire que le bonheur, dans ces circonstances, est un pur leurre, une quête vaine. Sous la plume du Goncourt 2010, on observe une négation réitérée de l'existence du bonheur assimilée à une chimère. Le bonheur demeure donc un idéal inaccessible, une vue de l'esprit en porte à faux avec la réalité. «N'ayez pas peur, écrit Houellebecq, le bonheur

³⁶⁰ *Rester vivant*, p. 11.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 13.

³⁶² *Ibidem*, p. 12.

n'existe pas.»³⁶³ La vie se résume à une succession d'illusions,³⁶⁴ d'espérances suivies de déceptions : «Des regrets, des échecs, une expérience du vide.»³⁶⁵ Aussi comprend-on mieux pourquoi vivre, être, adhérer au monde, posent problème à plus d'un personnage de Houellebecq. Il est donc aisé de voir du pessimisme dans ses romans. Si l'on s'en tient à van Wesemael, dans les mots liminaires de l'ouvrage collectif *Michel Houellebecq*,

...le pessimisme de Houellebecq a des racines non seulement intellectuelles mais aussi affectives. Tous les personnages chez lui sont saisis de complexes divers : névroses obsessionnelles et phobies qui se camouflent et s'expriment derrière la violence d'une narration «noire». Le nihilisme de Houellebecq se manifeste aussi en matière d'amour et de sexualité. Les traumatismes affectifs dont souffrent ses personnages font souvent qu'ils tombent malades de leur sexualité.³⁶⁶

Les personnages principaux des romans de Houellebecq sont systématiquement ébranlés psychologiquement, émotionnellement et sexuellement; ils vivent mal leur vie pour une raison familiale ou autre: séparation des parents, suicide maternel, divorce personnel, enfance solitaire et malheureuse, etc. Mais plus que tout, il y a une problématisation du rapport de soi à autrui, de soi à soi. Houellebecq résume ce drame en ces lignes : «Aller jusqu'au fond du gouffre de l'absence d'amour. Cultiver la haine de soi. Haine de soi, mépris des autres. Haine des autres, mépris de soi.»³⁶⁷ La vie, telle que représentée dans les romans, prend une tournure problématique. Les personnages vivent en sursis leur arrêt de mort dans un détachement/attachement troublant et parfois inintelligible. Toutes les situations heureuses et malheureuses concourent à les faire

³⁶³ Ibidem, p. 22.

³⁶⁴ D'après un de ses poèmes, «Fin de parcours possible»:

L'agonie de l'homme est sordide

Comme une lente crucifixion.

On n'arrive pas à faire le vide ;

On meurt avec ses illusions.

(*Poésies*, p. 186.)

³⁶⁵ *Poésies*, p. 177.

³⁶⁶ Sabine van Wesemael, «Le freudisme de Michel Houellebecq. *Extension du domaine de la lutte*, une histoire de maladie» dans *Michel Houellebecq*, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. 7.

³⁶⁷ *Rester vivant*, p. 13.

somber irrémédiablement dans la dépression ou l'auto-isolement. La cause de ce mal de vivre s'explique en partie par ces lignes tirées de la poésie houellebecquienne: «la possibilité de vivre commence dans le regard de l'autre»³⁶⁸. Autrement dit, l'action et la réaction d'autrui peuvent constituer un facteur décisif du bonheur ou du mal-être. De ce fait, la vie de certains personnages en prend un coup. Comme l'écrit Houellebecq, «L'individualité est essentiellement un échec. La sensation du moi, une machine à fabriquer le sentiment d'échec.»³⁶⁹ Ainsi se justifient aussi, dans une certaine mesure, les errements et les égarements de certains personnages principaux. Le héros a maille à partir avec lui-même, la mère et/ou le père, la femme, le corps, la société, ses collègues, etc. Il ressent son existence comme une inadéquation au monde. De cette fissure intime, devenue une déchirure profonde émerge la dépression, la psychonévrose. Le personnage principal n'adhère pas au monde et vit sa séparation d'avec le monde comme un drame, un effondrement silencieux. Il veut se prémunir contre la vie, mais il végète et petit à petit s'enlise dans une sorte d'abîme sans issue. C'est du moins ce que donne à penser les personnages principaux de *La Carte et le territoire*, des *Particules élémentaires*, d'*Extension du domaine de la lutte* ainsi que le Michel de *Plateforme* après la disparition de sa compagne. Tous ces personnages développent un profond ressentiment à l'égard de la vie. Leur existence se révèle au fil des lignes et des pages un acheminement vers la déchéance, l'isolement et parfois l'internement psychiatrique inéluctable. Pour reprendre les mots de Houellebecq dans *Rester vivant* : «La vie est pour [eux] une série de tests de destruction. Passer les premiers tests, échouer aux derniers. Rater sa vie, mais la rater de

³⁶⁸ *Les Particules élémentaires*, p. 176.

³⁶⁹ *Poésies*, p. 54.

peu. Et souffrir, toujours souffrir.»³⁷⁰ La vie, selon Houellebecq, se décline comme un gouffre où l'on souffre³⁷¹, un piège, qui se referme sur l'homme, et donc le personnage, et l'engloutit petit à petit jusqu'à l'heure du trépas. Bruno Viard résume la situation en ces termes :

S'il est évident que les héros de Houellebecq ont tous pris le mauvais chemin en raison du libéralisme sexuel dont ils ont été victimes, et si leur carrière est une longue dégringolade vers le suicide ou l'asile psychiatrique, il n'empêche que l'horizon houellebecquien n'est pas entièrement bouché. Ce qui manque, c'est l'amour.³⁷²

Dans leur mot introductif à l'ouvrage collectif *Michel Houellebecq à la une*, van Wesemael et Clément soulignent que chez Houellebecq, «l'individu et son éthique s'opposent souvent à la morale sociétale, situation conflictuelle, source de ses angoisses et oppressions».³⁷³

Une lecture attentive du drame psychosexuel des personnages de Houellebecq oblige donc à affirmer qu'il y a un manifestement des liens entre Freud et Houellebecq, mais aussi un paradoxe insidieux qui traverse par endroits l'écriture houellebecquienne et inscrit une certaine ambivalence dans le déploiement idéologique de l'œuvre romanesque. La position de l'auteur de *Plateforme* par rapport au freudisme mérite à cet égard de retenir l'attention. Houellebecq critique sans ambages les tenants et aboutissants de la psychanalyse par des allusions voilées ou par des controverses ouvertes dans une sorte de semi-désaveu et de parodie, soit pour la plus grande confusion du lecteur, soit pour sa délectation après-coup. Le rêve, la névrose, le complexe d'Œdipe, les troubles psychosexuels en rapport avec un traumatisme... tout y passe. Ce paradoxe insidieux, que

³⁷⁰ *Rester vivant*, p. 14.

³⁷¹ *Poésies*, p. 289.

³⁷² Bruno Viard, «Michel Houellebecq du côté de Rousseau», dans Sabine van Wesemael, et al, *Michel Houellebecq*, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. 135.

³⁷³ Sabine van Wesemael, et al, *Michel Houellebecq à la une*, Amsterdam: Rodopi, 2011, p. 7.

je suis tenté de plus en plus de qualifier de paradoxe fallacieux compte tenu de mes analyses, confère une portée satirique à l'écriture de sorte que le burlesque et le grotesque participent des artifices littéraires de prédilection qui ancrent l'œuvre romanesque de Houellebecq dans une sorte de diatribe ou de dérision à peine feutrée du freudisme. Peut-être convient-il de citer ici, même si je n'adhère pas vraiment à son analyse, Olga Wronska, qui, dans son article «Les avatars de l'œdipe contemporain», pense «qu'agresser la psychanalyse revient ici à la réhabiliter. [...] le procès-verbal dressé à la psychanalyse par le biais d'un romanesque sarcastique révèle une supplique voilée, une demande déniée.»³⁷⁴ En tout cas, l'œuvre romanesque passé au crible de l'analyse, comme je compte en apporter la preuve dans ce chapitre, devient un diptyque. D'un côté, la critique cinglante et de l'autre la conformité plus ou moins implicite de la représentation romanesque à des aspects de la théorie en cause. Au surplus, Houellebecq apporte sa touche originale par-delà le freudisme. Aussi m'a-t-il semblé intéressant de prendre comme point de départ quelques idées de van Wesemael à qui je suis redevable de m'avoir mis sur la voie du rapprochement entre Houellebecq et Freud.

3.1 Article de Sabine Van Wesemael sur Houellebecq et le freudisme

Dans son article intitulé, «Le freudisme de Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, une histoire de maladie»³⁷⁵, van Wesemael organise son analyse du premier roman de Houellebecq autour de deux axes majeurs : l'angoisse de la castration et la sexualité créatrice de certains personnages du roman. Dans la première partie, elle nous présente quelques troubles sexuels qui ternissent la vie du personnage

³⁷⁴ Olga Wronska, «Les avatars de l'œdipe contemporain» dans *Michel Houellebecq à la une*, New York, Amsterdam : Rodopi, 2011, p. 334.

³⁷⁵ Sabine van Wesemael, «Le freudisme de Michel Houellebecq. *Extension du domaine de la lutte*, une histoire de maladie» in *Michel Houellebecq*, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. 117-126.

houellebecquien et, dans la seconde partie, elle montre comment l'écriture devient un substitut et/ou un prolongement de la sexualité chez le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*. Aussi n'hésite-t-elle pas à brosser d'emblée un tableau de la tendance générale des romans de Houellebecq. Il va de soi qu'elle établit une parenté idéologique entre Freud et Houellebecq :

Houellebecq flirte avec les théories freudiennes concernant la conception de l'angoisse comme libido inutilisée et il montre comment certains symptômes hystériques tels que le vomissement sont des simulations d'orgasmes.³⁷⁶

Pour elle, «Cette insistance sur le complexe de castration montre également la puissance initiale des pulsions sado-masochiques chez le narrateur [...] Houellebecq, de même que Freud, nous montre la nature traumatique de la sexualité humaine.»³⁷⁷ Le roman houellebecquien, nous rappelle van Wesemael, porte la marque du «pansexualisme»³⁷⁸. Au surplus, elle brosse un tableau laconique des troubles à l'œuvre au niveau de certains romans:

Tous les personnages de Michel Houellebecq manifestent des symptômes névrotiques indubitables. Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* est sujet à de violentes dépressions ; il voudrait se couper le sexe ; Bruno des *Particules élémentaires* souffre de boulimie, il n'est pas maître de ses excitations ; son demi-frère Michel est impuissant et rêve d'organes sexuels tranchés ; Michel de *Plateforme* a besoin de Viagra pour stimuler sa libido sexuelle ce qui ne l'empêche pas d'avoir comme unique ambition dans la vie de devenir le premier proxénète du monde. Ce que ces différents personnages ont en commun, c'est qu'ils tombent malades de leur sexualité... Leurs névroses sont en corrélation avec leur vie sexuelle.³⁷⁹

Selon van Wesemael, alors que chez «Freud, les êtres humains [...] lorsque la satisfaction de leurs besoins érotiques leur est refusée dans la réalité, [ils] se réfugient alors dans la maladie, afin de trouver avec son aide une satisfaction substitutive pour ce qui leur refusé»³⁸⁰, Houellebecq, quant à lui, nous montre une société dans laquelle les désirs

³⁷⁶ Ibidem, p. 124.

³⁷⁷ Ibidem, p. 124

³⁷⁸ Ibidem, p.117.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Idem.

sexuels des adultes ne sont guère endigués. Il ne cesse de parler de la pseudo-liberté des mœurs d'aujourd'hui. L'article se focalise surtout sur les problèmes sexuels des personnages.

Mais tout lecteur avisé des romans de Houellebecq sait que le point de convergence entre le freudisme et les romans houellebecquiens se situe à plus d'un niveau. Au moins quatre de mon point de vue: 1- le recours fréquent au rêve ; 2- la mise en lumière des influences infantiles sur le développement de la personnalité adulte ; 3- la sexualité comme élément révélateur de l'équilibre ou du déséquilibre psychologique ; 4- et en dernier lieu, la réappropriation de certains termes du lexique freudien et parfois l'extension ou l'amplification de leur champ sémantique. En clair, la parenté entre Freud et Houellebecq dépasse le domaine idéologique. Elle s'étend aussi au domaine lexical.

Pour van Wesemael, la sexualité, chez Houellebecq comme chez Freud, rime avec névrose, angoisse, psychose, agressions. Aussi le personnage essaie-t-il sans succès de s'affranchir de cette pression ou dépression autodestructrice par l'écriture. Dans le cadre de ma thèse, j'entends procéder autrement : partir à la recherche, dans les textes de Houellebecq, de la critique ouverte du freudisme. Ce qui ne manque pas. Ensuite focaliser mon analyse davantage sur tous les romans de Houellebecq pour montrer la présence en filigrane du freudisme, à commencer par le rêve.

3.2 Le rêve de Freud à Houellebecq

Dans son article, «Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie»,³⁸¹ Clément analyse le rêve de Michel relatif à la danse de la beurette dans le métro. Elle met surtout

³⁸¹ Murielle Lucie Clément, «Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie», dans Sabine van Wesemael, et al, *Michel Houellebecq*, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. 99-115.

en évidence la corrélation entre ce rêve et les fantasmes du personnage principal de *Plateforme*.³⁸² Dans son article, elle souligne que «Le rêve est un univers virtuel où les fantasmes les plus extraordinaires participent du domaine du possible. Les obstacles de la vie quotidienne n'existent plus. C'est un monde où certains désirs inavouables peuvent être réalisés.»³⁸³ Ce qui va dans le droit fil de certaines idées de Freud. Aussi me semble-t-il utile de préciser la conception freudienne du rêve avant de voir comment le phénomène onirique se présente dans les romans de Houellebecq sans perdre de vue leur résonance freudienne.

3.2.1 Le rêve dans l'optique freudienne

Selon Freud, en effet,

Les rêves peuvent se diviser en trois catégories. Nous pouvons d'abord distinguer les rêves qui sont sensés et en même temps compréhensibles, c'est-à-dire qui sont susceptibles de se laisser intégrer à notre vie psychique sans nous heurter. [...] Un second groupe est constitué par les rêves qui, tout en étant cohérents et de sens clair, produisent un effet déconcertant, parce que nous ne savons où loger ce sens dans notre vie psychique.³⁸⁴ [...] Au troisième groupe, enfin, appartiennent les rêves auxquels manquent le sens et l'intelligibilité, qui apparaissent comme incohérents, confus et absurdes.³⁸⁵

Si l'on s'en tient à son *Introduction à la psychanalyse*, à son essai *Sur le rêve et à L'Interprétation des rêves*, le rêve comporte, chez Freud, un «contenu manifeste» et un «contenu latent»³⁸⁶. Autrement dit, tout rêve présente des aspects explicites et une dimension implicite. Le patient se souvient de son rêve et le raconte. Cette histoire brute, qui refait surface à l'état pur et accède au moi, lors du réveil, correspond au contenu manifeste du rêve. C'est tout simplement une succession de faits, de sentiments et de sensations, libre de toute analyse, de tout jugement. En revanche, derrière ces éléments

³⁸² Ibidem, p. 107.

³⁸³ Ibidem, p. 110.

³⁸⁴ Ibidem, p. 63, 64.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Ibidem, p. 60.

constitutifs du rêve, le psychanalyste voit une énigme, un enchevêtrement de quelques symboles révélateurs de l'état psychique du rêveur, symboles qui permettent de cerner son inconscient. Ainsi se dévoile le contenu latent, le message subtil que le subconscient adresse au moi, au conscient, à travers un redéploiement crypté de certains événements. Selon Freud, «Le rêve est en quelque sorte la décharge psychique d'un désir en état de refoulement, puisqu'il présente ce désir comme réalisé ; et il satisfait du même coup l'autre tendance en permettant au dormeur de poursuivre son somme.»³⁸⁷ D'où la nécessité pour l'analyste de les mettre en rapport avec le vécu du rêveur pour trouver une clef de décryptage. La psychanalyse explore le rêve sous tous ses contours symptomatiques comme le tremplin d'accès à l'inconscient. Par le recours à l'association libre de l'analysé, le psychanalyste élucide le mystère du rêve et révèle la cause des névroses et des troubles psychologiques. Ce faisant, il accède à l'univers des refoulements inconscients du patient, à ses blocages psychiques, voire psychosexuels. Car les rêves, d'après le père de la psychanalyse, «réalisent les désirs que le jour a fait naître et n'a pas satisfaits. Ils sont donc, franchement et sans détour, des désirs réalisés.»³⁸⁸ Le rêve est donc, dans ce contexte, une donnée symptomatique, un réseau d'informations. Il traduit le vécu en images révélatrices de ce qui tourmente, obsède, préoccupe, inquiète ou alarme le dormeur. Dans le rêve se glissent aussi les désirs et les plaisirs sujets à la prohibition. D'où l'existence d'un sens caché. Ainsi au terme de l'interprétation onirique à la manière de Freud, le contenu latent trahit l'envie, confusément exprimée, de vouloir bafouer, fouler aux pieds soit des tabous, soit des interdits à des fins d'autosatisfaction sexuelle ou autre. Situation qui peut générer un conflit traumatique ou dramatique nuisible à

³⁸⁷ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Paris : Gallimard, 1925, p. 104.

³⁸⁸ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Paris : Gallimard, 1925, p. 32-33.

l'équilibre de l'être. Les éléments constitutifs du rêve donc se révèlent un champ fertile d'interprétations, un guide utile à l'intelligence de la personnalité du rêveur et de son histoire à un moment ou à un autre. Dans ces conditions, le rêve renvoie toujours à une signification cachée derrière l'écheveau des faits. Et Freud de nous donner quelques clefs de décryptage du rêve :

Les symboles employés par le rêve servent le plus souvent à recouvrir des personnes, des parties du corps ou des actes qui intéressent la sexualité ; les organes génitaux en particulier utilisent une collection de symboles bizarres, et les objets les plus variés entrent dans la composition de ces symboles. Or, nous admettons que des armes pointues, des objets longs et rigides, troncs d'arbres ou cannes, représentent l'organe masculin, tandis que les armoires, boîtes, voitures, poêles, remplacent dans le rêve l'organe féminin, parce que le motif de cette substitution est facile à comprendre.³⁸⁹

Ainsi, la psychanalyse se focalise sur le drame passé ou/et présent qui consciemment ou non perturbe la vie du sujet psychonévrosé en analyse compte tenu des symboles constitutifs du rêve. Elle est essentiellement en quête des indices de mauvais augure utiles à la psychothérapie. Après tout, le rêve n'est, dans bien des cas, que la matérialisation d'une pensée obsessionnelle. La psychanalyse veut comprendre les troubles psychologiques. Par conséquent, le rêve est matière à explication en relation avec ce que le moi a expérimenté et continue d'expérimenter sur un plan pathologique. Le rêve ne saurait donc être neutre. Il a un sens caché. Et selon le freudisme, c'est un langage de l'inconscient, un langage psychosexuel entre autres, à décoder pour saisir la cause des troubles du comportement. Il véhicule un message en rapport avec l'inconscient et/ou le subconscient. Le rêve devient une pararéalité aussi importante que la réalité. Il sert de moyen d'évasion, de retour ou d'enfermement dans la prison de l'esprit qui délibère et réussit ou non à se libérer. Cette activité mentale mystérieuse œuvre pour la découverte ou la redécouverte de l'autocritique inconsciente de soi. S'y

³⁸⁹ Ibidem, p. 113.

cachent une focalisation et un redéploiement sur ce qui a ou non de l'importance dans le cheminement existentiel du rêveur.

3.2.2 Houellebecq et le rêve

L'exploitation du rêve par Houellebecq dans son œuvre romanesque abonde effectivement dans le sens freudien: non seulement le rêve entretient une corrélation étroite entre le passé et le présent du personnage, mais devient l'exutoire d'un trop-plein émotionnel destiné à libérer le corps et l'esprit, à défaut de le soulager, de ce qui l'accapare ou l'accable : une certaine tension sexuelle. Ainsi dans *Plateforme*, Michel rencontre la femme de ménage de son feu père, discute avec elle et ne peut s'empêcher de penser aux relations de nature sexuelle entre son père et cette jeune femme dont le charme ne le laisse pas indifférent. La nuit, cette expérience laisse un substrat de pensées diurnes, qui refait surface dans son rêve.³⁹⁰ Si pour Clément, dans son analyse de la séquence onirique, «La danse de la beurette personnifie les fantasmes de Michel»³⁹¹, pour ma part j'y vois «la satisfaction substitutive d'une libido refoulée et privée de satisfaction normale.»³⁹² La quintessence du rêve prend appui, chez Houellebecq, sur ce que Freud appelle les restes du jour comme en témoigne cet extrait d'*Extension du domaine de la lutte* :

Curieusement je m'endormis tout de suite, et je rêvai d'une beurette qui dansait dans le métro. Elle n'avait pas les traits d'Aïcha, du moins je ne crois pas. Elle se tenait au pilier central, comme les filles dans les go-go bars. Ses seins étaient recouverts d'un bandeau de coton minuscule, qu'elle relevait progressivement. Avec un sourire, elle les libéra tout à fait; ils étaient gonflés, ronds et bruns, magnifiques. Elle lécha ensuite ses doigts et se caressa les mamelons. Puis elle posa une main sur mon pantalon, fit coulisser la braguette et sortit mon sexe, qu'elle commença à branler. Les gens passaient autour de nous, descendaient à leurs stations. Elle se mit à quatre pattes sur le sol, releva sa mini-jupe ; elle ne portait rien en dessous. Sa vulve était accueillante, entourée de poils très noirs,

³⁹⁰ On retrouve un rêve du même ordre dans *Extension du domaine de la lutte*, p. 6-7.

³⁹¹ Sabine van Wesemael, et al, *Michel Houellebecq*, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. 107.

³⁹² J'emprunte cette expression à George Abi Ageab dans son essai, *Origine et nature de la névrose. Dans une nouvelle orientation de la psychologie*, Paris : Éditions Connaissance et Savoir, 2008, p. 14.

comme un cadeau ; je commençai à la pénétrer. La rame était à demi pleine, mais personne ne faisait attention à nous. Tout cela ne pouvait en aucun cas se produire. C'était un rêve de famine, le rêve ridicule d'un homme déjà âgé. (...) Je me réveillai vers cinq heures, constatai que les draps étaient largement tachés de sperme. Une pollution nocturne... c'était attendrissant. Je constatai aussi, à ma vive surprise, que je bandais encore ; ça devait être le climat.³⁹³

Même si la fille du rêve ne correspond pas très exactement aux traits physiques d'Aïcha, c'est aussi une Arabe. Une substitution s'opère, mais le rêve vient en appoint d'un désir, né de cette rencontre avec une «beurette». La corrélation est évidente. Le rêve, ainsi présenté, éveille les sens du personnage, enflamme sa sensibilité. L'émoi est si sensible dans le rêve qu'il s'ensuit une pollution nocturne. Le fantasme y prend place, règne sur le corps et assouvit dans le rêve l'irréel, l'irréalisable. C'est un leurre incontrôlable de la conscience, à un moment du sommeil, qui rend possible l'impossible. Le rêve peut donc jouer un rôle de compensation de désirs inassouvis dans ce roman. C'est ce qui se dégage aussi de la lecture des *Particules élémentaires*. À défaut de pouvoir connaître les joies de l'amour physique, Bruno accède par le rêve à l'intimité féminine. Ce qui obsède le personnage prend forme dans son rêve pour un soulagement de substitution: «Dès son premier séjour chez sa mère, Bruno se rendit compte qu'il ne serait jamais accepté par les *hippies*: il n'était pas, il ne serait jamais un bel animal. La nuit il rêvait de vulves ouvertes.»³⁹⁴

Dans *La Carte et le territoire*, le rêve de Jed Martin apparaît plutôt comme une activité rétrospective de la conscience endormie en rapport avec les moments significatifs de sa vie intime. Étant sur le point de mourir, ses rêves symbolisent le bilan de sa vie intime et sentimentale. Dans son cas, le rêve exerce une fonction de résurrection du passé :

³⁹³ *Plateforme*, p. 86-87.

³⁹⁴ *Les Particules élémentaires*, p. 60.

C'est ainsi que Jed Martin prit congé d'une existence à laquelle il n'avait jamais totalement adhéré. Des images lui revenaient maintenant, et curieusement, alors que sa vie érotique n'avait rien eu d'exceptionnel, il s'agissait surtout d'images de femmes. Geneviève, la gentille Geneviève, et la malheureuse Olga le poursuivaient dans ses rêves.³⁹⁵

Acte involontaire par excellence, le rêve règne, si l'on se réfère à ces personnages houellebecquiens, comme un moyen d'expression du corps qui communique quelque chose de profond ou de léger, indépendamment du consentement de la conscience. Il est donc l'aboutissement d'un processus psychologique intime en cours de réalisation et Houellebecq ne se prive pas de le relier souvent d'une façon évidente à la sexualité. Le rêve, sous sa plume, abolit aussi le temps et l'espace pour donner parfois vie et pouvoir à des émotions à la limite de l'extravagance ou de l'absurde. Ainsi les éléments du rêve brouillent les pistes par leur absence de sens. Michel, dans *Les Particules élémentaires*, se métamorphose dans son rêve en :

[...] un jeune porc aux chairs dodues et glabres. Avec ses compagnons porcins, il était entraîné dans un tunnel énorme et obscur, aux parois rouillées, en forme de vortex. [...] Plus tard sa tête coupée gisait dans une prairie, surplombée de plusieurs mètres par l'embouchure du vortex. Son crâne avait été séparé en deux dans le sens de la hauteur; pourtant la partie intacte, posée au milieu des herbes, était encore consciente. Il savait que des fourmis allaient progressivement s'introduire dans la matière cervicale à nu afin d'en dévorer les neurones; il sombrerait alors dans une inconscience définitive. Pour l'instant, son œil unique observait l'horizon.³⁹⁶

Aussi absurde que puisse paraître ce rêve, il importe de noter que Houellebecq associe imperceptiblement la mutation dans le rêve avec le changement en cours dans le monde du personnage. On trouve un autre exemple de rêve abstrus dans le troisième roman de Houellebecq:

La nuit qui suivit mon premier contact avec Marie 23, je fis un rêve étrange. 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

³⁹⁵ *La Carte et le territoire*, p. 426.

³⁹⁶ *Les Particules élémentaires*, p. 135-136.

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.³⁹⁷

La raison et la logique des temps de veille sont parfois exclues de l'onirisme houellebecquien. Le sommeil du rêveur correspond dans ce contexte à une sorte d'immersion totale dans un monde abstrait, fantaisiste. On pourrait y voir un défolement involontaire de l'imagination en rapport avec des expériences ressenties, vécues ou souhaitées. Le rêve apparaît ainsi comme un relâchement de la conscience endormie vers des horizons inconnus, insoupçonnés, insensés ou perdus. Il peut se mettre au service d'une certaine forme de défolement, mais aussi de refolement, chez Houellebecq.

Au regard de ce qui précède, il ne serait pas exagéré d'affirmer que Houellebecq redore le blason freudien de la théorie sur le rêve par la «surproduction onirique» de ses personnages. Le rêve, dans sa trivialité comme dans sa complexité énigmatique, est une dimension incontournable de la réalité humaine dont l'écrivain veut rendre compte dans sa production romanesque. La plupart de ses personnages rêvent à de multiples occasions.

Il convient dans le même ordre d'idées de prendre en considération la définition et l'analyse houellebecquiennes du rêve dans *La Possibilité d'une île*:

Comme ceux des humains, nos rêves sont presque toujours des recombinaisons à partir d'éléments de réalité hétéroclites survenus à l'état de veille ; cela a conduit certains à y voir une preuve de la non-unicité du réel. D'après eux, nos rêves seraient des aperçus sur d'autres branches d'univers existantes au sens d'Everett de Witt, c'est-à-dire d'autres bifurcations d'observables apparues à l'occasion de certains événements de la journée ; ils ne seraient ainsi nullement l'expression d'un désir ni d'une crainte, mais la projection mentale de séquences d'événements consistantes, compatibles avec l'évolution globale de la fonction d'onde de l'Univers, mais non directement attestables. Rien n'indiquait dans cette hypothèse ce qui permettait aux rêves d'échapper aux limitations usuelles de la fonction cognitive, interdisant à un observateur donné tout accès aux séquences d'événements non attestables dans sa propre branche d'univers ; par ailleurs, je ne voyais

³⁹⁷ *La Possibilité d'une île*, p. 219.

nullement ce qui, dans mon existence, aurait pu donner naissance à une branche d'univers aussi divergente.³⁹⁸

Plus on relit Houellebecq, plus il devient évident que les rêves de ses personnages ne sont généralement pas gratuits. Ils sont en rapport avec leurs désirs et aspirations profondes. Certes, il est des rêves en déphasage avec la réalité du personnage, cependant il associe généralement le rêve au vécu, aux sentiments ou aux émotions du personnage sans omettre sa sexualité. Le rêve dit tout haut ce que le personnage rumine tout bas. Il dévoile et trahit ses obsessions ou ses appréhensions du moment. Au fil de mes lectures, ces épisodes oniriques me font entrevoir une convergence, ou plutôt, une identité évidente entre leur contenu manifeste et leur contenu latent. Le rêve des personnages houellebecquiens est direct et nettement traduisible comme la continuation ou la maturation de certaines préoccupations diurnes. On peut y déceler une réactualisation «nocturne» des impressions diurnes dominantes du rêveur. En un mot, leur rêve trahit leurs émois et leur personnalité profonde. Au surplus, Houellebecq dévoile en termes très explicites sa conception du rêve dans un autre extrait de *La Possibilité d'une île*. Pour lui, la répétition de certains rêves doit alerter la conscience :

Il est surprenant que je ne me sois pas rendu compte que je marchais au bord d'un précipice; et cela d'autant plus que mes rêves auraient dû m'alerter. Esther y revenait de plus en plus souvent, de plus en plus aimable et coquine, et ils prenaient un tour naïvement pornographique, un tour d'authentiques rêves de famine qui n'annonçait rien de bon.³⁹⁹

À lire Houellebecq, le rêve est une activité de l'esprit endormi qui crée ou recrée une suite d'évènements plus ou moins logiques en rapport ou non avec une certaine réalité. Il peut être le résultat de l'enchaînement traumatique ou non d'activités conscientes de la journée, de la vie, ou une pure construction de l'esprit, sans rime ni raison, une bizarrerie

³⁹⁸ *La Possibilité d'une île*, p. 224.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 27.

formée d'agencements hétéroclites de faits dépourvus de sens. C'est du moins ce que souligne cet extrait tiré des *Particules élémentaires*:

Cependant il rêva de poubelles gigantesques, remplies de filtres à café, de raviolis en sauce et d'organes sexuels tranchés. Des vers géants, aussi gros que l'oiseau, armés de becs, attaquaient son cadavre. Ils arrachaient ses pattes, déchiquetaient ses intestins, crevaient ses globes oculaires. Il se redressa dans la nuit en tremblant; il était à peine une heure et demie.⁴⁰⁰

De même, le rêve peut s'avérer le prolongement de la pensée érotique diurne, une sorte de débouché du désir principal et entretient un rapport étroit avec tout ce qui obsède ou traumatise la conscience à l'état de veille. Le rêve heureux projette le personnage dans un monde merveilleux, parfait, où les préoccupations sérieuses deviennent la réalité, une réalité de l'esprit qui se profile par anticipation sur le futur souhaité. Le rêve malheureux est pour lui source d'angoisse, d'inquiétude et de peur, car il fait entrer dans le champ visuel de la conscience endormie des situations qui compromettent la tranquillité et la paix intérieure.

Dans l'œuvre de Houellebecq, le rêve est un amalgame de souvenirs et/ou de préoccupations de tous genres, plus ou moins récents, construit comme une fiction, un film authentique de l'esprit, produisant une réalité vécue artificiellement dans un laps de sommeil. La structure filmique du rêve repose sur une logique de l'absurde et/ou de l'abolition de toutes les normes. Le rêve est fantasme, fantasmagorie, délire, mais aussi hallucination. Le rêve consolide, amplifie, contredit le vrai, le réel selon les aspirations de la conscience à l'état de veille.

Au demeurant, la représentation du rêve chez Houellebecq ne saurait constituer une récusation du freudisme. Tant s'en faut. Elle apporte au contraire la preuve que le rêve houellebecquien s'enracine, à l'instar du freudisme, soit dans le passé et/ou dans le

⁴⁰⁰ *Les Particules élémentaires* p. 16.

présent. Comme on devrait s'y attendre, Houellebecq investit le champ onirique de fantasmes érotiques. Dans ses romans, le plaisir sexuel vécu ou souhaité se matérialise dans l'onirisme. Rêve heureux, rêve malheureux, rêve d'angoisse, ou rêve abscons, Houellebecq décline l'univers du rêve sous toutes les formes possibles. Pour lui comme pour Freud, le rêve peut donner l'alerte sur certains troubles de l'esprit. Dans *La Possibilité d'une île*, il y a, selon Houellebecq, un niveau de production de rêve normal, commun à tous, et un niveau exponentiel symptomatique. Ce qui peut s'avérer inquiétant, c'est la surproduction onirique défavorable au bien-être. Seul bémol, le rêve tel que le conçoit Houellebecq se passe de toute tentative explicite de déchiffrement dans le cours de l'histoire. Le personnage rêve, le narrateur en fait état et rien de plus. L'histoire romanesque suit son cours. Si le rêve est assez fortement présent chez Houellebecq, que dire alors de la névrose ? Surtout lorsque l'on sait que de l'avis de George Abi Ageab,

[...] le processus le plus propre à la névrose est le refoulement qui, après la puberté, vient s'opposer aux manifestations d'une vie sexuelle normale. Il se produit un conflit entre le moi et la sexualité, qui se termine par un compromis : la névrose. Celle-ci apparaît comme la satisfaction nouvelle ou substitutive d'une libido refoulée et privée de satisfaction normale.⁴⁰¹

3.2.3 La névrose : un terme récurrent chez Houellebecq

Plus d'une fois dans son œuvre romanesque, Houellebecq recourt au vocable de névrose pour présenter soit ses personnages, soit l'Occident. Dans l'avant-dernier roman de l'écrivain, *La Carte et le territoire*, le contexte permet de comprendre très clairement que Houellebecq assimile la névrose à l'angoisse et au trouble du comportement.

La première vraie surprise de Jed fut l'attachée de presse : fort des idées reçues, il s'était toujours imaginé les attachées de presse comme des *canons*, et fut surpris de se trouver en présence d'une petite chose souffreteuse, maigre et presque bossue, malencontreusement prénommée Marilyn, vraisemblablement névrosée de surcroît – tout le temps de leur premier entretien, elle tordit ses

⁴⁰¹ George Abi Ageab, *Origine et nature de la névrose. Dans une nouvelle orientation de la psychologie*, Paris : Éditions Connaissance et Savoir, 2008, p. 14.

longs cheveux noirs et plats avec angoisse, composant peu à peu des nœuds indéfaisables avant d'arracher la mèche d'un coup sec.⁴⁰²

Le même mot se trouve aussi, à trois reprises au moins dans *Les Particules élémentaires*. Premièrement, Houellebecq établit cette fois-ci un lien entre la névrose et la sexualité. L'implication directe de cette allusion est que la névrose est définie comme un trouble psychosexuel chez certains hommes, ébranlés par le féminisme au point de ne plus pouvoir user à bon escient de leur virilité. Aussi deviennent-ils aigris. L'expression apparaît dans la bouche de Christiane :

[Les féministes e]n quelques années, [...] réussissaient à transformer les mecs de leur entourage en névrosés impuissants et grincheux. À partir de ce moment - c'était absolument systématique - elles commençaient à éprouver la nostalgie de la virilité. Au bout du compte elles plaquaient leurs mecs pour se faire sauter par des machos latins à la con. J'ai toujours été frappée par l'attraction des intellectuelles pour les voyous, les brutes et les cons.⁴⁰³

Ensuite, plus loin dans le même roman, Houellebecq recourt au même terme pour évoquer les troubles de la famille et les conséquences de l'influence judéo-chrétienne sur l'éducation. La religion ainsi que la famille y sont donc vues comme des entraves à l'origine des problèmes de l'individu. Les principes, les valeurs et les influences intériorisés en raison de la pesanteur sociale contribuent au déséquilibre psychologique du personnage, à la névrose. D'où la nécessité de s'en écarter par le biais de l'évasion touristique :

Sur cette île s'est développée une civilisation originale, à l'écart des grands courants commerciaux du XX^e siècle, à la fois très avancée sur le plan technologique et respectueuse de la nature: pacifiée, complètement délivrée des névroses familiales et des inhibitions judéo-chrétiennes. La nudité y est naturelle; la volupté et l'amour s'y pratiquent librement.⁴⁰⁴

Enfin, dans le dernier contexte qu'il me paraît nécessaire de citer dans le cadre de la compréhension de la névrose, Houellebecq montre le moi aux prises avec le soi, le

⁴⁰² *La Carte et le territoire*, p. 78.

⁴⁰³ *Les Particules élémentaires*, p. 145-146.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 159.

conscient avec l'inconscient. La névrose découle de la difficulté pour l'individu de se voir et de s'accepter tel qu'il est.

Au premier regard dans le miroir, l'homme avait eu l'impression de tomber dans le vide. Mais il s'était installé, il s'était assis; il avait considéré son image en elle-même, comme une forme mentale indépendante de lui, communicable à d'autres; au bout d'une minute, une relative indifférence s'installa. Mais qu'il détourne la tête pendant quelques secondes, tout était à refaire; il devait de nouveau, péniblement, comme on procède à l'accommodation sur un objet proche, détruire ce sentiment d'identification à sa propre image. Le moi est une névrose intermittente, et l'homme était encore loin d'être guéri.⁴⁰⁵

Si selon Freud, une névrose se caractérise par un conflit entre le ça et le moi en raison d'une ou de plusieurs tentatives de blocage psychologique par voie de refoulement au point de compromettre le bien-être mental et physique de l'individu, de tout ce qui précède, il ressort que pour Houellebecq la névrose est un produit de l'influence familiale et sociale sans oublier le poids de la religion sur le personnage. On pourrait allonger la liste des illustrations pouvant permettre de saisir le sens du mot «névrose» sous la plume de Houellebecq. En effet, la névrose, dans l'acception houellebecquienne du terme, est synonyme de souffrance intériorisée et s'étend à toute forme d'inconfort psychologique en rapport avec l'angoisse, les soucis, la dépression et l'anxiété. Je pourrais y ajouter la déception, l'amertume, le drame psychologique. Il ne serait pas exagéré d'en déduire que la névrose englobe dans une large mesure chez Houellebecq toutes les douleurs et certaines formes de malaise psychologique. C'est donc un état mental pénible, triste, malheureux. Aussi comprend-on mieux le sens de la sentence lapidaire: «Le moi est une névrose intermittente, et l'homme était encore loin d'être guéri.»⁴⁰⁶ Roland Chemama voit dans la névrose une «dissimulation d'un désir derrière les symptômes».⁴⁰⁷ Dans son tableau clinique, il évoque plusieurs symptômes: «malaise diffus, inappétence de vivre,

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 235.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 236.

⁴⁰⁷ Roland Chemama, *La dépression, la grande névrose contemporaine*, Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2006, p. 19.

impossibilité de désirer et d'agir, sentiment d'incapacité, épuisement, fortes angoisses, insomnie.»⁴⁰⁸

Pour Houellebecq, l'ego, ou le moi, comme il l'écrit lui-même, est une source de souffrance, mais aussi de déception interminable. La névrose ainsi entendue regroupe toutes les formes de troubles existentiels, de dérèglement psychique et d'insatisfaction, qui se traduisent par une rupture avec les autres, un dysfonctionnement psychologique et un état de conflit intérieur plus ou moins prononcé. La névrose, c'est la conscience perturbée, déstabilisée, voire brisée, prédisposant à la psychopathologie, conscience qui déclenche des troubles mentaux ou des troubles du comportement dans le pire des cas. À la connotation psychanalytique empruntée au freudisme vient s'ajouter, chez Houellebecq, la volonté inconsciente et spontanée de diagnostiquer un phénomène individuel, mais aussi socioculturel, qui ronge l'Occident. Encore une fois, Houellebecq embrasse la psychanalyse. C'est du moins ce que traduit l'emploi réitéré de ce vocable dans l'œuvre romanesque du Goncourt 2010. Quoique Houellebecq critique la psychanalyse sans merci, il accorde tout de même une certaine importance à la névrose qu'elle soit collective ou individuelle. Et il est aisé de déceler des comportements névrotiques chez plus d'un de ses personnages.

3.2.4 Un comportement symptomatique dans l'histoire romanesque

À bien étudier certains héros houellebecquiens comme le Bruno des *Particules élémentaires* ou le héros-narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, ces personnages manifestent des troubles du comportement qui peuvent être considérés comme des symptômes de déficience affective. Leur vie tourne en rond et échappe à l'emprise de leur

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 18.

propre raison. Aussi suivent-ils en vain des psychothérapies. Selon Bruno Viard, dans «Houellebecq du côté de Rousseau»,

Michel et Bruno souffrent du syndrome de l'enfant abandonné. [...] la carence initiale se met à faire des ravages à partir de la puberté : le défaut de reconnaissance dont sont victimes Michel et Bruno provoque une inhibition irréversible et douloureuse dans leur rencontre avec le monde et avec les filles en particulier.⁴⁰⁹

Le lecteur découvre au fil des lignes et des pages le drame psychologique et le vide intérieur qui ruinent le bien-être des personnages. Leur vie s'apparente à une chute implacable, à une descente en enfer, à un dépérissement émotionnel. Ils habitent avec un cœur plein un monde si vide qu'il leur paraît accablant et, sans avoir usé de tous les avantages qu'offre la vie, ils sont désillusionnés de tout. Leur comportement révèle que la vie pour eux est un calvaire, une source de souffrance et de dégradation. Ils créent et traversent des situations qui les brisent moralement et psychologiquement au point de les exposer émotionnellement et de les rendre vulnérables, serait-on tenté de dire, soit à une névrose obsessionnelle soit à une névrose d'angoisse. Ils vivent en marge du monde, connectés à la plus insidieuse des souffrances psychologiques. La dépression et l'amertume les rongent chaque jour un peu plus. Ou ils donnent libre cours à leurs pulsions incontrôlables, soit ils végètent dans des états morbides et se restreignent sexuellement. Mais peut-on vraiment considérer les héros houellebecquiens comme des névrosés, suivant les critères de la psychanalyse ?

Le récit houellebecquien est centré dans une certaine mesure sur la douleur existentielle de certains personnages, victimes de l'éclatement du cocon familial, ensuite victimes de l'incompréhension sociale, et enfin victimes de leurs propres bouleversements et débordements psychologiques. Un personnage comme Bruno semble

⁴⁰⁹ Bruno Viard, dans «Houellebecq du côté de Rousseau», dans Sabine van Wesemael et al., *Michel Houellebecq*, p. 132.

osciller entre refoulement, syndrome masturbatoire, échec et obsessions déclencheurs de dépression. Même s'il connaît la joie du défoulement sexuel total avant le suicide de Christiane, ce sera un épanouissement de courte durée avant de connaître une rechute.

Houellebecq sonde les profondeurs de la psychologie humaine devenue, par la force des situations sociales, la psychologie d'un condamné mesurant dans toute sa grandiloquence l'inconvénient d'être né. Il montre que le personnage sinon l'homme n'a d'emprise sur rien, absolument rien, y compris lui-même. Sa vie est un vide, un point d'interrogation, une misère sexuelle, une lamentation lente et pénible vers une fin misérable certaine: le cancer, la vieillesse et la mort. Condamné à souffrir seul, dans une société dont il se sent déconnecté, un monde qu'il regarde et qu'il ne comprend point, et qui ne semble pas le comprendre non plus, l'homme que se plaît à dépeindre Houellebecq est un naufragé dont la vie chavire dans les tourments du mal de vivre.

Le héros houellebecquien, dans *Extension du domaine de la lutte*, oscille constamment entre analyse, interrogation, introspection, observation et constat. Il enregistre tout ce qui se passe en lui et autour de lui avec un regard critique troublé. Jeu de flânerie de la pensée qui vagabonde sans arrêt. Désir de plaire à tout prix et d'être bien vu de tous. D'où le recours au mensonge au besoin. Comme le vol de la voiture, en fait perdue dans une rue, faute d'attention. Pour flâner à Paris, il n'est pas nécessaire d'avoir une voiture. Avoir ou ne pas avoir de voiture, cela ne veut rien dire en somme. Autant alors s'en débarrasser par négligence et cacher le fait sous des excuses fallacieuses de vol. Mais la vérité est que le personnage ne souvient plus du tout de la rue dans laquelle la voiture est garée. Alors il lui faut inventer un vol et s'en laver les mains pour échapper au qu'en-dira-t-on. Personnage veule, sans ambition ni désir ardent. Personnage

apathique par excellence qui vit sans effort pour s'imposer, s'affirmer et donner un sens choisi à sa vie. Le sens de ses actions échappe au personnage ; absurdité des choses et des situations, sentiment de vacuité existentielle. Sens d'un devoir existentiel à accomplir, mais impossibilité de le déterminer, en raison d'une certaine forme de dégoût. Oscillation des personnages entre bonheur fugace, dégoût permanent, dépression insurmontable. L'individu s'abandonne à la routine de l'habitude, il semble errer sans but véritable ou précis. Les deux remèdes houellebecquiens au drame existentiel : la science et le sexe. La science comme quête du savoir, essence de la connaissance.

Le drame psychologique du personnage principal d'*Extension du domaine de la lutte*, un «névrosé»⁴¹⁰ (pour reprendre les mots du narrateur même), se caractérise par cette «hypertrophie du moi qui saigne» (*Poésies*) et le rend extrêmement sensible à tout ce qui se passe autour de lui, et plus particulièrement aux actes et comportements de son entourage au point de transformer son sens aigu d'observation en esprit critique par moments, mais le plus souvent en esprit de critique, prompt à porter des jugements défavorables, moqueurs, péjoratifs sur tout et tous, y compris lui-même. Sa vie se résume à une «triste routine cérébrale»⁴¹¹ autodestructrice, caractérisée par des errements psychologiques, le mal de vivre et la souffrance⁴¹², et plus précisément une fracture d'inadaptation fondamentale⁴¹³ et un état de trouble et d'isolement pathétique. Il entretient des pensées morbides et suicidaires qui découlent d'une «boursouffle de haine paroxystique»⁴¹⁴ et débouche sur un «effondrement psychologique lent, entrecoupé de

⁴¹⁰ *Extension du domaine de la lutte*, p. 144.

Dans les lignes à suivre, je ferai le portrait du héros à partir de mots empruntés du roman même.

⁴¹¹ Ibidem, p.154.

⁴¹² Ibidem, p. 155.

⁴¹³ Ibidem, p. 146.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 91.

phases cruelles»⁴¹⁵. On comprend mieux pourquoi, selon Houellebecq, «L'individualité est essentiellement un échec. [Et] la sensation du moi, une machine à fabriquer le sentiment d'échec.»⁴¹⁶

À mesure que défilent les pages du premier roman de Houellebecq, le lecteur réunit les éléments symptomatiques d'un profond déséquilibre psychologique du personnage-narrateur. Dans tous les cas, nous sommes en présence de comportements atypiques dans maintes situations. La somme de ses actes marque, du début jusqu'à la fin du roman, une profonde inadaptation socio-professionnelle.

Le rapport au corps n'est pas moins problématique dans l'œuvre de Houellebecq.

3.2.5 Psychose obsessionnelle en raison de la petite taille du phallus

Pour Bruno, personnage principal des *Particules élémentaires*, la taille du pénis assure un statut sociopsychosexuel, gage un tant soit peu de réussite ou d'échec dans les relations amoureuses. C'est aussi un facteur déterminant dans l'équilibre mental et la confiance en soi dans l'approche des femmes. Ce qui explique pourquoi ce personnage manque d'assurance avec les femmes. Il voit dans cette partie de son corps un handicap et une défectuosité raciale qui justifie sa détestation des Noirs, plus favorisés par la nature, selon ses dires :

Les femmes qui acceptaient de rencontrer des hommes seuls préféraient généralement les blacks, et de toute façon exigeaient des mensurations minimales qu'il était loin d'atteindre. Numéro après numéro, il devait s'y résigner : pour réellement parvenir à s'infiltrer dans le réseau porno, il avait une trop petite queue.⁴¹⁷

⁴¹⁵ *Extension du domaine de la lutte*, p. 137

⁴¹⁶ *Poésies*, p. 54.

⁴¹⁷ *Les Particules élémentaires*, p. 101.

On retrouve quelques pages plus loin dans une tirade similaire d'auto-dénigrement de Bruno au regard de sa constitution virile aucunement conforme à ses aspirations d'étalon ou de mâle alpha:

Quoi qu'il en soit, dans les douches du Gymnase Club j'ai pris conscience que j'avais une toute petite bite. J'ai vérifié chez moi : 12 cm, peut-être 13 ou 14 en tirant au maximum le centimètre pliant vers la racine de la bite. J'avais découvert une nouvelle source de souffrance ; et là il n'avait rien à faire, c'était un handicap radical, définitif. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à haïr les nègres.⁴¹⁸

En se référant constamment aux Africains pour justifier le trouble de Bruno, Houellebecq colporte et entretient un mythe répandu et fondé sur des légendes pornographiques. À la discrimination raciale vient s'ajouter une sorte de discrimination pénienne, créant dans l'esprit du personnage un profond malaise psychosexuel et une sorte de psychose. Si Bruno aime le plaisir sexuel sous toutes ses formes, la taille du membre viril, le sien et celui des autres, représente une obsession chez lui sans mentionner ses éjaculations précoces. Tout se passe comme s'il y avait, chez lui, une prédisposition congénitale à la souffrance psychologique.

Il faut, en référence à Bruno, vivre et jouir pleinement de la vie sexuelle autant que faire se peut : telle semble être la philosophie libertine et la quête fantasmatique qui l'anime et éclate dans l'histoire des *Particules élémentaires* de Houellebecq. Si le but sexuel semble bien clair, il importe de tenir compte des psychonévroses qui font de la vie du personnage un drame psychologique. D'une façon générale, les états psychonévrotiques de Bruno se résument à trois complexes d'infériorité autour desquels viennent se greffer toutes les préoccupations sexuelles ou autres. Premièrement un complexe d'infériorité sur le plan de la force physique par rapport à certains de ses camarades de classe. Deuxièmement un complexe d'infériorité pénienne et enfin un

⁴¹⁸ Ibidem, p. 191.

complexe d'infériorité sexuelle. En effet, lors de son séjour à l'internat, Bruno subit les brimades de certains de ses camarades, des formes de bizutages qui débouchent sur une agression sexuelle réitérée. Il est non seulement mort de peur, mais il est frappé par la taille du pénis de son camarade qui l'opprime : «Brasseur [...] sort sa bite qui paraît à Bruno épaisse, énorme.»⁴¹⁹ S'il est clair que ses agresseurs ont une force physique nettement au-dessus de la sienne, Bruno n'éprouve nullement le besoin de se défendre. Il subit et donc accepte sa souffrance physique avec résignation. Mais dans le même temps, il se forme dans son esprit un complexe d'infériorité physique avec une fixation sur les mensurations de l'appareil génital. Ce sentiment d'infériorité redouble lorsqu'il pose sa main sur la cuisse de sa camarade de classe Yessayan qui doucement le repousse. Au surplus, toutes les filles qui l'intéressent ne le regardent pas, surtout Patricia Hohweiller qui cède aux avances de son agresseur. Bruno sort profondément troublé de toutes ces expériences. Même si le narrateur ne le dit pas encore explicitement, tout concourt quand même à indiquer subrepticement que ce complexe l'affectera toute sa vie. Basculé pendant l'adolescence entre syndrome masturbatoire et voyeurisme ou le désir-plaisir de regarder pour reprendre les mots de Freud, il se masturbe en lisant Kafka comme la curiosité le pousse à soulever le drap pour voir le sexe de sa mère endormie avant de se masturber et de tuer leur chat. Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud souligne la propension libidinale accrue des enfants portés à user de violence à l'égard des animaux. Ce que ne semble pas du tout démentir la croissance de Bruno. Il traversera plus tard, comme le souligne le narrateur, la crise de la quarantaine⁴²⁰, sa femme le

⁴¹⁹ *Les Particules élémentaires*, p. 43.

⁴²⁰ «En outre cette fameuse “crise de la quarantaine” est souvent associée à des phénomènes sexuels, à la recherche subite et frénétique du corps de très jeunes filles.» *Les Particules élémentaires*, p. 21

répugne et ce sont surtout les jeunes filles au corps ferme et généreux qui polarisent son attention, les objets de son désir sont multiples, toutes les jeunes filles y compris ses élèves suscitent sa convoitise morbide : il veut les posséder sans pouvoir y arriver. Aussi se développe chez lui la surestimation de ses objets sexuels jeunes devenus inaccessibles.

Je cite les explications de Freud à ce sujet:

L'estimation psychique qui revient à l'objet sexuel, en tant que but souhaité de la pulsion sexuelle, ne se limite à ses organes génitaux que dans les cas les plus rares, mais s'étend au corps entier de cet objet sexuel et a tendance à inclure toutes les sensations émanant de lui. La même surestimation irradie sur le domaine psychique et se manifeste en un aveuglement logique (faiblesse de jugement) vis-à-vis des prestations et des perfections animiques de l'objet sexuel, aussi bien qu'en une docilité crédule envers les jugements émis par ce dernier.⁴²¹

Le troisième état psychonévrotique se caractérise par un complexe d'infériorité sexuelle obsessionnelle. Après la rencontre de Christiane, les deux amants vont à la découverte de la sexualité de groupe. Les rencontres, quoique plaisantes, suscitent invariablement une indisposition voilée chez Bruno en raison de la petite taille de sa verge et surtout à cause de sa difficulté à contenir assez longtemps son érection en pareilles circonstances. Ainsi se noue et se développe sans remèdes, en dépit des traitements psychiatriques, un sentiment infantile de faiblesse physique, qui se transforme en complexe d'infériorité pénienne, voire sexuelle tout court à l'âge adulte.

En somme, le comportement sexuel de Bruno, ausculté et examiné à la lumière de la théorie freudienne susmentionnée, nous paraît infantile. Tous les états successifs du personnage renvoient aux descriptions de la sexualité des enfants et des adolescents, suggérées par Freud. Bruno est donc un adulte dans la peau d'un enfant, ballotté entre le désir et la difficulté à le concrétiser. Il reste toujours un enfant faible psychologiquement dans son corps d'adulte. Il peine à assurer sexuellement et à s'assumer avec fierté. Van

«Un homme victime de la crise de la quarantaine demande juste à vivre, à vivre un peu plus ; il demande juste une petite rallonge.» *Les Particules élémentaires*, p. 23.

⁴²¹ *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 2.

Wesemael aboutit à la même conclusion en se fondant sur l'étude du narrateur du premier roman de Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* : «Nous avons affaire à un adulte demeuré au stade infantile de l'auto-érotisme. Le développement de la pulsion sexuelle de l'auto-érotisme est resté au stade infantile.»⁴²² À l'instar de Bruno, le rapport au corps entrave le bien-être et peut même mener au suicide dans l'œuvre romanesque de Houellebecq.

3.2.6 Corps et suicide : la névrose du paraître et du beau

En effet, qui a lu les romans de Houellebecq, sait que le suicide y revient comme une défaite psychologique face à la vie, une reddition par anticipation de la déchéance physique ou mode de suppression définitive de la disgrâce physique. Et on pourrait l'associer à la névrose vu que le suicide découle d'un sentiment d'échec, de culpabilité et du blâme de soi poussé à un point tel que la vie perd son sens, sa valeur et tout intérêt soit pour cause de honte, soit pour cause de rejet, de mépris ou de haine témoignés par les autres. C'est l'aboutissement d'un malaise psychologique ruminé plus ou moins longtemps. Au moins trois cas de suicide méritent de retenir l'attention dans *Les Particules élémentaires* : la mort d'Annick et de Christiane, sans oublier Annabelle. La première met fin à ses jours en raison de son obésité disgracieuse. Annick et Annabelle, ne supportant plus la dégénérescence avancée de leur corps atteint de cancer, choisissent de s'ôter la vie pour ne pas devenir un fardeau pour les autres. De même, le père de Jed au stade avancé du même mal décide de se retirer de l'existence par euthanasie. Dans tous les cas, le rapport au corps porte, dans les romans de Houellebecq, le signe de la névrose: le corps est perçu comme un objet extérieur gênant, un moi physique non accepté. Il

⁴²² *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 119.

engendre des préoccupations esthétiques et une crise de conscience généralisée. Plus il est rayonnant de santé, entretenu par l'exercice physique et bien bâti, plus il assure un jugement avenant dans la société. Le regard de l'autre sur le corps à soi peut inquiéter, paralyser et détruire toute joie de vivre. Il peut être source de répulsion. Ou l'inverse. Le regard de l'autre, son attitude et ses jugements révèle la place cruciale du corps dans le monde occidental. Du moins c'est ce que souligne Houellebecq à travers deux de ses romans, *Les Particules élémentaires* et *La Carte et le territoire*. Ce rapport obsessionnel déteint sur l'amour-propre. Entre le moi mental et le moi physique, il se forme une rupture, un manque d'harmonie qui développe la souffrance psychologique. Dans ces cas, ce que pense autrui du corps d'Annick devient si important que la réaction sociale prévaut sur le propre jugement du personnage dans une aliénation mentale déstabilisatrice. Il se développe une anxiété et un désespoir de ne pouvoir s'accepter. La crainte de se dévêtir la hante et sa constitution physique lui fait honte. La laideur physique, associée automatiquement à l'obésité et à la goinfrerie, devient un handicap insupportable, un obstacle à l'épanouissement du moi. Et la beauté un avantage, une source d'aisance relationnelle, d'autosatisfaction. La névrose populaire et personnelle vis-à-vis du corps, telle que développée dans les romans, se veut un écho de l'impact des canons de beauté et de reconnaissance que la société occidentale impose à l'individu. Houellebecq résume la source du problème dans les lignes qui suivent :

Sans beauté la jeune fille est malheureuse, car elle perd toute chance d'être aimée. Personne à vrai dire ne s'en moque, ni ne la traite avec cruauté ; mais elle est comme transparente, aucun regard n'accompagne ses pas. Chacun se sent gêné en sa présence, et préfère l'ignorer. À l'inverse une extrême beauté, une beauté qui dépasse de trop loin l'habituelle et séduisante fraîcheur des adolescentes, produit un effet surnaturel, et semble invariablement présager un destin tragique.⁴²³

⁴²³ *Les Particules élémentaires*, p. 57-58.

Aux exclu(e)s donc la souffrance perpétuelle, l'acharnement de la société à les ridiculiser, acharnement qui va à l'encontre des jeunes filles obèses. Alors le suicide devient une porte de sortie. Houellebecq brosse dans *Extension du domaine de la lutte* tous les préjugés et le mépris général envers l'obésité. Annick et Brigitte Bardot représentent le corps en question, la place de la difformité physique dans la société occidentale ; elles souffrent silencieusement de la certitude de leur laideur répugnante aux yeux des autres, y voient une entrave à l'établissement de toute relation amoureuse sérieuse, en ont la conscience traumatisée au point de choisir, dans le cas d'Annick, d'en finir avec la vie pour ne plus pâtir de cette exclusion. Je citerai à titre d'illustration cet extrait d'*Extension du domaine de la lutte* ; il y est question de Brigitte Bardot :

Elle n'avait pas d'amies, ni évidemment d'amis; elle était donc parfaitement seule. Personne ne lui adressait la parole, même pour un exercice de physique; on préférerait toujours s'adresser à quelqu'un d'autre. Elle venait en cours, puis elle rentrait chez elle; jamais je n'ai entendu dire que quelqu'un l'ait vue autrement qu'au lycée.

En cours, certains s'asseyaient à côté d'elle; ils s'étaient habitués à sa présence massive. Ils ne la voyaient pas et ne se moquaient pas d'elle, non plus. Elle ne participait pas aux discussions en cours de philosophie; elle ne participait à rien du tout. Sur la planète Mars elle n'aurait pas été plus tranquille.⁴²⁴

Et le narrateur homodiégétique d'enfoncer le clou dans sa dérision sans bornes :

Avait-elle des fantasmes et si oui lesquels? Romantiques, à la Delly? J'hésite à penser qu'elle ait pu imaginer d'une manière ou d'une autre et ne serait-ce même qu'en rêve qu'un jeune homme de bonne famille poursuivant ses études de médecine nourrisse un jour le projet de l'emmener dans sa voiture décapotable visiter les abbayes de la côte normande. À moins peut-être qu'elle ne se soit préalablement revêtue d'une cagoule, donnant ainsi un tour mystérieux à l'aventure.

Ses mécanismes hormonaux devaient fonctionner normalement, il n'y a aucune raison de soupçonner le contraire. Et alors? Est-ce que ça suffit pour avoir des fantasmes érotiques? Imaginait-elle des mains masculines s'attardant entre les replis de son ventre obèse? descendant jusqu'à son sexe?⁴²⁵

Pour ce qui est de la mort découlant du cancer, le corps devient une enveloppe usée et en déclin accéléré, dont il faut absolument se séparer au plus vite pour interrompre une certaine souffrance physio-psychologique irrémédiablement amorcée. Et

⁴²⁴ *Extension du domaine de la lutte*, p. 88.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 24.

le personnage se sachant condamné à souffrir et à voir son corps se détériorer lentement et péniblement choisit d'en finir avec la vie au plus tôt. Houellebecq fait entrevoir le cancer sous son jour le plus horrible. Aucun de ses personnages ne daigne lutter de toutes ses forces pour venir à bout du mal. L'appréhension de la souffrance, la crainte de perdre les avantages de la vie les obsèdent. Il cède et le cancer devient une défaite infligée au corps par une prolifération cellulaire incontrôlée. La santé du corps ou la mort : telle est la devise des personnages de Houellebecq. Ainsi se justifie leur suicide si l'on s'en tient à cet extrait qui explique amplement le mal de vivre des personnages cancéreux :

La vie était organisée ainsi, pensait-elle [Annabelle], une bifurcation s'était produite dans son corps, une bifurcation imprévisible et injustifiée, et maintenant son corps ne pouvait plus être une source de bonheur et de joie. Il allait au contraire, progressivement mais en fait assez vite, devenir pour elle-même comme pour les autres une source de gêne et de malheur. Par conséquent, il fallait détruire son corps.⁴²⁶

En un mot, le corps déclenche, tel que le représente Houellebecq dans ses romans, des phobies et entretient dans la conscience occidentale des psychonévroses. Le personnage devient la victime psychologique des autres, mais aussi de soi-même. De même que la déliquescence du corps conduit au suicide, les formes de la laideur physique encourrent le désaveu dans les romans de Houellebecq. Le corps dépourvu de charme et de grâce engendre la plus grande des souffrances psychologiques et sociales. Il s'ensuit un trouble sexuel relatif à la beauté ou à la difformité du corps. Une question se pose en fin de compte : l'écrivain ne serait-il pas névrosé dans sa représentation du corps féminin ? En tout cas, il y a une perception morbide du corps qui transparaît par moment sous sa plume.

En effet, Houellebecq, dans ses romans mais aussi dans sa poésie, dénude le corps de la femme sans tergiverser ni toujours recourir à une poétisation de nature à la

⁴²⁶ *Les Particules élémentaires*, p. 280.

survaloriser. Les descriptions font parfois état de cette crudité qui prend le lecteur au dépourvu et l'incommode:

Calme-toi un peu, mon amour,
Je te lècherai les muqueuses
[...]
J'aime ton goût un peu salé,
J'en ai besoin deux fois par jour ...⁴²⁷

Une idée similaire dans un autre paragraphe :

Au milieu du voyage nos corps sont solidaires,
Je veux me rapprocher de ta partie humide.⁴²⁸

Houellebecq montre, à travers certaines pages, certaines lignes, sa volonté de ramener la femme à sa plus simple expression charnelle et sexuelle. Il présente son corps, à plusieurs reprises, sous un jour peu séduisant. Il en fait un morceau désiré mais juste un morceau de chair auquel il ne sied pas non plus d'accorder une importance excessive :

“Une journée avec elle” : elle me regarde, et son regard est plein de sang. Et sa viande excitante n'est qu'une enveloppe sur du sang.⁴²⁹

Ou encore :

De jeunes bourgeoises circulent entre les rayonnages du Monoprix, élégantes et sexuelles comme des oies. Il y a probablement des hommes, aussi ; je m'en fiche pas mal. On a beau ne plus imaginer de mots possibles entre soi et le reste de l'humanité, le vagin reste une ouverture. Je pense au pourrissement prochain de mon corps.⁴³⁰

La femme est un être de chair et de désir. Et elle n'est pas que beauté envoûtante. Houellebecq se plaît à déchoir le corps féminin, attaqué par la vieillesse ou la disgrâce congénitale comme l'obésité, de son piédestal avec une insistance remarquable. Non pas dans l'optique d'une apologie de la difformité. Tant s'en faut. Tout se passe comme s'il

⁴²⁷ *Poésies*, p. 310.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 291.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 48.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 43.

voulait se focaliser sur le physique féminin sous l'angle de la laideur, de ce qui tue le désir sexuel et le plaisir. Son écriture démystifie le corps de la femme et en fait un simple objet de consommation et de défoulement, offert aux plus favorisés à un niveau ou à un autre. Houellebecq ne semble pas idéaliser la femme dans les limites d'une admiration sans bornes. Au contraire, il ramène la chair et le plaisir féminins à leur plus simple expression vulgaire et grotesque. Le personnage d'*Extension du domaine de la lutte* oscille entre célébration de la «chair fraîche» et critique des charmes en déclin au point de donner à penser à une misogynie insurmontable. La représentation du corps féminin porte le sceau de cette ambivalence foncière, écartèlement de l'écriture entre dénigrement et attraction irrésistible... Il en fait autant avec le corps masculin mais avec un peu plus de bémols, serait-on tenté de soutenir. Mais que dire de la perspective sociale du corps ?

3.2.7 Corps et société : le procès du corps

Depuis toujours le corps humain n'a cessé d'exercer une grande fascination sur les penseurs, les écrivains et les peintres. Il fait donc l'objet de représentations et de perceptions diverses, avec des enjeux idéologiques et esthétiques variables en fonction des époques. Au XX^e et au XXI^e siècles, le corps intéresse par sa forme, ses états évolutifs et sa fragilité. Dans un monde où la chirurgie esthétique recule les frontières d'une certaine vieillesse naturelle ou de la difformité embarrassante, il se développe le culte de la perfection plastique : le corps semble investir de splendeur et grandeur qui détermine son acceptation ou son refus. Le corps se forme, s'informe, envoie des messages, des signaux. L'intérêt qu'on lui porte est de l'ordre surtout sociologique, il s'articule autour de sa sensualité, de ses connotations sexuelles, de sa splendeur et de sa

décadence. Dans le corps romanesque libidinal se décline le corps jeune, le corps d'âge mûr, le corps sain, le corps malade, le corps prostitué, banalisé, etc.

De façon générale, la représentation du corps se caractérise aussi chez Houellebecq par une cristallisation autour des seins, du sexe de l'homme et des organes génitaux féminins. Les mots guident vers l'essentiel, point d'éléments superflus. Houellebecq utilise aussi à bon escient le corps invisible par le recours à des euphémismes, à des ellipses ou à des silences dans la représentation du corps. L'écrivain dit le moins pour faire entendre le plus, dans un jeu d'effeuillage du corps sans réel dévoilement de la nudité. Les mots exposent en style feutré le corps. Le ton est suggestif. Mais l'écriture fait abstraction des détails essentiels dans une sorte de prélude intime à la lisière de l'érotisme et de la sensualité exprimés avec une retenue propice au titillement de l'imagination. En cela réside le pouvoir hautement suggestif de l'écriture de Houellebecq.

Mais s'il y a un élément qui mérite de retenir l'attention, c'est le clivage entre le corps féminin et le corps masculin. Alors que le corps féminin, en état de grâce, se donne le plus souvent à voir dans un jeu d'offrande passive-agressive, le corps masculin subit souvent les vicissitudes et les affres d'une virilité défaillante eu égard à certaines mensurations infériorisantes. Mais cela n'empêche aucunement la rencontre voire la communion des corps de se produire.

Chez Houellebecq, le corps subit les assauts d'une pulsion sexuelle omnivore, il est sous l'emprise de la concupiscence dévorante : il suffit de se référer à Bruno. Au cœur du jeu social de l'échange, on assiste à la rencontre de deux corps nus et mus par l'instinct animal de la recherche du plaisir. Le sexe ne devient rien de moins que la forme

du langage voire du métalangage humain par excellence: le moment de vérité qui fait tomber le voile entre le moi social et le moi intime. La sexualité se définit alors comme un jeu pur et décisif de la chair sous l'emprise de l'émotion foudroyante. On assiste à un dialogue de deux corps qui se découvrent, s'appriivoisent, s'expriment différemment. Le sexe alimente l'amour, crée des tensions, pimente une vie chaotique, au point de s'ériger finalement en plateforme d'une existence, riche ou maussade au gré des circonstances.

Les romans de Houellebecq montrent comment le corps est un facteur et un enjeu déterminants dans le jeu de sociabilité et de la socialisation. On charme plus avec son corps, son savoir-faire sexuel, sa dextérité buccale ou la splendeur de son beau sexe qu'avec son esprit. Le corps appelle le corps, entraîne les regards, suscite la passion ou l'indifférence. Tout semble donc définir le corps comme le médiateur social par sa force d'attraction ou de répulsion a priori. C'est le premier intercesseur relationnel auprès du sexe opposé. Il établit d'emblée un statut social précommunicationnel.

Si l'auteur Houellebecq déshabille le corps jusque dans ses recoins les plus intimes et vulgaires, ainsi qu'il met à nu l'instinct d'autosatisfaction incontrôlable de l'humanité, par un syndrome masturbatoire alarmant chez certains personnages masculins, c'est pour mieux les mettre en rapport avec la société dans le dessein d'aller au-delà des apparences, pour en sonder et en faire saillir l'intimité affreuse, mais aussi plaisante. Le corps est donc, dans une certaine mesure, à l'image de la société et vice versa. Tout au moins la perception du corps ainsi que sa célébration sont le produit de la société qui prétend se couvrir, mais ne fait que se dénuder. Le corps devient un espace ouvert de refoulement et de défolement mis à découvert, un champ emblématique de dénigrement par des références aux canons esthétiques d'une époque contemporaine en

mal de perfection plastique. Le corps change et vieillit, se dégrade, s'enlaidit irrémédiablement. C'est inéluctable. Ainsi en va-t-il de la société aussi.

Toute l'écriture romanesque de Houellebecq semble s'inscrire dans cette mouvance qui offre une vue plongeante sur les points érogènes cachés du corps, associés parfois aux péchés mignons de l'humanité et aux affres de ce monde en quête de beauté physique, tout comme il examine de long en large comment la laideur du corps peut porter préjudice psychologiquement et socialement. Si tant est que le corps symbolise la société elle-même, il y a donc une translation entre le corps du texte romanesque, le corps social et le corps humain : le corps textuel est à l'image du corps social qui est à l'image du corps physique à maints égards.

Le corps devient, par la force de la pression sociale contemporaine, une pièce d'identité, un facteur d'intégration ou de répulsion sociale, une source de névrose. Du moins, Houellebecq insiste pour le faire entrevoir comme tel dans ses romans. Le corps, c'est le premier élément de prise de contact physique avec autrui. Il assume une identité, trahit une personnalité, des faiblesses d'ordre alimentaire, une maladie, des maux inavoués... Le corps, en fonction de sa valeur plastique, légitime une relation, permet de multiplier les partenaires, les amis et des rencontres avenantes. En revanche, le corps disgracieux peut être perçu comme un repoussoir, une source de malaise, de critiques, d'exclusion sociale. Dans un monde où le paraître et les apparences jouent un rôle de plus en plus cardinal, chacun voue donc à son corps un culte excessif traduisible par les soins, l'essor de la chirurgie esthétique ou par l'allure qu'on entend se donner pour se rendre imposant dans la société en vue de mieux attirer l'attention. Tout cela transparaît dans l'écriture romanesque de Houellebecq. Le corps en arrive à dire une histoire personnelle

heureuse ou malheureuse en général. Il est des corps attrayants, des corps repoussants par leur aspect global, comme il y a des parties du corps qui subjuguent le regard, suscitent un vif intérêt et d'autres qui inspirent le dégoût, l'indifférence. L'œuvre romanesque de Houellebecq rend fidèlement compte de toutes ces considérations déconcertantes.

La quête du bonheur en pareilles conditions devient une entreprise toujours vouée à l'échec. Car nul ne choisit le corps avec lequel il naît. Tel un éclairer de conscience, Houellebecq attire l'attention sur les dérives et les maux qui minent le monde occidental en particulier dans son dysfonctionnement sexuel et la place primordiale accordée au corps avec des ambiguïtés. La plume met les mots nus et crus sur la plaie sociale et pense la panser par la satire, le sarcasme. Aussi est-on en droit de dire que le corps est, sous la plume de Houellebecq, symbole de la société elle-même qui tire toute sa valeur, sa splendeur et sa grandeur de la sexualité. Mais que dire des personnages principaux masculins ?

3.2.8 Complexe sexuel d'infériorité concurrentielle

Le complexe d'Œdipe occupe une place importante dans le freudisme. Dans la pièce éponyme de Sophocle, *Œdipe roi*, le fils tue le père et, par ignorance, convole en noces avec sa mère, conformément aux prédictions de l'oracle. Le père de la psychanalyse, se fondant sur sa propre expérience avec sa mère et sur cette tragédie antique, déduit que, dans la vie de toute famille à un moment ou un autre de son histoire, le fils en veut à son père du fait de son amour profond pour sa mère. Entre les deux, il se forme une sorte de rupture ou de mise à distance.

Dans *La Carte et le territoire*, nous lisons : «... le fils est la mort du père, c'est certain mais pour le grand-père le petit-fils est une sorte de renaissance ou de

revanche...»⁴³¹ On retrouve une idée semblable dans *Les Particules élémentaires* : «L'enfant, c'est le piège qui s'est refermé, c'est l'ennemi qu'on va devoir continuer à entretenir, et qui va vous survivre. »⁴³² Il y a donc une problématisation récurrente du rapport entre père et fils.

Si Freud fait de la mère la cause de la discorde, Houellebecq ne l'entend pas ainsi, compte tenu de la désintégration de plus en plus courante du tissu familial. L'auteur des *Particules élémentaires* opère une substitution à ce niveau. En lieu et place de la mère désacralisée et sacrifiée sur l'autel de la jouvence irrésistible, il met les filles bien plus jeunes, plus fraîches et séduisantes en général. Dans ce contexte, le père et le fils vont sur les brisées l'un de l'autre par attraction implacable pour le jeune corps féminin très désirable. On assiste à un effacement ou à une expulsion de la mère et de l'épouse du champ affectif filial et paternel. Houellebecq les déchoit de leur piédestal. Ce faisant, le sentiment filial de discorde, tel que conçu par Freud, cesse d'être unilatéral et devient mutuel sous la plume de Houellebecq. Le père aussi peut éprouver un sentiment incontrôlable de rivalité envers son fils. Houellebecq parodie certes une idée maîtresse du freudisme, à savoir le complexe d'Œdipe, mais il est difficile de préciser jusqu'à quel point le prix Goncourt 2010 entend railler le freudisme dans ce cas spécifique. Toujours est-il qu'on peut entrevoir entre ces lignes une lecture dissidente du freudisme. Houellebecq foule subrepticement le freudisme au pied par une récusation du complexe d'Œdipe, basée sur une lecture de la réalité sociale contemporaine différente de l'époque de Freud. Dans un monde où la famille s'effrite et se décompose aisément, la mère perd sa place de socle du foyer tout comme elle peut, de moins en moins, être considérée

⁴³¹ *La Carte et le territoire*, p. 22.

⁴³² *Les Particules élémentaires*, p. 169.

comme le centre de l'attention masculine au sein de la famille éclatée. Et le père et le fils, en proie à la névrose, pourraient lui tourner le dos. Le divorce est passé par là, la séparation du fils d'avec la mère aussi, ce qui finit, tôt ou tard, par mettre le fils et le père dans l'arène de la recherche amoureuse et du plaisir sexuel auprès du jeune et beau sexe :

Maintenant c'était fini. C'était réellement fini. Et, Bruno le savait, les choses allaient encore s'aggraver : de l'indifférence réciproque, ils allaient progressivement passer à la haine. Dans deux ans tout au plus, son fils essaierait de sortir avec des filles de son âge ; ces filles de quinze ans, Bruno les désirerait lui aussi. Ils approchaient de l'état de rivalité, état naturel des hommes. Ils étaient des animaux se battant dans la même cage, qui était le temps.⁴³³

Cela ramène au cœur de la théorie houellebecquienne selon laquelle l'exercice légitime de la virilité passe par la lutte entre les hommes sans distinction d'âge ou de génération. Partant, l'obtention des faveurs d'une femme se fait toujours au détriment des autres mâles faibles ou âgés du troupeau humain ayant en vue le même objet sexuel que les plus jeunes. En cela aussi réside une certaine manifestation névrotique. Bruno se confie en termes de culpabilisation :

J'étais un salaud ; je savais que j'étais un salaud. Normalement les parents se sacrifient, c'est la voie normale. Je n'arrivais pas à supporter la fin de ma jeunesse ; à supporter l'idée que mon fils allait grandir, allait être jeune à ma place, qu'il allait peut-être réussir sa vie alors que j'avais raté la mienne.⁴³⁴

Si le corps est condamné par le temps à vieillir, à un moment ou à un autre, le fils devient l'ennemi du père. Selon lui, père et fils en arrivent à rechercher les mêmes objets sexuels. Inévitablement, il y a un perdant et un gagnant. Le perdant déteste le vainqueur au regard de son palmarès dans la lutte pour la conquête des filles. Comme le fils, le père peut être soit le perdant, soit le gagnant. Ainsi disparaît l'amour qui les reliait au départ. Houellebecq expose sa théorie de la dissension du père et du fils sous deux angles complémentaires. Il y a, d'un côté, le conflit latent, observable chez Bruno à l'égard de

⁴³³ *Les Particules élémentaires*, p. 167.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 186.

son fils, et l'antagonisme manifeste dans le ressentiment que Michel éprouve envers son défunt père dans *Plateforme*. Dans ce dernier cas, un sentiment de défaite en face de la vie émerge chez le fils, envieux du charme, de la fortune et de l'excellente forme physique de l'auteur de ses jours qui malgré son âge sénile peut encore connaître le plaisir charnel avec la jeune Aïcha. Le fils, inapte à entretenir son corps et à séduire les jeunes filles, devient envieux du père à telle enseigne qu'il ne cache aucunement sa rancœur. Entre le fils et le père, le complexe sexuel concurrentiel s'observe chez le perdant potentiel dans cette rivalité imaginaire entre les deux générations dans la conquête féminine. Le père voit en son fils un rival, un adversaire et vice versa. Encore une fois, Houellebecq fournit une interprétation de la relation père et fils qui s'écarte diamétralement du complexe d'Œdipe.

Alors que le complexe d'Œdipe représente une analyse de l'antagonisme père et fils en se situant dans la seule perspective du fils, le complexe sexuel d'infériorité concurrentielle entre père et fils correspond chez Houellebecq à la considération des faits en privilégiant non seulement le sentiment et les réactions du père, mais aussi celui du fils dans cet antagonisme au service de l'assouvissement réel du plaisir sexuel. Et l'archétype porte-parole de ce complexe sexuel concurrentiel est bien Bruno et, dans une certaine mesure, le héros de *Plateforme* tel que Houellebecq le livre à l'appréciation du lecteur dès le début du roman. Le conflit relationnel entre le père et le fils est bel et bien présent ainsi que le complexe sexuel concurrentiel. Dans cette lutte silencieuse, le vaincu potentiel éprouve un profond mépris pour le vainqueur dans cette recherche insatiable de la jouissance charnelle avec les jeunes filles. Bruno anticipe déjà ce moment avec son fils encore tout petit.

Pour Bruno, le fils devient inéluctablement l'ennemi du père dans une optique autre que celle établie par le freudisme. Il y a un changement intentionnel de l'objet sexuel mythique par Houellebecq: la mère disparaît du champ de l'attention masculine au sein de la famille. Le père désire autant et même plus que son fils les jeunes filles. Les femmes mûres ne l'intéressent plus du tout. La concurrence est farouche, car le temps tourne à l'avantage du fils appelé à éliminer, ou à remplacer le père au nom du principe naturel de la vieillesse. Ce qui conditionnera leur rivalité sans merci dans la recherche du plaisir marqué par des moments d'égalité, comme Bruno et l'auteur de ses jours, qui se retrouvent dans un centre de massage érotique à la recherche du même but sexuel et des mêmes objets sexuels: un service tarifé dans un salon de plaisir.

En un mot, le complexe sexuel d'infériorité concurrentielle entre père et fils participe de la névrose. Il contrevient aux normes sociales et transforme le père et le fils en deux étrangers, acquis à la rivalité sans merci, une rivalité morbide. L'amour s'éclipse. La piété filiale ainsi que l'amour paternel sont menacés de disparition, situation qui crée une sorte de malaise psychologique et de troubles profonds. Bruno se remémore le temps où son fils a écrit un mot d'amour à son adresse : «Papa, je t'aime». Et il est triste à l'idée que leur relation changera au fil du temps, un peu comme si la rupture du cordon familial était inéluctable.

3.2.9 Conclusion partielle

L'homme, incarné par le héros houellebecquien, est un animal pris au piège de la vie moderne, écartelé entre instincts de plaisir, morale et culture de l'inhibition.

En définitive, ce n'est pas seulement le héros houellebecquien qui est névrosé, mais aussi tout l'univers romanesque de Houellebecq. Y prennent place bien des idées

romanesques aux confins des aberrations des temps modernes. L'esprit de certains personnages se trouve en rupture avec les autres. Le cœur est vide. L'esprit en souffre. Le personnage est mal et il a aussi mal dans sa chair, dans son cœur et dans son âme. La société l'incommode et vice versa. Il est psychologiquement ébranlé sinon irrémédiablement brisé et perdu. Le terme de névrose acquiert une importance indubitable dans les romans de Houellebecq en raison de son recours fréquent et quasi systématique à ce mot pour décrire ce qui gêne et provoque des malaises de tout genre du personnage face à soi et face aux autres. Le contexte permet très bien de saisir pleinement et sans équivoque le sens du vocable névrose sous la plume de Houellebecq. Une seule certitude demeure, c'est le mot qui renvoie à toutes les formes de trouble psychique ou psychologique de l'Occident. La névrose s'applique à tout ce qui entrave l'épanouissement de l'individu ou de la société. Pour lui, l'Occident souffre de la névrose, un mal qui s'étend du cercle familial au lieu de travail sans exclure l'univers relationnel et religieux. La névrose est le mal multiforme qui ronge et ruine la société occidentale et explique des tentatives d'évasion des Européens sous d'autres tropiques. Outre la névrose, un rapprochement de Freud et de Houellebecq ne saurait faire abstraction de la sexualité. Mais ce ne serait pas rendre justice à Houellebecq si l'on ne reconnaît pas à l'instar de Sabine van Wesemael que « Houellebecq est un auteur inspiré par la doctrine freudienne et qui n'hésite pas à prendre ses distances avec elle.»⁴³⁵

3.3 Contre le freudisme, la psychologie et la psychiatrie.

À lire l'œuvre romanesque de Houellebecq, en dépit des échos freudiens à divers niveaux, la psychanalyse semble ne pas trouver grâce aux yeux de plus d'un personnage,

⁴³⁵ Sabine van Wesemael, et al. , *Michel Houellebecq*, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. p. 7.

Bruno, Savant, etc. Mais c'est dans *Extension du domaine de la lutte*, le premier roman de l'écrivain, que se trouve dressé un réquisitoire sans appel contre la psychanalyse. Le héros, divorcé de sa femme, dresse a posteriori un bilan de la cure psychanalytique suivie par cette dernière au temps de leur vie commune. Il montre l'impact destructeur de la psychanalyse à tous égards sur le bien-être et la stabilité du couple en voie de se disloquer. Qui plus est, Véronique, secrétaire à l'Assemblée nationale, oublie de transmettre un message téléphonique important à un collègue qui malheureusement se suicide le soir même. Mais elle ne semble ni prise de remords ni mal à l'aise. Aucun sentiment culpabilité chez son épouse. Et son conjoint d'alors de nous fournir l'explication de son attitude :

Véronique était «en analyse», comme on dit; aujourd'hui, je regrette de l'avoir rencontrée. Plus généralement, il n'y a rien à tirer des femmes en analyse. Une femme tombée entre les mains des psychanalystes devient définitivement impropre à tout usage, je l'ai maintes fois constaté. Ce phénomène ne doit pas être considéré comme un effet secondaire de la psychanalyse, mais bel et bien comme son but principal. Sous couvert de reconstruction du moi, les psychanalystes procèdent en réalité à une scandaleuse destruction de l'être humain. Innocence, générosité, pureté...tout cela est rapidement broyé entre leurs mains grossières. Les psychanalystes, grassement rémunérés, prétentieux et stupides, anéantissent définitivement chez leurs soi-disant patientes toute aptitude à l'amour, aussi bien mental que physique; ils se comportent en fait en véritables ennemis de l'humanité. Impitoyable école d'égoïsme, la psychanalyse s'attaque avec le plus de cynisme à de braves filles un peu paumées pour les transformer en d'ignobles pétasses, d'un égocentrisme délirant, qui ne peuvent plus susciter qu'un légitime dégoût.⁴³⁶

Dans cette tirade, ce qui retient l'attention, ce n'est pas seulement l'inaptitude de la psychanalyse à trouver une solution satisfaisante ou adéquate au trouble féminin, mais surtout les frais exorbitants de consultations⁴³⁷ au point de devenir un monstre, une machine à écraser l'individu. Quant à la description de Véronique, trois expressions méritent de retenir l'attention dans cette stigmatisation : «impropre à tout usage», «destruction» et «broyé». Il y a donc les éléments d'une chosification inappropriée

⁴³⁶ *Extension du domaine de la lutte*, p.103.

⁴³⁷ Je reviendrai sur ce point plus loin dans partie intitulée "La psychanalyse comme univers de transactions financières".

débouchant sur un anéantissement psychologique du personnage en traitement analytique. La psychanalyse, si l'on s'en tient au roman, chosifie le patient, développe sa monstruosité ou sa cruauté (au mépris de toute finalité morale) et devient un engrenage dans lequel il se perd, dans un processus de transformation, de dérèglement du jugement et de détérioration irrémédiable. C'est un système qui renforce le déséquilibre psychologique, affaiblit l'analysé(e) et fait ressortir ses défauts avec acuité. Mais le plus frappant dans le système thérapeutique, c'est le coût des séances de consultation. La psychanalyse n'offre donc aucun remède, mais s'efforce de rendre le patient dépendant de son psychanalyste «grassement rémunér[é], prétentieux et stupid[e]». De cette dépendance provient l'enrichissement possible du psychanalyste. Il faut détruire psychologiquement pour mieux s'enrichir financièrement.

La psychanalyse n'est donc pas une planche du salut. En prenant l'exemple de son ex-épouse, le narrateur homodiégétique développe dans une longue tirade comment la psychanalyse l'a complètement annihilée dans ses relations socioprofessionnelles, et qui pis est, dans sa vie conjugale. De ce fait, la psychanalyse encourage l'enracinement des comportements asociaux : ce qui importe avant tout à l'individu, ou au personnage psychanalysé, c'est son moi, la primauté de ses désirs et plaisirs sur ceux des autres. La cure ne présente en définitive aucun effet bénéfique pour l'individu et encore moins pour son entourage. Et le personnage narrateur de porter l'estocade décisive contre la psychanalyse :

Elle avait sans doute depuis toujours, comme toutes les dépressives, des dispositions à l'égoïsme et à l'absence de cœur ; mais sa psychanalyse l'a transformée de manière irréversible en une véritable ordure, sans tripes et sans conscience - un détritux entouré de papier glacé. Je me souviens qu'elle avait un tableau en Velléda blanc, sur lequel elle inscrivait d'ordinaire des choses du genre " petits pois " ou " pressing ". Un soir, en rentrant de sa séance, elle avait noté cette phrase de Lacan : " Plus

vous serez ignoble, mieux ça ira." J'avais souri ; j'avais bien tort. Cette phrase n'était encore, à ce stade, qu'un programme ; mais elle allait le mettre en application, point par point.⁴³⁸

Le roman devient une charge contre la psychanalyse par la mise en évidence de ses résultats négatifs:

Le soir même, elle avait eu une "séance"; toutes ses réserves de bassesse et d'égoïsme étaient reconstituées.⁴³⁹

Et pour être sûr de se faire parfaitement entendre, d'autres lignes récapitulent toutes les idées développées sur l'impact destructeur de la psychanalyse :

Voilà bien le premier effet de la psychanalyse : développer chez ses victimes une avarice et une mesquinerie ridicules, presque incroyables. Inutile d'essayer d'aller au café avec quelqu'un qui suit une analyse : inévitablement il se met à discuter les détails de l'addition, et ça finit par des problèmes avec le garçon.⁴⁴⁰

Dans son troisième roman, *La Possibilité d'une île*, c'est la méthode ou le principe de résurrection du passé au cœur même de la psychanalyse qui est remis en cause sans appel. Un vétéran du Vietnam conserve un peu de terre dans un flacon en souvenir des séquelles de la guerre sur sa vie. Chaque fois qu'il revoit ou ressort le flacon, sa douleur refait surface. Il souffre et ne réussit pas à surmonter son émotion et sa profonde tristesse. De cet exemple part la critique de l'approche psychanalytique en référence à la cure par la parole : étendu sur un divan, le patient se replonge dans son passé et fait revenir à la surface de la conscience les faits les plus marquants et les plus troublants de son existence :

L'image s'immobilisa sur le gros plan du vieillard en larmes. « Stupidité » continua Savant. « Entière et complète stupidité. La première chose que cet homme devrait faire, c'est prendre son flacon de terre du Vietnam et le balancer par la fenêtre. Chaque fois qu'il ouvre l'armoire, qu'il sort son flacon - et il le fait parfois jusqu'à cinquante fois par jour -, il renforce le circuit neuronal, et se condamne à souffrir un peu plus. De la même manière, chaque fois que nous ressasons notre passé, que nous revenons sur un épisode douloureux - et c'est à peu près à cela que se résume la psychanalyse -, nous augmentons les chances de le reproduire. Au lieu d'avancer, nous nous enterrons. Quand nous traversons un chagrin, une déception, quelque chose qui nous empêche de vivre, nous devons

⁴³⁸ Ibidem, p. 104.

⁴³⁹ Ibidem, p. 105.

⁴⁴⁰ Idem.

commencer par déménager, brûler les photos, éviter d'en parler à quiconque. Les souvenirs refoulés s'effacent ; cela peut prendre du temps, mais ils s'effacent bel et bien. Le circuit se désactive. »⁴⁴¹

De cette citation, il ressort que miser sur la verbalisation répétée des événements et des souvenirs traumatisants, refoulés dans l'inconscient, pour résoudre définitivement ou efficacement les maux de l'esprit ainsi que les troubles du comportement sexuel est une gageure, un pari perdu d'avance. Au contraire, la psychanalyse contribue, en référence à la citation, à l'aggravation du problème. Le refoulement et l'oubli constituent donc, pour Savant, un premier effort positif favorable à la guérison. La résurrection du passé a un côté néfaste, défavorable à l'équilibre du psychisme. Principe idéologique qui va radicalement à l'encontre des postulats freudiens. Savant clarifie sa position :

Le phénomène se vérifiait pour les réactions psychologiques individuelles comme pour les relations sociales : conscientiser ses blocages les renforçait; mettre à plat les conflits entre deux personnes les rendait en général insolubles. Savant enchaîna alors sur une attaque impitoyable de la théorie freudienne qui non seulement ne reposait sur aucune base physiologique consistante, mais conduisait à des résultats dramatiques, directement contraires au but recherché.⁴⁴²

Houellebecq, à travers ses personnages, déchoit la psychanalyse de son piédestal. La psychanalyse utilise le rêve et la sexualité dans des rappels et des reconstructions de souvenirs orientés de manière à raviver les blessures psychologiques les plus aptes à ruiner moralement l'individu au point d'en faire un monstre. Somme toute, la psychanalyse ne dispose d'aucun remède de nature véritablement scientifique. Elle encourage l'évocation des actes les plus abjects, les plus horribles et les plus vils pour porter l'esprit vers le mal et enraciner l'instabilité psychologique. Elle ne blâme rien à proprement parler, mais encourage tout et son contraire. Ce qui revient à un jeu de manipulation d'objets. Le patient n'a pas plus de valeur qu'un objet, un moulin à paroles, condamné à la dégradation psychique. En un mot, la répétition des faits traumatisants, des échecs, des sentiments de culpabilité ou des faits de nature avilissante renforce le

⁴⁴¹ *La Possibilité d'une île*, p. 119-120.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 118-119.

phénomène psychique en cause au lieu de le détruire. Ce qui fait perdre au patient tout jugement sain au point de le transformer en une créature épouvantable ou en un débris humain, un «suicidé-vivant» pour reprendre les mots de Houellebecq. Il faudrait plutôt désactiver le circuit neuronal par l'oubli, le refus de l'importance accordée à ses troubles et problèmes de toutes sortes. C'est dire que la psychanalyse est davantage au service du déracinement du patient par son pouvoir et sa propension à la démolition systématique au lieu d'assurer sa réinsertion sociale.

La lecture de différents extraits permet de conclure, en référence aux deux romans de Houellebecq cités, *Extension du domaine de la lutte* et *La Possibilité d'une île*, que la psychanalyse ne panse pas les blessures de l'esprit, liées aux troubles psychologiques, mais se contente tout simplement de remuer le couteau dans la plaie ou les cicatrices par un ressassement stérile, pour ainsi dire, des souvenirs cuisants. Ce qui est pris est à parti dans ces romans, c'est l'inefficacité flagrante de l'approche thérapeutique psychanalytique. Houellebecq dans son œuvre présente des aspects bien spécifiques de la psychanalyse comme le transfert freudien, la rentabilité de la cure pour le psychanalyste, l'attention flottante, etc. Aussi me paraît-il utile de me consacrer quelques lignes à chaque cas.

3.3.1 La psychanalyse comme univers de transactions financières

Houellebecq utilise le terme de transaction monétaire pour critiquer la psychanalyse comme un fonds de commerce. Il mentionne «l'ère capitaliste» dans sa description de la sphère d'influence de Freud pour bien souligner que l'argent, le capital, reste le but ultime dans toute prestation de service. Sans argent, point d'analyse possible. Freud abonde très explicitement dans ce sens dans son *Introduction à la psychanalyse* :

Nous-mêmes pauvres et socialement impuissants, obligés de tirer notre subsistance de l'exercice de notre profession, nous ne pouvons même pas donner gratuitement nos soins aux malades peu fortunés, alors que d'autres médecins employant d'autres méthodes de traitement sont à même de leur accorder cette faveur. C'est que notre thérapeutique est une thérapeutique de longue haleine, une thérapeutique dont les effets sont excessivement lents à se produire.⁴⁴³

La psychanalyse, vue sous cet angle, n'est donc pas étrangère à l'appât du gain. Et c'est pourquoi Houellebecq écrit :

Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que Lovecraft n'ait guère éprouvé de sympathie pour Freud, le grand psychologue de l'ère capitaliste. Cet univers de «transactions» et de «transfert», qui vous donne l'impression d'être tombé par erreur dans un conseil d'administration, n'avait rien qui puisse le séduire. Mais en dehors de cette aversion pour la psychanalyse, finalement commune à beaucoup d'artistes, Lovecraft avait quelques petites raisons supplémentaires de s'en prendre au «charlatan viennois».⁴⁴⁴

Parler de Freud comme du «grand psychologue de l'ère capitaliste» revient à montrer que son ascension et sa réussite professionnelle vont de pair avec une certaine recherche de la réussite financière. On retrouve une autre critique plus feutrée de l'analyse dans les *Particules élémentaires* au regard de son impact financier sur certaines patientes, en l'occurrence les «soixante-huitardes» quadragénaires:

Il y a beaucoup de crises de larmes ici, surtout après les ateliers zen. À vrai dire elles n'ont pas le choix, parce qu'en plus elles ont des problèmes de fric. En général elles ont fait une analyse, ça les a complètement séchées. Les mantras et les tarots c'est très con, mais c'est quand même moins cher qu'une analyse.⁴⁴⁵

L'expression «complètement séchées» renvoie au dénuement total dans lequel végètent ces femmes. La dernière phrase insiste très clairement sur la cherté des analyses.

3.3.2 La critique par l'évocation de Lovecraft

Dans son essai *HP Lovecraft, contre la vie, contre le monde*, Houellebecq s'appuie sur l'autorité et l'expérience littéraire de cet écrivain, spécialiste de la science-fiction, naguère relégué au second rang mais aujourd'hui adulé et en vogue, pour confirmer la défaillance de la psychologie des profondeurs. Ce qui est en cause, c'est la

⁴⁴³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris: Payot, 1970, p. 409.

⁴⁴⁴ *HP Lovecraft*, p. 51-52.

⁴⁴⁵ *Les Particules élémentaires*, p. 156-157.

rigueur scientifique de Freud, le déplacement de son intérêt médical à des concepts ambivalents sans aucun rapport initial réel avec la psychiatrie. D'où la nécessité de s'interroger sur la scientificité de l'approche freudienne en matière de rêve si l'on s'en tient à Lovecraft dont Houellebecq écrit la biographie sommaire et rapporte à ce propos :

[...] Il se trouve en effet que Freud se permet de parler du rêve, et même à plusieurs reprises. Or, le rêve, Lovecraft connaît bien ; c'est un peu son territoire réservé. En fait, peu d'écrivains ont utilisé leurs rêves de manière aussi systématique que lui ; il classe le matériau fourni, il le traite ; parfois il est enthousiasmé et écrit l'histoire dans la foulée, sans même être totalement réveillé (c'est le cas pour *Nyarlathothep*) ; parfois il retient uniquement certains éléments, pour les insérer dans une nouvelle ; mais quoi qu'il en soit il prend le rêve très au sérieux.⁴⁴⁶

Selon le Goncourt 2010, Lovecraft en sait davantage que Freud en matière de rêve au regard de ses expériences personnelles et de ses travaux littéraires. Et Houellebecq d'enfoncer le clou de la dérision en rapportant la perspective finale de Lovecraft au sujet de Freud : la psychanalyse prend appui sur des symboles aussi dérisoires qu'enfantins qui entraîneront sa ruine à long terme du fait de l'absence de fondement vraiment scientifique et de profondeur de la recherche. Freud est présenté comme un bonimenteur, un prêcheur de théories fumeuses dont l'approximation, le bavardage enjôleur, mais stérile ne méritent aucun égard, aucune attention. C'est du moins ce que portent à croire ces lignes de Houellebecq :

On peut donc considérer que Lovecraft s'est montré relativement modéré avec Freud, ne l'insultant que deux ou trois fois dans sa correspondance ; mais il estimait qu'il y avait peu à dire, et que le phénomène psychanalytique s'effondrerait de lui-même. Il a quand même trouvé le temps de noter l'essentiel en résumant la théorie freudienne par ces deux mots : «symbolisme puéril». On pourrait écrire des centaines de pages sur le sujet sans trouver de formule sensiblement supérieure.⁴⁴⁷

La psychanalyse perd ainsi sous la plume de Houellebecq ses lettres de noblesse. Son pouvoir d'usurpation et de complaisance fondatrices ternit son blason et il sied de la stigmatiser sans aménité. Houellebecq s'oppose farouchement à la psychanalyse sur

⁴⁴⁶ *HP Lovecraft, contre la vie, contre le monde*, p. 51-52.

⁴⁴⁷ *HP Lovecraft*, p. 52.

plusieurs points essentiels : la contestation de l'efficacité des cures psychanalytiques à travers le rejet catégorique de la méthode utilisée et la condamnation du résultat des traitements psychanalytiques. Et pour finir, la réduction de la psychanalyse à un verbiage sans profondeur et sans intérêt.

3.3.3 L'attention flottante

En général, le psychothérapeute, tel que décrit par Houellebecq, fait montre de ce que Freud appelle une «attention flottante» dans ses *Techniques psychanalytiques* :

... nous ne devons attacher d'importance particulière à rien de ce que nous entendons et il convient que nous prêtions à tout la même attention "flottante" suivant l'expression que j'ai adoptée. On économise ainsi un effort d'attention qu'on ne saurait maintenir quotidiennement des heures durant; l'on échappe ainsi au danger inséparable de toute attention voulue, celui de choisir parmi les matériaux fournis. C'est en effet ce qui arrive quand on fixe à dessein son attention: l'analyste grave en sa mémoire tel point qui le frappe, en élimine tel autre et ce choix est dicté par des expectatives ou des tendances. C'est justement ce qu'il faut éviter; en conformant son choix à son expectative, on court le risque de ne trouver que ce que l'on savait d'avance. En obéissant à ses propres inclinations, le praticien falsifie tout ce qui lui est offert.⁴⁴⁸

L'attention flottante correspond donc à cette écoute évasive mais prétendument réceptive du psychanalyste qui lui permettrait de mettre son inconscient en phase avec celui de l'analysé. Ce qui mérite surtout de retenir l'attention, c'est l'utilité de ce processus au soulagement de l'analyste. En effet Freud y voit principalement une économie d'effort d'attention. Virginie Méglé, quant à elle, redore le blason freudien dans une tentative d'explication intéressante de l'attention flottante:

Cette recommandation faite à l'analyste est donc une règle essentielle à sa pratique, afin qu'il mette en sommeil ses réflexes habituels et minimise ses défenses inconscientes. Ceci pour optimiser, de part et d'autre, « l'émergence de l'inconscient » du sujet, mais surtout, chez lui, un état de réceptivité de la mémoire sensible afin qu'elle engrange des éléments (prononciation, consonance, prénoms, soupirs, lapsus, fragments de rêves, souvenirs, etc) du discours de l'analysant, qu'elle ne retiendrait pas en temps ordinaire et qui sembleraient insignifiants d'un point de vue « objectif » au non initié. Alors que ces détails s'avèrent riches en informations et combien précieux en termes

⁴⁴⁸ «Conseils aux médecins sur le traitement psychanalytique» in *La Technique psychanalytique*, Paris: PUF, 1999 (1912), p. 62.

d'interprétation, quand ils entrent en écho avec d'autres éléments qui leur sont apparemment étrangers.⁴⁴⁹

Les inconscients de l'analyste et de celui l'analysé communiqueraient donc si l'on en croit Freud sur le plan théorique.

Mais, dans *Les Particules élémentaires*, il en va autrement ; Bruno rencontre régulièrement son psychiatre. L'échange brille par l'absence de sens véritable si ce n'est que Bruno se défoule dans le récit de ses frasques et des souvenirs de son enfance. Tout y passe. Ce qui correspond dans l'univers freudien au jeu de «libre association»⁴⁵⁰, pendant de l'attention flottante chez l'analyste. La séance s'apparente davantage à un monologue qu'à un dialogue. Le psychiatre l'écoute, mais ne semble guère engager une quelconque discussion avec lui. Tout au plus joue-t-il le rôle d'un auditeur présent de corps mais absent d'esprit, qui ponctue l'écoute de quelques paroles vides. À vouloir ne se concentrer sur rien de ce que dit le patient, l'analyste affiche un défaut de concentration qui oblige à s'interroger sur l'importance véritable de sa présence et le sérieux du résultat. On comprend alors pourquoi Bruno, lorsqu'il ne sent pas du tout écouté de Michel le compare à un psychiatre ou à un mur.⁴⁵¹ Faudrait-il en déduire que les deux remplissent la même fonction ? Toujours est-il que le «thérapeute» semble distrait et très peu soucieux de procurer autre chose qu'une écoute passive, sans l'interaction à caractère

⁴⁴⁹ Virginie Megglé, «Qu'est-ce que l'attention flottante ?», Squiggle, Paris, janvier 2007.

<http://squiggle.be/quest-ce-que-lattention-flottante/>, site consulté le 19 mai 2015.

⁴⁵⁰ La règle fondamentale de la cure psychanalytique repose sur la libre association des idées : «Le sujet mis dans les meilleurs conditions pour que puisse se dérouler librement le jeu de la pensée, doit verbaliser, sans aucune idée préconçue et sans rien omettre, tout ce qui lui vient à l'esprit : non seulement les pensées, les images, mais aussi les affects, les envois, les sentiments, tout aussi bien d'ailleurs que les impressions sensorielles ou sensitives dont il est l'objet. Bouvet.»

George Abi Ageab, *Origine et nature de la névrose. Dans une nouvelle orientation de la psychologie*, Paris : Éditions Connaissance et Savoir, 2008, p. 78.

⁴⁵¹ « Bruno eut l'impression qu'il l'entendait à peine. C'était comme parler à un psychiatre, ou à un mur. », *Les Particules élémentaires*, p. 167.

vraiment thérapeutique escompté. Tout se passe comme si l'histoire du patient n'avait rien qui puisse l'intéresser :

Le thérapeute s'ébrouait avec discrétion, puis disait en général : « Bien. » Suivant l'horaire écoulé, il prononçait une phrase de redémarrage, ou se contentait d'ajouter : « On en reste là pour aujourd'hui ? », montant légèrement sur la finale pour marquer une nuance d'interrogation.⁴⁵²

En un mot, le récit de la vie du patient est dépourvu de toute importance. Et la psychothérapie devient un simple monologue chronométré, ponctué de quelques pseudo-interrogations ou d'observations insignifiantes par le médecin.

Houellebecq problématise la question du rapport réel entre patient et analyste dans le cadre des problèmes de santé mentale. À mots couverts, il déçoit la psychothérapie de son piédestal par l'ironie: il en peint, à travers une scène poignante et hilarante, le caractère dérisoire. L'analyse ou la psychothérapie se réduit à une simple voire banale présence d'écoute plus ou moins bienveillante uniquement justifiée par l'appât du gain dans un professionnalisme sujet à caution. Le lien entre analyste et analysé ne repose sur aucune estime, aucune valorisation mutuelle hormis la tournure de la routine polie et convenue des échanges. Le reste n'est que formalité, protocole et faux-semblants d'écoute du patient au besoin. Ce qui justifie son mépris à l'égard du thérapeute.

3.3.4 Le mépris pour l'analyste

Dans *Les Particules élémentaires*, Bruno dévoile le peu de considération qu'il éprouve pour le spécialiste de la santé mentale :

Le psychiatre appréciait moins la partie suivante du récit, mais Bruno y tenait beaucoup, il n'avait aucune envie de la passer sous silence. Après tout ce connard était là pour écouter, c'était un employé, non ?⁴⁵³

⁴⁵² Ibidem, p. 75.

⁴⁵³ *Les Particules élémentaires*, p. 73.

Pour Bruno, le psychiatre est un «connard». Ce disant, il met à nu le peu de foi qu'il accorde à une "guérison" du fait de la cure. L'argent qu'il débourse justifie la confession de toutes ses turpitudes sexuelles et infantiles. Il se croit en droit de confier tout ce qui en temps normal choquerait la morale ainsi que les esprits puritains pour se libérer du fardeau qui écrase sa conscience. Le patient se complaît à tout décharger sur le vis-à-vis en vue de prétendument se sentir mieux. Mais il n'en est rien. Il y a donc un jeu de rôle et une sorte de rituel prescrit par la profession. Et les deux parties entendent s'y conformer en toute connaissance de cause. Aussi saisit-on mieux pourquoi Houellebecq dans *Extension du domaine de la lutte*, par l'entremise du dialogue entre le narrateur et son ami prêtre, met la bienveillance religieuse sur le même pied que la psychanalyse :

La conversation s'enlise. Je chipote mon vermicelle caramélisé. Il me conseille de retrouver Dieu, ou d'entamer une psychanalyse; je sursaute au rapprochement. Il développe, il s'intéresse à mon cas; il a l'air de penser que je file un mauvais coton. Je suis seul, beaucoup trop seul; cela n'est pas naturel, selon lui.⁴⁵⁴

On peut voir dans cet extrait une allusion à la confession ou au pouvoir de l'écoute religieuse qui offrirait le même pouvoir de soulagement et d'allègement de la conscience morale qu'une psychothérapie. Le prêtre absout dans le confessionnal, aide à mieux se sentir, tout comme le malade éprouve du bien à révéler à son psychothérapeute tous ses égarements, ses problèmes ainsi que ses mauvaises conduites de nature intime. Pour Houellebecq, l'exposition des problèmes personnels de toute nature à une instance spécialisée, socialement et professionnellement accréditée, comporte des vertus interchangeables: l'apaisement et le retour à un certain équilibre psychologique. En un mot, se confier à autrui, ouvrir son cœur et partager ses peines, ses angoisses et ses soucis fait du bien. La psychanalyse n'y ajoute rien de nouveau. Dans cette logique, un prêtre

⁴⁵⁴ *Extension du domaine de la lutte*, p. 32.

vaut bien un psychanalyste ou un psychothérapeute et vice versa. Même si l'un culpabilise tandis que l'autre excuse, déculpabilise. Même fonction, même méthode, différents objectifs, différentes responsabilités.

3.3.5 Transfert de sentiment

Toujours dans *Extension du domaine de la lutte*, lorsque le narrateur-personnage se trouve interné dans un hôpital psychiatrique, cette fois-ci, ce n'est plus la psychologie des profondeurs qui est en cause, mais la psychologie tout court. Au terme d'un long entretien sur la vie et l'état mental du personnage, la psychologue en arrive à une question cruciale :

À quand remontent vos derniers rapports sexuels?

-Un peu plus de deux ans.

- Ah! S'exclama-t-elle presque avec triomphe, vous voyez bien! Dans ces conditions, comment est-ce que voulez aimer la vie?...

-Est-ce que vous accepteriez de faire l'amour avec moi?»

Elle se troubla, je crois même qu'elle rougit un peu. Elle avait quarante ans, elle était maigre et assez usée; mais ce matin-là elle m'apparaissait vraiment charmante. J'ai un souvenir très tendre de ce moment. Un peu malgré elle, elle souriait; j'ai cru qu'elle allait dire oui. Mais finalement elle se reprit : «Ce n'est pas mon rôle. En tant que psychologue, mon rôle est de vous remettre en état d'entamer des procédures de séduction afin que vous puissiez, de nouveau, avoir des relations normales avec des jeunes femmes.» Pour les séances suivantes, elle se fit remplacer par un collègue masculin.⁴⁵⁵

Au travers de ces lignes, il ne fait pas de doute que la psychologie comme la psychanalyse sont tout à fait interchangeables. La psychanalyse semble entrevoir la source des problèmes psychologiques sans véritablement essayer d'y apporter la solution la plus simple, à la portée de tous les esprits. Ce qui pourrait susciter l'ébranlement de l'édifice freudien et même en saper les fondements.

Pour Freud, dans *Introduction à la psychanalyse*, cette attraction du patient pour son médecin relève du transfert de sentiment :

⁴⁵⁵ *Extension du domaine de la lutte*, p. 148-149

Nous constatons notamment que le malade, qui ne devrait pas chercher autre chose qu'une issue à ses conflits douloureux, manifeste un intérêt particulier pour la personne de son médecin. [...] Ce fait nouveau, que nous reconnaissons ainsi comme à contrecœur, n'est autre que ce que nous appelons le transfert. Il s'agirait donc d'un transfert de sentiment sur la personne du médecin, car nous ne croyons que la situation créée par le traitement justifie l'éclosion de ces sentiments.⁴⁵⁶

Le malade dans le cas d'espèce magnifie son médecin, le loue et se réjouit de le voir. Freud mentionne les patientes qui espèrent trouver la guérison en tombant amoureuses de leur thérapeute ou en nouant une relation de nature intime avec lui.

Houellebecq recourt lui à des personnages masculins ; il joue sur le concept freudien de manière à laisser entendre qu'il émet des réserves. Autrement dit, des exceptions existent en la matière. Il pourrait y avoir chez le praticien une attitude, des propos favorables à de telles avances. Dans le contexte du premier roman de Houellebecq, le patient n'est nullement sous l'emprise du charme de la dame responsable de son traitement psychologique. Il ne lui reconnaît aucune beauté véritable. Sa question de savoir si elle aimerait coucher avec lui est davantage une réaction à une provocation féminine. Nul n'est besoin de thérapie pour savoir que la sexualité est une nécessité pour le bien-être physique et mental. Dans le cas du personnage, ce qui pose problème, ce n'est pas le vide sexuel, mais la cause de ce vide : son incapacité à faire l'amour à une femme en raison de son traumatisme conjugal. Le praticien pose un problème, dispose du moyen de le résoudre immédiatement, mais n'y peut rien. Car un psychologue n'est pas une prostituée de service. Le malade est celui qui doit se prendre en charge sexuellement. Mais la probabilité de le voir surseoir à son sevrage sexuel reste nulle. Houellebecq joue sur l'incompétence et les limites des traitements psychiques. Ce qui pourrait s'apparenter à un désaveu des institutions de traitement psychiatrique. Pour lui, l'amour inconditionnel

⁴⁵⁶ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris: Payot, 1970, p. 416, 419.

à tous les niveaux constitue le remède aux maux des Occidentaux, y compris les personnes souffrant de troubles psychosexuels.

Le fait de poser la question à la praticienne de savoir si elle aimerait coucher avec lui pour mettre un terme à son problème de misère psychosexuelle a un caractère quelque peu burlesque. Le lecteur découvre un renversement inattendu de situation et s'interroge sur le sens de ce dédoublement impossible auquel le patient soumet son médecin à l'improviste. Houellebecq insère une forme ostentatoire de dérision à l'arrière-plan de cette représentation romanesque grotesque du patient qui fait des avances sexuelles inappropriées à son médecin. Il devient indispensable d'interpréter cette situation thérapeutique. Aussi est-on en droit de se demander si les conditions sont effectivement réunies pour parler de transfert de sentiment au sens où l'entend le freudisme, et plus précisément comme Freud en parle dans son *Introduction à la psychanalyse*. A priori la réponse serait affirmative puisque le patient a eu le courage de se déclarer ouvertement dans une volonté de se soustraire à la vacuité sexuelle de son existence de toujours. Mais éprouve-t-il de l'admiration, de l'affection ou quelque forme de gratitude à l'endroit de sa psychiatre ? À analyser la séquence, il y a une relation de cause à effet qu'il importe de ne pas perdre de vue. La psychiatre émet un diagnostic. Et la réplique du patient opère un glissement de rôle comme si la situation de psychothérapie analytique n'existait plus. Un changement de rôle s'opère. Le patient dans un moment de confusion inespéré prend conscience que le médecin est avant tout une femme de chair et de désirs. Lui aussi. La situation tourne à une ambiguïté comportementale. Et tout d'un coup, entre en jeu et prend de l'importance la différence de sexe, l'envie de succomber à la tentation-provocation sexuelle du moment, même si l'union sexuelle s'avère impossible.

Houellebecq encore une fois use d'artifice littéraire et dit le moins pour faire entendre le plus. En refusant les avances du patient, le médecin ramène le malade à la case de départ. Comme dans une psychanalyse de la psychologie elle-même. Les rôles sont renversés. Le patient montre jusqu'à quel point la réalité et le remède préconisé sont en porte à faux avec les attentes de salut psychiatriques. Par sa question, le patient renforce les enjeux et les motifs au nom desquels les autres femmes à l'instar de la psychologue n'éprouvent aucun intérêt pour la personne du patient.

Dépourvu de beauté comme de charme personnel, sujet à de fréquents accès dépressifs, je ne corresponds nullement à ce que les femmes recherchent en priorité. Aussi ai-je toujours senti, chez les femmes qui m'ouvraient leurs organes, comme une légère réticence ; au fond je ne représentais guère, pour elles, qu'un pis-aller. Ce qui n'est pas, on en conviendra, le point de départ idéal pour une relation durable.⁴⁵⁷

Le remède devient nul et non avenu. Le diagnostic aussi. Peut-on en déduire, en référence au freudisme, que le patient vient vraiment d'entreprendre la première démarche vers une guérison ? La réponse est non. Puisque la séance suivante, un homme prend la relève : un patient hétérosexuel ne ferait pas des avances à un praticien du même sexe. Le transfert de sentiment en matière de freudisme peut donc paraître discutable et même réfutable. C'est du moins le problème que pose Houellebecq en toute subtilité. Car rien ne prouve la sincérité du patient encore moins son admiration ou son adoration réelle pour la praticienne au regard de sa fonction. Quadrature du cercle. Impossibilité de déterminer la durée du traitement :

L'idée me vint peu à peu que tous ces gens - hommes ou femmes - n'étaient pas le moins du monde dérangés; ils manquaient simplement d'amour. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mimiques trahissaient une soif déchirante de contacts physiques et de caresses ; mais, naturellement, cela n'était pas possible. Alors ils gémissaient, ils poussaient des cris, ils se déchiraient avec leurs ongles; pendant mon séjour, nous avons eu une tentative réussie de castration.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ *Extension du domaine de la lutte*, p. 15.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 149-150.

3.3.6 La primauté de l'adolescence sur l'enfance chez Houellebecq

Pour Freud, l'enfance joue un rôle déterminant dans la formation de la personnalité. Car l'enfant est un homme en devenir. Ce qu'il est déjà, il le restera en définitive ; de même, ce qu'il porte en lui de fort ou de faible, il le gardera à vie. Non seulement tout ce qui arrive dans l'enfance marquera à jamais sa vie, mais d'une façon ou d'une autre, les souvenirs se gravent dans la mémoire de l'enfant, tissent sa vie et déterminent certains à bien des égards certains de ses comportements adultes. Je citerai à ce propos cet extrait de l'*Introduction à la psychanalyse* :

Vient ensuite l'influence des événements de la première enfance auxquels nous avons l'habitude d'accorder la première place dans l'analyse ; ils appartiennent au passé et nous ne sommes pas à même de nous comporter comme ils n'avaient pas existé. Nous avons enfin tout ce que nous avons réuni sous la dénomination générique de «renoncement réel», tous ces malheurs de la vie qui imposent le renoncement à l'amour, qui engendrent la misère, les discordes familiales, les mariages mal assortis, sans parler des conditions sociales défavorables et de la rigueur des exigences morales dont nous subissons la pression.⁴⁵⁹

Les premières actions infantiles portent donc l'empreinte de la vie future. Les défauts et les qualités sont déjà présents en substance et ne font qu'éclorre avec l'âge, le temps et les circonstances favorables ou défavorables. Certes des changements mineurs sont appelés à se produire dans le cycle de la croissance, mais l'élan primaire, le caractère initial ne dévient pas de la voie pressentie. L'adulte peut de ce fait être considéré comme un enfant. La maturité apparaît comme un simple et pur prolongement des expériences infantiles avec une plus grande emprise sur soi sans pour autant dévier du cours initial des actions. Il y a continuum comportemental et expérimental qui trace le sillon et les grands axes de la vie comportementale. Et c'est pourquoi le retour à l'enfance aide à élucider et à cerner comment les troubles se forment et perdurent. Il n'en va pas

⁴⁵⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris: Payot, 1970, p. 408-409.

autrement sur le plan sexuel. Comme illustration, le cas de Bruno dans *Les Particules élémentaires* mérite de retenir l'attention de façon frappante à deux titres dans ses relations avec les personnes de l'autre sexe. Dès l'enfance, et plus précisément la maternelle, il vit son premier blocage, son premier échec, sa première mésaventure avec les jeunes filles :

Le premier souvenir de Bruno datait de ses quatre ans; c'était le souvenir d'une humiliation. Il allait alors à la maternelle du parc Laperlier, à Alger. Une après-midi d'automne, l'institutrice avait expliqué aux garçons comment confectionner des colliers de feuilles. Les petites filles attendaient, assises à mi-pente, avec déjà les signes d'une stupide résignation femelle; la plupart portaient des robes blanches. Le sol était couvert de feuilles dorées; il y avait surtout des marronniers et des platanes. L'un après l'autre, ses camarades terminaient leur collier, puis allaient le passer autour du cou de leur petite préférée. Il n'avancait pas, les feuilles cassaient, tout se détruisait entre ses mains. Comment leur expliquer qu'il avait besoin d'amour? Comment leur expliquer, sans le collier de feuilles? Il commença à pleurer de rage; l'institutrice ne vint pas l'aider. C'était déjà fini, les enfants se levaient pour quitter le parc. Un peu plus tard, l'école ferma.⁴⁶⁰

À travers ce jeu puéril et apparemment insignifiant émerge une impuissance, une certaine incapacité à agir de façon adéquate envers l'autre sexe. Quoique Bruno ait comme tous les autres garçons «sa petite préférée», il perd le contrôle de la situation en raison de son inhabileté technique. Ce qui semble déjà en cause, c'est lui-même. Il y a une rupture entre le désir et l'agir. Il faut un savoir-faire et une qualité situationnelle qui font défaut à Bruno. L'incapacité de finir son collier porte en filigrane les marques de ses déboires et de ses frustrations futurs avec la gent féminine tout au long de sa vie.

Ce premier échec sera suivi d'un deuxième encore plus cuisant à la puberté: Caroline Yessayan. Puis viendra une autre expérience similaire à l'âge d'homme : son élève. Les circonstances changent, mais les actions et les réactions ne changent aucunement.

⁴⁶⁰ *Les Particules élémentaires*, p. 38.

Au rebours de Freud, pour Houellebecq, c'est plutôt l'adolescence qui joue un rôle de premier plan dans la formation et l'affirmation de l'identité sexuelle. Le vécu pubertaire bâtit un solide caractère ou anéantit :

À cet aimable contradicteur je répondrai que l'adolescence n'est pas seulement une période importante de la vie, mais que c'est la seule période où l'on puisse parler de vie au plein sens du terme. Les attracteurs pulsionnels se déchaînent vers l'âge de treize ans, ensuite ils diminuent peu à peu ou plutôt ils se résolvent en modèles de comportement, qui ne sont après tout que des forces figées. La violence de l'éclatement initial fait que l'issue du conflit peut demeurer incertaine pendant plusieurs années ; c'est ce qu'on appelle en électrodynamique un régime transitoire.⁴⁶¹

Pour Houellebecq, « L'enfant est innocent, il est réellement innocent, il vit dans un monde idéal, le monde d'avant la sexualité (et d'ailleurs, également, le monde d'avant l'argent) ». ⁴⁶² Il n'y a donc pas de désir sexuel chez l'enfant. Car la sexualité semble associée à un monde qui n'intéresse pas du tout ce petit être en formation. Ainsi se comprend l'emploi du vocable «innocent». L'enfance incarne donc la pureté du cœur, de l'esprit et du corps. Les sentiments qui l'animent, en général, ne sont pas de cet ordre. Il ignore la perversion et la recherche du plaisir sexuel. Un optimisme béat et une crédulité gouvernent ses actions et ses pensées. Houellebecq s'inscrit donc en faux contre l'idée freudienne de l'existence d'une sexualité infantile. L'enfance, si elle n'est pas dévoyée par la pédophilie, se passe donc à l'abri de la sexualité. L'enfant n'a par conséquent aucune notion d'objet et de but sexuels. Même s'il a des pulsions, ou s'il découvre accidentellement le plaisir que donnent certaines parties du corps, il n'a pas encore conscience d'une quelconque sexualité. Et donc la prétendue sexualité infantile dont parle Freud ne pourrait exister que dans l'imagination débridée des adultes, désireux d'inclure l'enfance dans l'extravagance biscornue de leurs propres perversions. La sexualité commence à l'adolescence. Ce que Houellebecq exprime de manière plus brutale en

⁴⁶¹ *Extension du domaine de la lutte*, p. 92.

⁴⁶² *Interventions 2*, «La question pédophile», p.117.

disant que «l'homme est un adolescent diminué» avant d'ajouter quelques pages plus loin :

En réalité, les expériences sexuelles successives accumulées au cours de l'adolescence minent et détruisent rapidement toute possibilité de projection d'ordre sentimental et romanesque ; progressivement, et en fait assez vite, on devient aussi capable d'amour qu'un vieux torchon.⁴⁶³

Houellebecq établit un lien étroit entre l'adolescence et l'âge adulte. En tout cas, Houellebecq y voit les prémices de la vie adulte à venir. Les premières expériences avec les jeunes filles demeurent un facteur déterminant dans la maturation sexuelle. Bruno résume cette théorie en une phrase clef dans *Les Particules élémentaires* : «Tout est de la faute de Caroline Yessayan».

Il se dégage au terme de la lecture des romans de Houellebecq que les premières expériences sexuelles de l'adolescence ont une importance cruciale dans la formation et l'équilibre psychosexuels des personnages. Toutefois il convient de ne pas perdre de vue l'environnement social, propice ou non à l'émancipation sexuelle, ainsi que l'univers relationnel des parents. Cette première expérience assure ou détruit la confiance en soi en présence de l'autre sexe. Ou l'inverse. Aussi l'adolescence est-elle vécue comme initiation heureuse ou inhibitrice :

... l'adolescence n'est pas seulement une période importante de la vie, mais que c'est la seule période où l'on puisse parler de vie au sens plein du terme. Les attracteurs pulsionnels se déchaînent vers l'âge de treize ans, ensuite ils diminuent peu à peu ou plutôt ils se résolvent en modèles de comportement, qui ne sont après tout que des forces figées. La violence de l'éclatement initial fait que l'issue du conflit peut demeurer incertaine plusieurs années ; c'est ce qu'on appelle en électrodynamique un régime transitoire. ... ce qu'on peut exprimer de manière plus brutale et moins exacte en disant que l'homme est un adolescent diminué.⁴⁶⁴

Houellebecq use d'un concept scientifique pour expliquer le comportement psychosocial à l'adolescence. Il opère un détour analytique à caractère psychanalytique. Pour lui,

⁴⁶³ *Extension du domaine de la lutte*, p. 114.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 92.

l'adolescence marque un tournant décisif dans l'édification de la personnalité adulte. Les rencontres, les lectures, les expériences sexuelles heureuses ou malheureuses, les amours, les déceptions, les fantasmes et les échecs, les inhibitions, tout entre en jeu dans la formation de la personnalité sexuelle à adolescence et se prolonge à l'âge adulte avec acuité, ce qui forme une identité libidinale consistante à nulle autre pareille. Bien évidemment, l'adulte reste aussi le produit de son enfance.

Avec Houellebecq, on assiste à une éclosion et à une floraison sexuelles au cours de l'adolescence. Et les expériences ainsi acquises seront marquantes dans la formation du caractère sexuel de l'adulte aussi bien que dans le déroulement de sa vie ultérieure. L'adolescent est le père de l'homme, d'où la nécessité de le canaliser à travers l'éducation familiale.

Pour reprendre une expression de Houellebecq, hors de son contexte, l'adolescence constitue la «nodosité existentielle». Le héros-narrateur de *L'Extension du domaine de la lutte* le confirme à travers son échange avec son collègue Raphaël Tisserand célibataire endurci, puceau de surcroît, incapable de séduire la moindre jeune fille :

L'insuccès sexuel, Raphaël, que tu as connu depuis ton adolescence, la frustration qui te poursuit depuis l'âge de treize ans laisseront en toi une trace ineffaçable. À supposer même que tu puisses dorénavant avoir des femmes - ce que, très franchement, je ne crois pas - cela ne suffira pas ; plus rien ne suffira jamais. Tu resteras toujours orphelin de ces amours adolescentes que tu n'as pas connues. En toi, la blessure est déjà douloureuse ; elle le deviendra de plus en plus. Une amertume atroce, sans rémission, finira par emplir ton cœur. Il n'y aura pour toi ni rédemption ni délivrance.⁴⁶⁵

Le jeu puéril, sans arrière-pensée, de la maternelle est bien fini. Le contexte est différent en apparence. La puberté dicte ses lois et règle l'adolescence. Le jeu n'est plus innocent. L'adolescent esquisse un geste, une velléité de séduction. La main de Bruno

⁴⁶⁵ *Extension du domaine de la lutte*, p. 134.

repoussée par Caroline Yessayan, au lycée, équivaut dans un certain sens au collier de feuille cassée, à la maternelle. La situation change, mais l'attitude demeure problématique. La main se fige sur la cuisse, la tentative de séduction muette ne progresse pas vraiment. Le résultat est ambivalent: un succès de courte durée suivi d'un échec que Bruno ne parviendra jamais à oublier. Ici encore, il y a un manque de savoir-faire qui compromet le succès initial. Le cœur du personnage est meurtri, son esprit en sort ébranlé. L'assurance, la confiance en ses capacités de séduction en prennent un coup. Ainsi s'enracinent le malaise et le déplaisir dans l'univers sentimental et sexuel de Bruno. Situation qu'il résume en ces termes:

Il sut immédiatement que cet univers ralenti, marqué par la honte, où les êtres se croisent dans un vide sidéral, sans qu'aucun rapport entre eux n'apparaisse jamais possible, correspondait exactement à son univers mental. L'univers était lent et froid. Il y avait cependant une chose chaude, que les femmes avaient entre les jambes ; mais cette chose, il n'y avait pas accès.⁴⁶⁶

Le sexe opposé devient une source d'appréhension d'un nouvel échec. L'art de la séduction devient pour lui une énigme insoluble. Chez Freud comme pour Houellebecq, les facteurs phylogénétiques englobent les drames et malheurs qui changent le cours de la vie, les éléments perturbateurs et déterminants du parcours existentiel.

Le troisième facteur phylogénétique sera l'expérience dégradante de Bruno avec une fille de ses élèves en pleine salle de classe, Aïcha. Même des années après sa deuxième tentative de communication sentimentale infructueuse, Bruno semble quasiment vivre de nouveau la même situation problématique d'avances infructueuses :

À plusieurs reprises j'ai plongé mon regard dans ses grands yeux noirs ; mais, aussi, je distinguais le moindre de ses gestes, la plus faible palpitation de ses seins. Elle était à demi tournée vers moi, elle a entrouvert les jambes. Je ne me souviens pas d'avoir accompli le mouvement suivant, j'ai l'impression d'un acte semi-volontaire. L'instant d'après, j'ai senti sa cuisse sous la paume de ma main gauche, les images se sont brouillées, j'ai revu Caroline Yessayan et j'ai été foudroyé par la honte. La même erreur, exactement la même erreur au bout de vingt ans. Comme Caroline Yessayan

⁴⁶⁶ *Les Particules élémentaires*, p. 60-61.

vingt ans plus tôt elle est restée quelques secondes sans rien faire, elle a un peu rougi. Puis, très doucement, elle a écarté ma main.⁴⁶⁷

Lorsque l'on observe tous ces trois phénomènes, le collier de feuilles cassées, la main sur la cuisse, le baiser refusé et enfin l'exposition de ses attributs sexuels à son élève, le résultat est le même, l'indifférence de la fille désirée. Bruno reste un enfant dans la peau d'un adulte. Il y a une escalade de l'échec, une gradation dans les actes. L'échec devient la cause de ses troubles psychosexuels. La tare d'incapacité qui l'afflige semble le poursuivre d'âge en âge. Le contexte change, les actes sont plus poussés, plus audacieux, mais la personnalité de la prime enfance dicte les règles de ses actions.

La vie du personnage n'est en fait qu'un ensemble de répétitions instinctives de certains comportements dans des situations plus ou moins différentes. Et l'école, principale sphère d'action de Bruno, acquiert un caractère symbolique comme lieu d'initiation, de découverte de soi, des autres et du monde pour une amélioration ou une détérioration possible. L'école, c'est la vie et vice versa. Maternelle, lycée, université, lieu de travail, du début jusqu'à la fin, Bruno vit le même drame de l'échec en présence des femmes. Comment ne pas convenir avec Houellebecq que «les gestes ébauchés se terminent en souffrance»? Pour Bruno, il y a une part de souffrance dans sa vie. Aussi finira-t-il par «aller au fond du gouffre de l'absence d'amour. Cultiver la haine de soi. Haine de soi, mépris des autres. Haine des autres, mépris de soi»⁴⁶⁸. Le bonheur demeure un idéal inaccessible sur le plan sexuel et relationnel, une quête vaine, une vue de l'esprit en porte-à-faux avec la réalité des choses. Sa vie se résume à une série d'illusions amères suivies de déceptions. Et pour une bonne raison, «compte tenu des caractéristiques de l'époque moderne, l'amour ne peut plus guère se manifester ; mais l'idéal de l'amour n'a

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 197.

⁴⁶⁸ Poésie 13

pas diminué.»⁴⁶⁹ En somme pour Houellebecq, «la vie est une série de tests de destruction.»⁴⁷⁰ «Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. Toute existence est une expansion, et un écrasement.»⁴⁷¹ Bruno subit l'ordre naturel des choses. À contrecœur, il lui faudra du temps pour se rendre à l'évidence que certaines «réalités de la vie, telles qu'une sexualité harmonieuse, le mariage, le fait d'avoir des enfants, sont à la fois bénéfiques et fécondes. Mais elles sont presque impossibles à atteindre.»⁴⁷² Bruno découvre et vit atrocement la «discordance idéal-réel particulièrement criante, source de souffrances particulièrement riche.»⁴⁷³ Incapable de comprendre et d'accepter «les gifles du destin.»⁴⁷⁴ «Son corps affamé de caresses et de sourire continue à vibrer...»⁴⁷⁵ Il lui faut se rendre à l'évidence. «Si le monde est composé de souffrance, c'est parce qu'il est essentiellement libre. La souffrance est la conséquence nécessaire du libre jeu des parties du système.»⁴⁷⁶ Houellebecq dans sa poésie développe sa théorie explicative de la souffrance sexuelle dans le monde. La liberté des uns est un obstacle à la satisfaction du désir sexuel des autres. Dans le principe de la liberté se trouvent écrites les règles de la souffrance et du désespoir. De ce sentiment de mal de vivre et de solitude découle la psychonévrose de Bruno, souffrance qui se répercute sur sa sexualité avec une certaine constance masturbatoire dans ses habitudes sexuelles. Si plus jeune, il s'adonnait à un tel acte en lisant Kafka ou autre, plus grand ce sera des copies de ses élèves filles ou sur des magazines qu'il goûtera au plaisir solitaire faute de partenaire disponible et consentante hors du commerce sexuel tarifé. La masturbation de Bruno dans

⁴⁶⁹ Poésie 13.

⁴⁷⁰ Poésie 14.

⁴⁷¹ Idem.

⁴⁷² Poésie 23

⁴⁷³ Poésie 13

⁴⁷⁴ Poésie 63

⁴⁷⁵ Poésie 339

⁴⁷⁶ Poésie 12.

Les Particules élémentaires se définit comme une immutabilité comportementale de l'adolescence à l'âge adulte : l'adulte est le produit sexuel de son adolescence ratée.

De façon quelque peu paradoxale, mais non surprenante, il se dessine quand même des affinités entre le discours théorique freudien et quelques phrases clefs de l'œuvre romanesque de Houellebecq. Aussi m'a-t-il semblé intéressant de souligner en premier lieu les rapprochements tangibles sans pour autant perdre de vue la place prépondérante que Freud et Houellebecq accordent à la sexualité.

3.4 Aberration sexuelle

La sexualité joue sous toutes les formes possibles un rôle non négligeable dans l'œuvre poétique et les romans de Houellebecq. Tout bien considéré, les personnages oscillent entre sexualité exubérante et troubles psychosexuels. Aussi sied-il de distinguer et de souligner l'ambivalence du sujet tel que traité dans ses romans par l'auteur de *Plateforme*. Si d'un côté, la sexualité porte le sceau du défoulement ludique et de la satisfaction des pulsions sexuelles, au point de pouvoir constituer une source d'excitation pour le lecteur, de l'autre côté, on assiste aussi à des dérèglements sexuels qui entravent l'équilibre ainsi que le bien-être des personnages, les poussant à la dépression, à une souffrance psychique accrue et à une vie chaotique, à telle enseigne qu'ils recourent à une cure psychiatrique. Les romans de Houellebecq explorent donc les deux tendances sexuelles avec une multitude de descriptions. Pour lui, la sexualité non seulement définit le personnage, mais en dit long sur son état mental ainsi que son positionnement social.

3.4.1 De l'insupportable vacuité sentimentale: la rupture familiale en cause

Le sevrage (affectif) maternel tisse la trame du drame qui, de l'intérieur, lentement et irrémédiablement, décime plus d'un personnage houellebecquien: une vie

sans amour est un mal qui ronge les héros de Houellebecq, une vie sans mère, c'est une descente aux enfers dont il leur semble difficile, impossible de se défaire tant le traumatisme est insurmontable. Du moins, c'est que laissent penser plus d'un héros romanesque de Houellebecq comme Bruno, Michel Djerzinski des *Particules élémentaires*, le héros d'*Extension du domaine de la lutte*. Le manque d'amour maternel transforme ces héros en zéros soit sur le plan affectif soit sur le plan socioprofessionnel. Et plus encore sur le plan interrelationnel. Si la rupture du cordon ombilical s'inscrit dans l'ordre naturel des choses, en revanche la rupture du cordon affectif familial et plus encore du lien avec la mère participe de la brouille, du malaise et du déséquilibre au point d'avoir un impact grave sur le conditionnement et la vie sentimentale des personnages de Houellebecq. Dans plusieurs de ses romans, la mère est absente et le père aussi. L'enfant, dans le cas de Bruno et de Michel Djerzinski, s'accroche désespérément à la grand-mère qui jamais en dépit de tous ses efforts et de sa grande bonté ne réussit à remplacer complètement la mère au point de faire disparaître l'immense vide laissé. Cette absence de la première femme qui donne la vie et aussi un véritable sens à la vie émotionnelle fait entrer ultérieurement le personnage dans le tourbillon des errements et des déboires dans l'univers de la tendresse féminine. Il y a chez Bruno une quête sans issue qui finit par le détruire physiquement et psychologiquement. Comme sa mère, toutes les femmes lui échappent ou leur affection ne dure pas assez longtemps pour assurer un épanouissement définitif. Sa vie conjugale en pâtit, ensuite sa vie professionnelle et enfin toute sa sexualité portent le sceau de ce drame inextricable. Il se forme alors un handicap sentimental en corrélation avec cette dislocation prématurée de cette racine

maternelle de développement psychologique normal et d'épanouissement vital. Au surplus, il en résulte un trouble voire un avilissement comportemental qui perdure même à l'âge adulte. La femme est vue comme une oasis insaisissable, la promesse d'un bonheur manquant. Alors le personnage se perd en dépression au fil de ses expériences désenchantées dans ses efforts plus ou moins maladroits pour se prendre en charge d'une façon quelconque... soit dans la recherche effrénée de cet amour maternel escompté qui jamais ne s'est produit à travers les femmes, soit dans l'indifférence ou la froideur à l'égard des femmes et enfin par l'excès de travail intellectuel comme c'est bien le cas de Michel Djerzinski. Chez Jed et le héros de *l'Extension du domaine de la lutte*, par exemple, l'agressivité n'est pas exclue. Elle se déverse sur l'inconnue, une femme à l'accueil du service d'euthanasie ou sur une collègue faisant une remarque déplaisante. Jed met la réceptionniste KO pour extérioriser sa douleur à l'idée de savoir que son père a été euthanasié sans autre forme de procès. Le héros d'*Extension du domaine de la lutte* gifle allègrement une collègue qui se plaît à critiquer publiquement son tabagisme. Dans les deux cas, le recours à la violence demeure un moyen pour déchoir la femme de son piédestal. Aussi convient-il de se demander ce que représente la femme pour chacun de ces personnages. Jamais Jed n'aura eu le bonheur de connaître la femme qui lui a donné le jour : elle s'est suicidée. En somme, une disparition voulue, sans penser un instant aux répercussions sur l'enfant laissé derrière soi. Il y a chez ces mères un égoïsme ou un égocentrisme, une décision aveugle qui affectent à jamais leur progéniture. Bruno usera pour sa part de violence verbale. Mais seulement à la mort de sa mère. Aucune marque de tristesse. Rien que du ressentiment. Et enfin, le héros d'*Extension du domaine de la lutte* garde

un souvenir amer de son ex-épouse dont il regrette de n'avoir pas tronçonné les ovaires. Dans les jeunes filles qui se présentent à ses yeux, l'image de Véronique revient dans l'esprit du héros d'*Extension du domaine de la lutte*. Et donc, l'image de la femme reste associée à cette expérience conjugale décevante, soldée par la dépression, l'intervention de la police et le divorce.

En somme, par la faute de la mère absente prématurément, le rapport à la femme demeure problématique pour certains personnages dans les romans de Houellebecq. Plus d'un amplifie psychologiquement le drame de la vacuité existentielle et sexuelle. Un désir lancinant et insatiable trouble leur tranquillité et en arrive à détruire leur bien-être ainsi que leur équilibre vital. Bruno n'a d'autre aspiration que de satisfaire ses pulsions sexuelles de plus en plus exacerbées. Et c'est pourquoi nous assistons à la déchéance psychologique et aux troubles du comportement qui entraînent finalement le séjour du personnage en asile psychiatrique. Il est malade de ne pas pouvoir aimer physiquement, malade de ne pas réussir à se faire aimer surtout des jeunes filles en fleurs. Et puisque la société entretient un clivage des sexes et des âges qui nuit à l'aisance et à la simplicité des rencontres amoureuses, Bruno ne connaît que frustration sur frustration, incapable de refouler ou de contenir son débordement libidinal. Pour lui, comme pour Raphaël Tisserand, les femmes restent inaccessibles du fait des préjugés et des interdits sociaux. Si le corps féminin charme et ne laisse pas indifférent, la conquête s'avère difficile ou impossible. Et dans cette société contemporaine qui se plaît de plus en plus à dénuder la femme, sans pourtant adoucir la rigidité morale, «la crise de la quarantaine» ne peut que compliquer la donne et en ajouter à la misère sexuelle de Bruno. La masturbation devient la planche du salut ainsi que le recours au Minitel rose. Ou en cas de force de majeur, le

service des belles-de-nuit. Encore que le service sexuel tarifé n'offre jamais aux yeux du héros houellebecquien la douce satisfaction d'une conquête amoureuse, propre à satisfaire les aspirations narcissiques légitimes. Aussi Raphaël Tisserand n'entend-il pas recourir aux prostituées pour perdre sa virginité même si à vingt-huit ans le commerce intime avec les femmes lui reste inconnu, interdit.

Que dire alors du père? Il en va de la relation avec le père comme de la cohabitation avec un inconnu, à bien des égards. Les échanges sont limités au strict minimum. Rien de fusionnel. C'est une relation superficielle tout au plus. Le fils et le père se parlent, vivent parfois ensemble sans pour autant se connaître. Un moment, l'espoir d'une relation se tisse puis tout bascule dans l'indifférence ou le protocole. La relation de Bruno et de son père est limitée au seul moment où il doit le reconduire à l'internat en auto. À peine se parlent-ils vraiment ? Du bizutage qui le traumatise et lui fait appréhender le retour à l'internat, Bruno ne peut s'ouvrir à son père. Le père n'est pas le soutien moral utile pour affronter victorieusement la vie. Puis la distance s'installe. Bruno finit par rencontrer l'auteur de ses jours dans un salon de massage sans même le reconnaître. L'orgasme perçu à travers une cloison reste l'ultime contact des retrouvailles en chair en os. Dans *La Carte et le territoire*, il en va autrement serait-on tenté de conclure. Jed Martin voit son père à Noël. Même s'il y tient, même s'il tient compte des moindres désirs de son père, la communication reste superficielle. La confiance n'est pas au rendez-vous. Tout au plus parlent-ils de sujets professionnels. Même ce repas a un caractère protocolaire, poli. Leur échange est de l'ordre de la politesse et non de la communion profonde. À preuve, Jed apprend bien tardivement la décision paternelle de mettre un terme à l'expérience douloureuse du cancer par l'euthanasie. De même son père

ne lui a jamais révélé la cause du décès de sa mère. Jamais la complicité ne s'installe entre père et fils. Entre leurs univers se tient le mur du silence et parfois règne l'oubli. Peu à peu, le lien entre Bruno et son fils prend un virage négatif et tout commence à se détériorer. Le fils est l'ennemi en puissance du père. La fracture est juste une question de temps même si l'enfant de Bruno mentionne : Papa, je t'aime. Le temps se chargera de dissoudre cet enthousiasme et cet attachement initial. La mort du père, sa disparition suscite des réactions mitigées. Jed en est affecté. La mort de son père l'a abattu. En revanche, dans *Plateforme*, Michel se perd en invectives à la mort de son père. Ce qui monopolise son attention dès les premières lignes du roman, c'est la sexualité parentale, l'acte procréateur qui lui inflige la vie. L'idée de la copulation parentale porte le sceau de la culpabilisation. Un blâme à peine voilé entache cette représentation. Puis la sexualité du père avec la jeune fille arabe de service lui donne encore l'occasion de penser mal de son père. Entre la mémoire du père et la réaction du fils, il y a une tension quasi conflictuelle.

Le héros d'*Extension du domaine de la lutte* nous replonge à sa façon dans l'univers douloureux de l'union sexuelle parentale. Toutes ces évocations surprenantes, malencontreuses ou biscornues de la sexualité parentale, à contretemps et hors propos, dans le corps du roman ne sont que le miroir du déséquilibre mental de plusieurs personnages houellebecquiens.

3.4.1.1 Une étude sommaire du drame psychosexuel de Bruno

Si Bruno incarne la persistance répétée de fantaisies imaginatives d'ordre sexuel et de désir d'activité sexuelle à un certain moment de son histoire dans *Les Particules élémentaires*, sa vie sexuelle devient, au point crucial du roman, au moment de sa rupture

avec sa femme et de sa rencontre avec Christiane, l'illustration vibrante des différents troubles sexuels qui jalonnent la vie masculine dans l'amorce de son déclin. Troubles de l'excitation sexuelle. Troubles du désir sexuel. Troubles de l'orgasme : éjaculation précoce et contreperformance sexuelle. Houellebecq déroule avec une ironie poignante le drame sexuel de la vie. Alors que dans la force de l'âge, à l'heure où le corps vibre d'énergie, de dynamisme et semble apte à une vie sexuelle heureuse à tous égards, la société établit des frontières entre les sexes et la distance marque les relations entre les hommes et les femmes. Puis quand vient le moment où le sexe est accessible, le déclin de la force du corps, la force virile, est déjà entamée : l'homme ressent le poids de sa vacuité existentielle, ballotté entre les interdits sexuels et la marche vers la mort. Ce passé décomposé influe sur la déconfiture du présent. Tout ressurgit à la surface dans sa cuisante vanité obsessionnelle. Inconsciemment le passé harcèle avec une ferveur inquiétante au point que le présent le dévore. Le personnage ne vit plus pleinement. Les souvenirs le hantent douloureusement dans ses confessions à son psychiatre ou à son psychanalyste. Le passé est fait. Le présent se délite. Mais le héros ne réussit pas à assurer la fin de ses tourments présents. Aussi se lance-t-il dans l'écriture dans un effort d'affirmation et non de sublimation. Écrire, plus d'un personnage de Houellebecq en rêve et finit par passer à l'action. La plume noircit le papier au gré des émotions, des sensations et des peines du moment. La plume devient l'expansion de la pensée névrotique du personnage. Le monde qui l'entoure le ronge et le pousse à écrire dans un élan de rage et d'aigreur incorrigibles. Écrire pour se dire, écrire pour penser et donner une signification aux événements, car le monde invite à parler pour ne rien dire, à parler pour parler. Mais écrire revient à survivre à ses propres déboires et vicissitudes par acquit

de conscience. L'écriture acquiert un pouvoir thérapeutique. Il faut se libérer du vécu existentiel troublant par la création littéraire. La production devient un exutoire sentimental

Le complexe d'Œdipe trouve son expression symbolique dans ce geste grotesque de l'enfant qui soulève le vêtement maternel pour plonger son regard rapidement dans ses parties génitales. Puis va se masturber, érigeant sa propre mère en une simple source d'excitation sexuelle comme n'importe quelle autre femme. Le grotesque empiète sur la grossièreté au rebours des normes morales et des interdits sociaux et religieux. Houellebecq dépeint l'insolite de façon paradoxale. D'où la nécessité de le prendre au second degré. Si le geste traduit une certaine forme de curiosité voire de vice, il est symptomatique d'un échec relationnel entre mère et fils, comme il témoigne de l'absence de toute éducation sexuelle saine en ce qui concerne Bruno. Aussi ce geste soulève-t-il la question de la gestion convenable de la tension sexuelle adolescente en l'absence des parents et surtout en l'absence de la mère pour le garçon. Cet extrait affirme l'importance de la relation mère et fils dans l'équilibre de ce dernier. Ce tableau entérine les affres de toute carence affective maternelle en même qu'il porte les signes précurseurs de déboires sexuels à venir pour Bruno. Sans un lien affectif tenu avec la mère, il se manifeste un vide, un désespoir dans le développement de l'adolescent que rien ne comble. Poussé par le désir de connaître et la soif d'anticiper sur sa vie sexuelle à venir, Bruno se tourne vers un examen furtif du corps féminin, le seul en fait que le hasard met sur son chemin. La mère serait-elle devenue une simple étrangère, une femme comme une autre ou faudrait-il entreprendre une autre lecture de cette situation? Plus que le caractère obscène de la scène, c'est la visée idéologique qui retient mon attention, le second degré : la mère se

définit comme la femme qui introduit à son insu le fils dans la sphère de la sexualité par sa présence, sa manière d'être et sa tendresse peu ou prou protectrice en temps normal. Et c'est pourquoi l'examen incestueux du corps maternel, par Bruno, est une tentative manquée et maladroite de renouer émotionnellement avec la mère pour apprendre, pour aller à la découverte de l'autre sexe. Il est là le cordon indissoluble effrité par l'absence, mais que l'instinct réhabilite en désespoir de cause. Entre la mère et le fils, le complexe d'Œdipe tisse la trame d'une rupture que Houellebecq problématise sous l'angle du drame intérieur infantile. Le geste de Bruno résulte du manque de tendresse maternelle, de l'éloignement émotionnel et de la rupture affective qui font de la mère une étrangère, une inconnue, une femme désirable. Ce faisant, Bruno affiche les premiers troubles de son comportement sexuel déviant, ce qui débouchera plus tard sur des symptômes de psychonévrose. N'est-ce pas une façon houellebecquienne de mettre en évidence l'idée selon laquelle la mère est la pierre angulaire de l'équilibre psychosomatique de tout enfant et plus encore de tout garçon? Si la mère donne vie, c'est aussi elle qui dévoile et sensibilise le fils à l'amour, à la relation avec l'autre sexe. Et pour compléter le tableau, Houellebecq nous met en présence de l'effort de Janine Ceccaldi pour venir en aide à son fils dont elle prend conscience des difficultés de conquête sexuelle :

Pendant ton séjour avec nous, on a tous eu l'impression que tu avais des difficultés sur le plan sexuel." La manière occidentale de vivre la sexualité, ajouta-t-elle, était complètement déviée et perversie. Dans beaucoup de sociétés primitives, l'initiation se faisait naturellement, au début de l'adolescence, sous le contrôle des adultes de la tribu. "Je suis ta mère" précisa-t-elle encore.⁴⁷⁷

Mais Bruno se replie sur lui-même pour souligner l'état de ce lien mère-fils en phase de quasi-rupture émotionnelle et affective. Entre la mère et le fils, le sexe relève de

⁴⁷⁷ *Les Particules élémentaires*, p. 71.

l'ordre du tabou. Bruno réagira de la même manière à un commentaire suggestif de son père.

3.4.1.2 *Vide affectif chez l'enfant*

Sous la plume de Houellebecq dans *Les Particules élémentaires*, l'enfance est donc vidée de sa substance ludique et de l'affection nécessaire à un véritable épanouissement en raison de l'absence non seulement du père, mais aussi et surtout de la mère. Dans le cœur de l'enfant privé de l'amour parental et des joies légitimes du bonheur familial, seule demeure l'amertume, une amertume profonde et destructrice, qui se mue, chez certains personnages, en troubles du comportement sexuel et en dépression au fil des années. Le sujet devenu adulte paie un lourd tribut à ce vide, que ne comble jamais totalement l'attachement d'une grand-mère encore moins le mariage les joies de la paternité. La carence affective devient un mal, un héritage désastreux, un gène mental qui se transmet de père en fils dans une sorte de réduplication psychologique absurde. Bruno, enfant abandonné, finit par réserver le même sort à son fils. En somme, l'enfant négligé de ses géniteurs, une fois devenu adulte délaisse à son corps défendant le fruit de sa procréation. Ainsi se crée et se consolide le cycle infernal de l'enfance malheureuse. Les conséquences ne se font point attendre : éclatement familial, coupure du cordon ombilical familial, rupture de tout lien affectif puis de tout sentiment de piété filiale ou de dévotion parentale. Pour Bruno, il y a un conflit latent entre père et fils. *La Carte et le territoire* reprend la même idée sous une autre forme. Le lien de sang s'effrite et tend à disparaître. Enfants et parents ne se voient plus du tout La famille a perdu ses repères d'antan. L'individu porte le sceau de la souffrance silencieuse. On assiste à une perpétuation pure et simple de l'irresponsabilité et de l'inconséquence parentales. Conséquence: la

dégénérescence du tissu familial, puis scolaire et enfin social.

3.4.2 Troubles du comportement sexuel

Une lecture attentive de l'exploitation de la thématique de la sexualité dans l'œuvre romanesque de Houellebecq ne saurait passer sous silence certains traits importants du comportement sexuel de Bruno et du héros-narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*. Si la sexualité chez Houellebecq va en général dans le sens d'une obsession manifeste, elle confine à la déviance dans ces deux romans et mérite particulièrement de retenir l'attention non pas parce que Houellebecq se livrerait à une apologie du vice ou de la paraphilie, mais parce que les histoires interpellent sur le drame psychologique et les troubles du comportement sexuel que génèrent chez certains individus toute détresse et toute misère sexuelles portées au paroxysme de l'insatisfaction implacable et du mal de vivre né d'un certain isolement sentimental. Il va sans dire que dans la composition romanesque sous la plume de Houellebecq, le sexe est une des composantes indispensables et insuppressibles de l'équilibre vital, du moins c'est ce qu'il y a lieu d'inférer de la lecture de trois romans de Houellebecq : *L'Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires* et enfin *Plateforme*. Dans le premier cas que je voudrais à présent aborder l'émétophilie prend corps et forme parodique sous la plume de Houellebecq à travers le héros de *L'Extension du domaine de la lutte*. Plus qu'un geste banal, ce jeu d'auto-érotisme acquiert une grande portée dans la représentation des troubles du comportement sexuel.

3.4.2.1 Désir et tendances masturbatoires : Le cas du personnage-narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*

Le plaisir solitaire occupe une place prépondérante dans l'œuvre romanesque de Houellebecq. Il est de tous les âges et nombre de personnages masculins s'y complaisent sans autre forme de procédure hormis le héros excentrique de son premier roman qui l'associe au vomissement. L'auteur d'*Extension du domaine de la lutte* dévoile une autre facette des aberrations sexuelles du héros, incapable de se soustraire à la masturbation. Dans l'une des scènes mémorables de ce roman, le héros va en boîte de nuit avec son ami Tisserand. Il ne reste pas insensible au pouvoir du corps féminin nonobstant ses inhibitions :

Les hanches larges, les fesses fermes et lisses; la souplesse de la taille qui conduit les mains jusqu'aux deux seins ronds, amples et doux; les mains qui se posent avec confiance sur la taille, épousant la noble rotondité des hanches... Jusqu'au visage, plein et candide, exprimant la calme séduction de la femme naturelle, sûre de sa beauté. La calme sérénité de la jeune pouliche, encore enjouée, prompte à essayer ses membres dans un galop rapide. La calme tranquillité d'Ève amoureuse de sa propre nudité, se connaissant, comme évidemment, éternellement désirable.⁴⁷⁸

De la pluralité d'adjectifs que le narrateur utilise pour ébaucher le portrait de l'inconnue émerge une beauté plastique. Sous les mots se glisse son attraction. Le personnage est indubitablement sous l'emprise de ce corps charmant qu'il déshabille des yeux dans une description ascendante qui fait rimer beauté et sensualité, observation attentive et attraction évidente. Le regard se porte sur le jeune corps, en contemple les reliefs et sent naître le trouble du désir. Tout se passe comme si la beauté de ce corps féminin s'imposait à la vue du personnage et à son esprit devenu avide par la grâce du désir, désir devenu excitation insurmontable. Même si elle présente des ressemblances réelles ou juste imaginaires avec la femme aimée naguère, c'est une inconnue. L'association physique n'empêche pas la dissociation temporelle. Mais le corps observé est souvenir qui fait

⁴⁷⁸ *Extension du domaine de la lutte*, p. 113.

réagir le corps observant aux frictions et stimulus du désir. Le cycle hormonal se déclenche chez le personnage à son corps défendant. Le corps observant a des émotions et troubles qui échappent au contrôle de l'intellect vaincu du personnage. Au surplus, il semble toucher, caresser ce corps avec ses yeux, dans une fouille corporelle lascive. Si l'on se réfère à la théorie freudienne sur la sexualité, il y a donc un «objet de désirance sexuée». Ses traits physiques rappellent aux bons souvenirs du narrateur le corps de son ex-épouse de façon voluptueuse et quasi irrésistible. Ressurgissent subtilement des réminiscences de leur divorce très pénible, même si le texte ne le mentionne pas vraiment, ainsi que le caractère exécrationnel de cette ex-épouse. Houellebecq nous dispense de la redite ; à travers la tournure elliptique du récit, le roman fait appel à la mémoire du lecteur. À la mention du seul nom de Véronique se dresse un passé de profonde blessure conjugale et relationnelle.

Pour lui, l'amour dans certaines conditions est voué au plus cuisant des échecs. Le souvenir est assombri, terni par une accumulation de souffrances teintées d'une envie de vengeance. Une formule lapidaire résume en termes injurieux son ressentiment implacable : «L'ignoble garce a même ajouté que je tentais de me livrer à un "chantage affectif" ; quand j'y pense, je regrette de ne pas lui avoir tailladé les ovaires. Enfin, c'est du passé.»⁴⁷⁹ Faudrait-il en déduire que le personnage narrateur assimile toutes les femmes à son ex-épouse ? Les confond-il dans une sorte de fixation destructrice sur son drame sentimental passé ? Toujours est-il qu'il baptise l'inconnue «pseudo Véronique»⁴⁸⁰ et que cette association d'idées devient un contre-désir. L'appellation choisie exprime l'impossibilité d'oublier Véronique même si la conscience nominative signifie la

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 104-105.

⁴⁸⁰ «À ce moment, la pseudo-Véronique revint du bar avec son groupe d'amis ; elle était en grande conversation avec un jeune Noir, ou plutôt un métis.», *Extension du domaine de la lutte*, p. 116.

différence entre cette femme aimée naguère et l'inconnue d'un soir à la discothèque. À cet anti-désir insurmontable se mêlent le flux et le reflux des divergences et disputes conjugales.

Je revois aussi la soirée où elle avait appelé les flics pour me virer de chez elle. Pourquoi, "chez elle" ? Parce que l'appartement était à son nom, et qu'elle payait le loyer plus souvent que moi. Voilà bien le premier effet de la psychanalyse : développer chez ses victimes une avarice et une mesquinerie ridicules, presque incroyables.⁴⁸¹

L'initiative et l'envie de séduire la jeune inconnue cèdent le pas à un certain dégoût, le refus de toute fusion charnelle. Ce que Freud explique en ces termes, «dans le dégoût, on pourrait voir l'une des puissances qui ont produit la restriction du but sexuel.»⁴⁸² L'auto-érotisme circonstanciel du narrateur-personnage contribue à cette restriction du but sexuel. En effet, le dégoût ne supprime pas pour autant l'excitation libidinale.

Je commençais par avoir envie de vomir, et je bandais; ça n'allait plus du tout...Une fois enfermé (dans les toilettes) j'ai mis deux doigts dans ma gorge, mais la quantité de vomissure s'est avérée faible et décevante. Puis je me suis masturbé, avec un meilleur succès : au début je pensais un peu à Véronique, bien sûr, mais je me suis concentré sur les vagins en général, et ça s'est calmé. L'éjaculation survint au bout de deux minutes; elle m'apporta confiance et certitude.⁴⁸³

Le lecteur se trouve en présence d'une aberration sexuelle liée principalement au but sexuel. Un corps présent en évoque un autre absent. Le passé douloureux refait surface sans pour autant freiner la pulsion sexuelle. Le lecteur se trouve manifestement en présence d'un cas d'auto-érotisme avec la présence d'un objet sexuel bien identifié, élément déclencheur d'une excitation et de troubles sexuels, mais le coït n'aura jamais lieu en raison d'une sorte de refoulement de la nécessité d'un but sexuel par le personnage. D'où l'inexistence de la moindre volonté de séduction et de contact. Il y a plutôt une certaine résistance sexuelle marquée par une rupture radicale avec l'autre sexe. Même si la pulsion sexuelle s'impose à la conscience, cette dernière se refuse à toute

⁴⁸¹ *Extension du domaine de la lutte*, p. 105.

⁴⁸² *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 27

⁴⁸³ *Extension du domaine de la lutte*, p. 113.

forme de commerce sexuel avec la femme que le personnage désire, à en juger par son excitation sexuelle quasi automatique. De ce fait, il y a un blocage psychosexuel, ou une «barrière sexuelle»⁴⁸⁴, caractérisée par deux années sans rapport sexuel, qui semble causer une profonde dépression et réduit le personnage à une solitude sexuelle, source d'instabilité socioprofessionnelle. En l'absence d'une vie sexuelle épanouissante, tout se dégrade pour lui, son existence s'assombrit de plus en plus. L'orientation sexuelle du personnage aboutit à une sorte d'anéantissement psychique: la femme attirante engendre une psychose et des réminiscences. Tout se passe comme si la solitude sexuelle présentait en soi un caractère foncièrement contre nature et profondément nuisible. La sexualité refoulée est alors convertie en symptômes dépressifs persistants. Le personnage ne réussit pas à se soustraire à ses troubles psychosexuels et à sa dépression en dépit des séances régulières de thérapie. Son vomissement prémasturbatoire se définit au regard de ce qui précède comme un anti-désir, un contre-plaisir à deux. Ce qui explique le titre du deuxième roman de Houellebecq, *Les Particules élémentaires*. Les êtres humains deviennent des particules séparées et sexuellement isolables ou isolées. Il y a une dynamique sexuelle qui échappe à toute conjugalité, à toute volonté d'union sexuelle en raison d'une expérience traumatique plus moins récente. Houellebecq démontre que la sexualité épanouie est la clef de voûte de tout équilibre psychique à travers l'intrigue de ses romans et la vie sexuelle mouvementée de certains de ses personnages principaux.

La masturbation furtive devient, pour le personnage-narrateur, un faux remède, postlude du vomissement. Tentative inefficace de purgation du corps souillé de désir insuppressible. Le processus de trouble psychosexuel se décline en envie visuelle, puis

⁴⁸⁴ *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p.112

suivent un blocage psychologique, un désir lancinant, un certain dégoût et la libération masturbatoire clôt l'épisode pulsionnel. Puis revient le calme psychologique. «Je me suis masturbé», clame le héros d'*Extension du domaine de la lutte*. Le trouble sexuel initial se trouve soulagé, la jeune fille perd tout son pouvoir sensuel. On assiste au passage de l'excitation à l'indifférence. Et le narrateur de conclure cet épisode troublant : «Cette jeune fille était une merveille, j'en avais la certitude intime; mais ce n'était pas grave, j'étais masturbé...»⁴⁸⁵ «Il est masturbé» conclut-il. Termes qui traduisent un état de soulagement pulsionnel libérateur après «une extinction partielle ou temporaire de la libido».⁴⁸⁶ Dans *L'Extension du domaine de la lutte*, chaque fois que le héros sent naître en lui le désir et l'envie de le satisfaire en présence d'une femme, il se retire et va vomir pour se soulager mentalement et physiquement. Aussi y a-t-il lieu de s'interroger sur le sens du vomissement sous la plume de Houellebecq. Il va de soi que l'on pourrait d'emblée y voir le substitut de la sexualité ou de la libération sexuelle. Pour Van Wesemael, vomissement et éjaculation sont interchangeable dans le contexte spécifique du roman précité. Cette conclusion ne saurait pourtant recevoir notre assentiment :

Lier la jouissance sexuelle à celle du vomissement, c'est faire jouer dans un même dispositif le corps noble et valorisé, et le corps vil, déprécié. Les vomissures représentent pour lui un substitut de la satisfaction sexuelle. [...] la libido est donc ressentie comme déplaisante. Houellebecq montre dans son premier roman comment l'activité sexuelle, envisagée comme dépense improductive d'une énergie excédentaire, ne peut avoir, par rapport au monde humain, que le sens d'une violence scandaleuse et transgressive.⁴⁸⁷

Si tant est que le vomissement et l'éjaculation se traduisent par l'expulsion de certaines substances du corps, toute substitution semble à proprement parler impossible. Il va sans dire que le vomissement en soi n'est pas un acte jouissif. Et c'est pourquoi Liza

⁴⁸⁵ *Extension du domaine de la lutte*, p. 113.

⁴⁸⁶ *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 98.

⁴⁸⁷ Sabine van Wesemael, «Fais-moi un gros câlin» dans *Michel Houellebecq à la une*, New York, Amsterdam : Rodopi, 2011, p. 287

Steiner utilise, quant à elle, l'expression «association des formes éjaculatoires et vomitives»⁴⁸⁸ à «valeur éminemment subversive» «dans la mesure où elle renverse les codes érotiques traditionnels»⁴⁸⁹. Le soulagement qu'il procure, s'il peut participer d'un certain plaisir, n'a rien à voir avec le plaisir, l'ivresse, la jouissance propre à l'acte sexuel. Il y a donc lieu de reconsidérer le sens du vomissement qui est un des traits pathologiques marquants de notre héros apathique. En clair, le vomissement est de mon point de vue un effort psychosomatique de la négation du désir sexuel naissant et plus encore le plaisir subséquent. C'est un acte dérogoire de sublimation du plaisir. Il marque le refus du désir dans une sorte de lutte psychosomatique contre un trop-plein libidinal. C'est l'évacuation imaginaire de la pression sexuelle réelle et instinctive dont l'efficacité peut se solder par un échec comme c'est le cas du fantasme irrépressible de la jeune fille dont la ressemblance physique vient à bout de l'acte vomitif libérateur. Si le désir met en émoi le corps, le vomissement est comme le résultat d'une crise des nerfs, une répression intime de toute manifestation charnelle. Il traduit une forme d'impuissance mentale qui provient de l'échec de la sexualité au paroxysme de la gêne et de la culpabilité au regard de la faiblesse de la chair. Chez Houellebecq, le vomissement est le symptôme pathologique d'un esprit malade, un esprit souffrant du vide sexuel, mais qui a perdu son pouvoir de séduction et de satisfaction grâce à l'union avec l'autre. Le vomissement est un signe d'impuissance consentie. Une forme de résignation par l'annihilation souhaitée, mais impossible du désir sexuel et de ses corollaires. On peut y

⁴⁸⁸ Liza Steiner, «Du boudoir au sex-shop» dans *Michel Houellebecq à la une*, New York, Amsterdam : Rodopi, 2011, p. 302 : «Houellebecq nous présente «des individus moralement et physiquement épuisés»

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 302-303. J'emprunte ces deux expressions à Steiner mais hors de leur contexte initial. En effet, elle les utilise pour décrire l'œuvre de Sade alors que chez Houellebecq, cette association a simplement un caractère «satirique». Je vais donc à l'encontre de son idée avec ses propres expressions, ce qu'elle croit valable pour Sade, l'est aussi pour Houellebecq dans le cas d'espèce.

voir aussi une forme de violence faite à soi-même, une autoflagellation manquée. Il devient alors aisé de comprendre pourquoi le héros de *L'Extension du domaine de la lutte* ne fait jamais de conquête féminine. Aucune femme ne le comble de ses faveurs ou ne semble même lui prêter la moindre attention sexuelle. Il vit dans une sorte de castration sexuelle mentale qui le dispense, croit-il, de charmer, de faire l'amour réellement ou de venir à bout de son impuissance mentale. Aussi se contente-t-il de vomir pour éteindre le feu naissant.

La masturbation traduit une volonté consciente ou non de maintenir un vide relationnel. Et c'est ce que Murielle Lucie Clément présente comme une forme de castration du personnage. Ce qui s'inscrit dans le droit fil d'un des rêves du personnage-narrateur lui-même :

Bientôt, je suis en érection. Il y a des ciseaux sur la table près de mon lit. L'idée s'impose : trancher mon sexe. Je m'imagine la paire de ciseaux à la main, la brève résistance des chairs, et soudain le moignon sanguinolent, l'évanouissement probable. Le moignon, sur la moquette. Collé de sang.⁴⁹⁰

L'idée de pénis sectionné semble une obsession du personnage et revient dans ses mots, ce qui fait écho à une volonté de castration, de suppression d'un organe encombrant, source de malaise et de vie sexuellement décevante.

L'émétophilie prend corps et forme parodique sous la plume de Houellebecq à travers le héros de *L'Extension du domaine de la lutte*. Plus qu'un geste banal, ce jeu d'auto-érotisme acquiert une grande portée dans la représentation des troubles du comportement sexuel chez Houellebecq. Réaction sexuelle insolite et surprenante du personnage, s'il en est, qui interpelle le lecteur et lui impose de s'interroger sur la véritable nature psychologique de cette anomalie sexuelle répétée plus d'une fois dans le

⁴⁹⁰ *Extension du domaine de la lutte*, p. 143.

cours de l'histoire romanesque. S'il y a une chose que le lecteur éprouve du mal à saisir dans le cadre de la narration romanesque, c'est de savoir si la masturbation est véritablement une gratification ou une compensation au terme de l'acte vomitif. Est-ce l'impulsion qui suscite la répulsion ou bien l'inverse ? S'agit-il d'une forme de refoulement ou plutôt d'un genre de défoulement libidinal ? Il semble très aisément possible d'aller dans les deux sens à mesure que l'histoire progresse et que l'acte est réitéré avec une aisance à limite de l'allégresse. Il se tisse un lien malsain entre le plaisir sexuel, le vomissement et la masturbation. Entre le caractère répugnant du vomi et la satisfaction d'une pulsion sexuelle instantanée, il y a un point de convergence : le besoin d'excrétion organique. A priori, le lecteur peut y voir la volonté d'une libération rapide d'une pulsion sexuelle, qui participe de la paraphilie, une forme d'aberration sexuelle caractérisée par le refus de tout objet sexuel. Et rien de plus. Mais à bien le prendre, cet acte ancré entre le besoin de jouir s'inscrit dans la logique d'une manifestation répressive de la sexualité, limitée à une masturbation frénétique, qui, dans maintes circonstances, va de pair avec le recours récurrent au vomissement. La sexualité ainsi mise en lumière devient tout au plus une nécessité biologique d'excrétion qui consacre l'évitement de tout contact sexuel avec une partenaire. Il faut donc faire par ce moyen faire le vide en soi, corps et esprit. En témoigne cet autre extrait du même roman :

Je n'éprouvais aucun désir pour Catherine Lechardoy ; je n'avais nullement envie de la troncher. Elle me regardait en souriant, elle buvait du Crémant, elle s'efforçait d'être courageuse ; pourtant, je le savais, elle avait tellement besoin d'être tronchée. Ce trou qu'elle avait au bas du ventre devait lui apparaître tellement inutile. Une bite, on peut toujours la sectionner ; mais comment oublier la vacuité d'un vagin ? Sa situation me semblait désespérée, et ma cravate commençait à me serrer légèrement. Après mon troisième j'ai failli lui proposer de partir ensemble, d'aller baiser dans un bureau ; sur le bureau ou sur la moquette, peu importe ; je me sentais prêt à accomplir les gestes nécessaires. Mais je me suis tu ; et au fond je pense qu'elle n'aurait pas accepté ; ou bien j'aurais

d'abord dû enlacer sa taille, déclarer qu'elle était belle, frôler ses lèvres dans un tendre baiser. Décidément, il n'y avait pas d'issue. Je m'excusai brièvement, et je partis vomir dans les toilettes.⁴⁹¹

Dans *L'Extension du domaine de la lutte*, je l'ai indiqué dans les lignes précédentes, chaque fois que le héros sent naître en lui le désir et l'envie de le satisfaire en présence d'une femme, il se retire et va vomir pour se soulager mentalement et physiquement. Aussi y a-t-il lieu de s'interroger sur le sens du vomissement sous la plume de Houellebecq.

Chez ce personnage, héros d'*Extension du domaine de la lutte*, il importe de remarquer que le vomi n'engendre aucunement une quelconque excitation sexuelle. Même si la masturbation suit le vomissement, le premier ne résulte en aucun cas du second. Tout se déroule comme si nous assistons tout uniment à une juxtaposition factuelle. Houellebecq procède à un renversement parodique et un retournement ludique de cette paraphilie, qu'est l'émétophilie, dans un affrontement du moi et du ça. L'individu en prise à une excitation sexuelle non voulue se livre à une sorte d'auto-humiliation du fait d'une attirance non sexuelle désirée. Car l'idée de s'unir à une femme lui répugne et engendre un profond malaise dans son esprit. Le vomissement traduit un effort malsain pour se purger d'une réaction sexuelle non consentie, la crainte de succomber à l'envie d'un contact sexuel. Il traduit le besoin de sublimer l'envie de jouir par l'autre et plus précisément la femme. Mais, assez paradoxalement, le vomissement ouvre la voie ensuite à la masturbation. Mais il serait inexact d'inférer ipso facto que c'est le vomi qui induit ce plaisir solitaire. Il participe plutôt d'une autoflagellation de la conscience déçue de sa propre faiblesse et d'une sexualité dégénérée. Signe évident d'une dépression sexuelle manifeste. Peut-être serait-on tenté de voir, sans exagération, dans

⁴⁹¹ *Extension du domaine de la lutte*, p. 47.

cette libération organique incongrue, le rejet du passé c'est-à-dire le refus de la copulation en raison d'un traumatisme conjugal. Jamais dans ce roman, le narrateur ne se livre à un acte sexuel avec un(e) partenaire. S'il goûte à des divertissements sexuels par le biais du Minitel rose et de quelques revues du même ordre, jamais il ne surmonte sa dépréciation constante de toutes les femmes qui s'offrent à sa vue. Sa perception de la femme ne va nullement dans le sens de la recherche du plaisir, mais de la critique et de la dérision. Entre lui et les femmes se dresse un mur. Son expérience du mariage et de la vie conjugale porte le sceau de la déception et du traumatisme. Aussi y a-t-il lieu de se demander si ce n'est pas davantage le drame enrobé dans le charme irrésistible de la femme qui se plaît à vomir avec un effort de délivrance douloureux que clôt la masturbation comme choix d'une vie de réclusion sexuelle librement consentie.

La masturbation et le vomissement récurrent du personnage participent d'une auto-dévaluation inconsciente de soi dans une sorte de réclusion sentimentale et sexuelle choisie dont la femme est exclue à tout jamais. Il choisit de se contenter lui-même, de satisfaire ses pulsions sexuelles hors de toute rencontre féminine. Ce faisant, le personnage-narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* entend protéger sa vulnérabilité sentimentale et émotionnelle après un mariage dont il garde le plus amer des souvenirs. Sa réaction à l'égard de toute femme, qui se forme à travers son ex-épouse, reluit des blessures passées et de la peur de l'intimité sous toutes ses formes. Perte de désir et d'intérêts sexuels avec une partenaire, perte du respect envers le sexe opposé. Il éprouve des difficultés avec la solitude, manque de confiance et fait preuve de déficit psychologique dans ses habiletés à entrer en relation avec autrui. Et c'est pourquoi il affiche une attitude antisexuelle, un choix sexuel déviant sous la forme de la masturbation

et du vomissement conjugués comme moyen d'autosatisfaction. Consciemment, il prend sur lui d'éviter toute intimité sexuelle et tout engagement émotif, car il y a en lui une profonde blessure narcissique irréparable et une certaine estime de soi aux antipodes de son échec conjugal. Aussi exprime-t-il ouvertement des sentiments d'hostilité, de rage, de vengeance à l'égard des femmes. Pour lui, elles ont toutes les traits détestables de Véronique, son ex-épouse. C'est un adulte traumatisé ayant décidé d'annihiler ses besoins psychoaffectifs. Son traumatisme psychique découle d'un événement de sa vie, sa vie ratée de couple. Chez lui, le besoin d'attention, de se sentir aimé, désiré, spécial, validé, approuvé a tout simplement disparu. Ainsi émergent une aversion extrême, persistante ou répétée des femmes, et l'évitement de tout contact génital avec un partenaire sexuel». Pour van Wesemael,

Le roman illustre la théorie de Freud sur l'angoisse comme libido inemployée telle qu'il l'exposait entre autres dans *Inhibition, symptôme et angoisse*. Une excitation libidinale est provoquée, elle n'est pas satisfaite, pas employée : à la place de cette libido détournée survient alors l'état d'anxiété. Empêchée de trouver une voie de soulagement, l'excitation sexuelle se transforme en angoisse.»⁴⁹²

D'où le recours à un psychiatre pour faire cesser la conduite sexuelle problématique, sans toutefois supprimer la sexualité, pour ensuite faciliter l'expression d'une sexualité plus saine et fonctionnelle.

Dès le début du roman, *Extension du domaine de la lutte*, le personnage-narrateur donne le ton. Après un moment d'ébriété et d'isolement, il s'endort et constate, à son réveil, avoir vomi en pleine fête mondaine. Un sentiment de honte s'empare de lui, qui l'oblige à dissimuler les vomissures sous le coussin, par souci de discrétion et de refus de toute avanie. Ainsi transparaissent déjà les troubles précurseurs de la déchéance

⁴⁹² Sabine van Wesemael, «Le freudisme de Michel Houellebecq. *Extension du domaine de la lutte*, une histoire de maladie» in Michel Houellebecq, CRIN 43, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B. V, 2014, p. 123.

psychologique du personnage qui tombera de Charybde en Scylla. Ainsi émergent d'emblée sa solitude sans espoir et son incapacité à s'intégrer à une activité sociale. Au lieu de sympathiser ou d'échanger avec les autres, il s'isole et écoute attentivement la conversation de deux collègues féminines avant de voir dans leurs propos les «ultimes résidus consternants de la chute du féminisme». Il y a lieu de se demander si c'est le féminisme outré qu'il vomit ou tout simplement les femmes dans une sorte de misogynie aiguë. À défaut d'avoir des réponses dès le début du roman, une certitude transparaît : le personnage veut vivre, mais ne peut s'épanouir. Sa volonté minimale de s'intégrer se solde par un échec cuisant, ce qui ferait de lui un marginal. Ce vomissement apparaît comme l'expression d'un dégoût profond de soi et des autres. Ainsi se joue, dès les premières pages du roman, le drame de l'homme et du personnage cloîtrés dans ses peines, ses lamentations intérieures, ses plaintes, sa misanthropie et ses petites joies d'observateur cynique et parfois railleur. Dans ce passage, le vomissement est dépourvu de toute connotation sexuelle et de toute association à la masturbation.

3.4.3 L'aliénation pornographique et ses corollaires

À l'exception de Jed ou de Rael, les personnages houellebecquiens en général brillent par l'échec cuisant de leur tentative de séduction et de conquête féminine. Aussi assiste-t-on à un recours au palliatif masturbatoire. Comme le mentionne à juste titre Liza Steiner, «Chez Houellebecq, le porno devient le seul garant des motivations sexuelles du personnage ; le désir se fait mimétique, mais ne se communique pas dans l'univers houellebecquien.»⁴⁹³ Les revues érotiques, ou pornographiques, les peep-shows ou encore le Minitel rose deviennent les meilleurs auxiliaires masculins du plaisir solitaire réitéré.

⁴⁹³ Liza Steiner, «Du boudoir au sex-shop» dans Sabine van Wesemael, «Fais-moi un gros câlin» dans *Michel Houellebecq à la une*, New York, Amsterdam : Rodopi, 2011, p. 302.

Leur sexualité insatisfaite les trouble au plus haut point. À défaut de partenaire accessible, l'industrie du sexe leur procure un semblant de défoulement sexuel. Houellebecq nous plonge dans l'univers de la scopophilie caractérisée par une attirance fortement marquée pour tous les spectacles sexuels en support média (revue, cinéma, vidéo, internet) ou en réel (strip tease, peep show).

Tout comme chez Bruno, des *Particules élémentaires*, mais dans une moindre mesure, on assiste chez le héros d'*Extension du domaine de la lutte* à une utilisation excessive, obsessive et compulsive des sites d'Internet à caractère sexuel. La pornographie lui permet de s'exciter et de combler ses besoins de voyeurisme, de variété et de luxure. Bruno va beaucoup plus loin, qui passe des heures et des heures par semaine sur des sites sexuels depuis son entrée dans le monde des adultes à l'université, mais aussi pendant et après son mariage. Sa vie est une quête effrénée non pas de l'amour, mais de la luxure sous toutes formes concevables. D'où la multiplication des expériences : utilisation excessive de la pornographie, fantasmes sexuels intrusifs et obsessifs, utilisation des services sexuels, cybersexe sur l'Internet, aventures et liaisons sexuelles. En cela réside son addiction comportementale. Tout semble indiquer dans le corps du roman que cette dépendance pornographique pourrait avoir un effet dommageable sur la qualité de la vie amoureuse, familiale, sociale et professionnelle. La pornographie altère leur perception de la sexualité. Il s'ensuit des inconduites sexuelles. L'habitude de consommation effrénée se crée. Il s'ensuit peu à peu une sorte de dépendance de moins en moins contrôlée. Pour Bruno, c'est l'outil indispensable à toute masturbation. Il peut ainsi amoindrir sa crise de la quarantaine en contemplant les jeunes filles dont la beauté et la fraîcheur lui restent inaccessibles. La pornographie s'impose en

drogue de substitution qui inocule un semblant de libération solitaire. Ce que démontre Houellebecq à travers *Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires* et *Plateforme* se résume à une thèse principale : dès lors que l'offre sexuelle est inférieure à la demande générale dans une société, il se crée des frustrations et des inhibitions et au pire des cas des troubles sexuels croissants le plus souvent sous la forme d'aliénation pornographique et d'autodestruction psychologique. Les médias de l'industrie du sexe génèrent une addiction. Et puisque la misère sexuelle sévit, l'insatisfaction sexuelle accroît la propension à la consommation illimitée des médias érotiques de masse qui viennent à bout du refoulement sans pour autant apaiser véritablement la fougue de l'instinct et l'élan sexuel.

Cette industrie du sexe engendre dans certains cas la fragilité et la déstabilisation du couple. Elle complexifie la dynamique de la vie normale du couple. Les beaux corps fermes mis en évidence dans les magazines et autres sont aux antipodes de la réalité. Ou alors la question des mensurations masculines devient une source de malaise. Il se développe une référence mentale inconsciente à ces scènes pornographiques. Et la tranquillité comme la stabilité du couple paient un lourd tribut à cet engrenage devenu inextricable. L'harmonie sexuelle ainsi que l'intimité du couple sont compromises. Peu à peu, les liens s'effritent, la sexualité bascule dans la déception ou l'indifférence, une certaine distance teintée de culpabilisation et de critique muette s'installe, le couple vole en éclats, la communication n'est plus au rendez-vous. Ainsi s'explique le divorce de Bruno. Non seulement le corps de sa femme a perdu tout son charme à ses yeux, mais l'industrie de la pornographie est devenue pour lui une source principale d'investissement financier et personnel à l'insu de son épouse. La pornographie a eu raison de son aptitude

à remplir avec enthousiasme son devoir conjugal. Tout comme la monotonie a eu raison de la vie conjugale devenue dans une certaine mesure une mascarade sentimentale en ce qui concerne Bruno :

Pour l'anniversaire d'Anne, en avril, je lui ai acheté une guêpière lamée argent. Elle a un peu protesté, puis elle a accepté de la mettre. Pendant qu'elle tentait d'agrafer l'ustensile, j'ai fini le reste de Champagne. Puis j'ai entendu sa voix, faible et un peu chevrotante : "Je suis prête..." En rentrant dans la chambre, je me suis tout de suite rendu compte que c'était foutu. Ses fesses pendaient, comprimées par les jarretelles ; ses seins n'avaient pas résisté à l'allaitement. Il aurait fallu une liposuccion, des injections de silicone, tout un chantier... elle n'aurait jamais accepté. J'ai passé un doigt dans son string en fermant les yeux, j'étais complètement mou.⁴⁹⁴

Et d'ailleurs, Bruno a bien conscience d'être la cause de l'éclatement de son foyer. Aussi confie-t-il à son frère : « Plus tard ses seins sont tombés, et notre mariage s'est cassé la gueule lui aussi. J'ai foutu sa vie en l'air. C'est une chose que je n'oublie jamais : j'ai foutu en l'air la vie de cette femme ». ⁴⁹⁵ Son aliénation pornographique a pour corollaire l'envie de se défouler ailleurs et par voie de conséquence l'inévitable dislocation familiale. La pornographie est une invitation au voyage, réel ou imaginaire, dans l'univers des fantasmes et du plaisir sexuel par voie de représentation ou de mise en scène. Elle éveille le désir, l'envie de passer à l'acte chez nombre d'hommes et de femmes. C'est le recours de l'esprit à la recherche d'une excitation découlant de la performance sexuelle qui a cours sous yeux. Voyeurisme sans culpabilité qui sommeille en chacun de nous. L'excitation va de pair avec la libération, soit en couple, soit solitaire, soit en groupe.

La pornographie, comme en témoignent les romans de Houellebecq cités, rime en somme avec déperdition, addiction, déchéance. Et c'est plus qu'il n'en faut pour être brisé moralement et psychologiquement en face d'une sexualité qui ne demande qu'à s'exprimer dans la variété et la maximisation du plaisir. Ainsi se noue et se dénoue un

⁴⁹⁴ *Les Particules élémentaires*, p. 181.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 171.

drame sentimental et sexuel qui peut finalement glisser vers un drame psychiatrique du fait d'une aliénation pornographique troublante la cause de la rupture du couple. Il apparaît aussi, à la lumière de la vie de Bruno, que si la pornographie est un ersatz acceptable pour un étudiant avide de connaître les joies de l'amour, il en va autrement pour l'adulte en quête de sensations nouvelles eu égard à la panoplie de choix offerte par l'industrie du sexe, devenue la référence tacite.

3.5 Pansexualisme houellebecquien : entre le pornographique, l'éloge de la copulation et la peinture de la misère sexuelle

Dans un monde qui élève de plus en plus ouvertement le sexe sur le pavois au point de lui vouer un culte quasi démesuré dans les médias, au cinéma, par voies publicitaires sans oublier la littérature, aujourd'hui plus que jamais, l'industrie du sexe impose ses marques de contrôle. Il n'est pas surprenant que l'écrivain réaliste Houellebecq en fasse cas à profusion par voie d'allusion, de suggestion voilée ou de référence directe. La touche érotique, sensuelle ou pornographique est consubstantielle de la validité et de l'efficacité de tout message cinématographique ou littéraire porteur comme l'atteste le succès phénoménal de Houellebecq. Le sexe cesse de passer pour un sujet tabou et devient un important produit de consommation sans pour autant perdre son envergure mythique, magique ainsi que la quête ludique, effrénée ou frénétique du plaisir qui s'ensuit. Le corps devient enjeu du consumérisme. Partant, la sexualité occupe, dans la vie comme dans les romans de Houellebecq, une place centrale au point de devenir la source de bien des maux et malaises, si l'on s'en tient à quelques personnages.

3.5.1 De la pornographie⁴⁹⁶

Dans son article «Sexualité et photographie»⁴⁹⁷, publié dans la revue *Protée*, Julie Lavigne mentionne le caractère a priori trivial de la notion même de pornographie puisque c'est une réalité connue de tous. Cependant, souligne-t-elle, la réponse à la question de savoir ce qu'est la pornographie «est en réalité d'une complexité étonnante, en grande partie parce que la réponse ne peut que receler des critères subjectifs et moraux». Elle reconnaît que le but premier des films de ce genre est «d'exciter le spectateur» «par le biais des gros plans de pénétrations de toutes sortes, de fellation et d'éjaculation visible». Elle met en lumière un trait récurrent de l'imagerie pornographique: «des scènes de masturbation féminine, de fellation, de pénétration vaginale, anale (pratiquée sur la femme seulement) et double, de lesbianisme, de triolisme (où les hommes ne se touchent jamais), d'orgie ainsi que plusieurs scènes d'éjaculation visible». Selon Margaret Smith et Barbara Waisberg, auteures de *Pornography a feminist Survey*, «Pornography is sexual imagery which presents the human subjects as only objects for the use of the viewer. This imagery often includes degradation, explicit violence, or the implied coercion or ridicule of the subject.»⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Murielle Lucie Clément dans son article déjà cité, «Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie», a le mérite de souligner qu'il appartient à chacun de définir sa lecture des scènes de copulation chez l'écrivain:

[...] il ressort que l'univers des romans de Michel Houellebecq peut aussi bien être qualifié d'érotisme que de pornographie suivant le versant que gravit la lectrice ou le lecteur. Seule l'appréciation personnelle, positive ou négative, fait apparaître la tendance de la scène. Érotisme ou pornographie ? Que tout un chacun fasse son choix en raison de ses préférences, ses prédestinations, ses répugnances ou ses exécérations. Ainsi soit-il. Sabine van Wesemael et al, *Michel Houellebecq*, p. 115.

⁴⁹⁷ Julie Lavigne, «Sexualité et photographie. Transgression féministe et ratification de la norme pornographique comme pratique artistique» *Protée*, Volume 37, numéro 1, printemps 2009, p. 25-34, consulté sur le site Érudit le 1^{er} juin 2015.

<http://www.erudit.org.proxy.lib.uwaterloo.ca/revue/pr/2009/v37/n1/001306ar.html>

⁴⁹⁸ Margaret Smith et Barbara Waisberg, *Pornography. A feminist survey*, Toronto: Boudica Booklists, 1985, p. 5.

L'idée de violence est associée à la pornographie par nombre d'essayistes qui en analysent l'industrie. Ainsi pour Debbie Nathan par exemple :

Many genres also involve intense aggression, but not always sexual aggression, against both men and women. In a series featuring women dressed as Catholic nuns, the actresses scold men by calling them names and whipping them with belts and paddles until their legs and buttocks are covered with real welts. Another style, "bukake", focuses on groups of men who take turns ejaculating on crying women. And many films show distraught women being tied up, with clamps and clothespins applied to their breasts and genitals.⁴⁹⁹

Alors que dans cet extrait, Nathan se plaît à représenter les scènes sadomasochistes, quelques pages plus loin dans son essai, elle aborde la pornographie sous l'angle de l'amateurisme: «Know as "amateurs" porn, it is made by husbands and boyfriends who take pictures or videos of their wives and girlfriends. The wives and girlfriends may also do the filming...»⁵⁰⁰ À côté de la pornographie hardcore, il y a aussi le softcore. Ce qui est certain, c'est que la pornographie est plus généralement présentée sous l'angle de la censure ou des critiques féministes. D'où de prendre en considération la définition assez neutre qu'en donne *The Question of Pornography* : «... the term "pornography" has been loosely applied to many forms of explicit and non-explicit depictions of human sexual activity»⁵⁰¹ La pornographie est donc mise en scène. Aussi comprend-on pourquoi selon Guy Scarpetta, «Le porno appartient à la logique du Spectacle.»⁵⁰² Susanne Kappeler, pour sa part, souligne à juste titre dans *The Pornography of Representation* : «It is notorious that there exists no clear-cut definition of pornography; instead, different discussions identify different characteristic elements as their basis for a discussion of the phenomenon.»⁵⁰³ À son avis, «pornography is a special case of sexuality»;⁵⁰⁴ «[t]he

⁴⁹⁹ Debbie Nathan, *Pornography*, Toronto : Groundwood Books, 2007, p. 31.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 37.

⁵⁰¹ Edward Donnerstein, Daniel Linz et Steven Penrod, *The Question of Pornography*, London: The Free Press, 1987, p. 1.

⁵⁰² Guy Scarpetta, *Variations sur l'érotisme*, Paris: Descartes et Compagnie, 2004, p. 99.

⁵⁰³ Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, Oxford : Polity Press, 1986, p. 1.

traditional emphasis is on obscenity: the immoral or dirty quality of the sex portrayed. Feminist argument has shifted the focus on to violence: the violent quality of the sex portrayed.»⁵⁰⁵ Au regard de ces différentes définitions, peut-on lire les romans de Houellebecq sous un angle pornographique ? Mais avant de me focaliser sur le caractère pornographique des romans de Houellebecq, j'aimerais à mon tour mettre en lumière les traits définitoires des films X en référence à des scènes projetées sur des sites comme www.pornhub.com ou www.redtube.com.

Il ressort que la pornographie est la mise en scène de relations sexuelles entre deux ou plusieurs acteurs dans l'unique dessein d'inciter le téléspectateur à se masturber ou à passer lui aussi dans le boudoir sous l'effet d'une excitation croissante découlant de l'influence prépondérante de l'acte sexuel qui se déroule sous ses yeux. L'homme et la femme deviennent des objets sexuels dispensateurs du plaisir l'un pour l'autre. Peut-être conviendrait-il mieux de parler de jouets sexuels humains mis sur l'autel des fantasmes. On y retrouve l'image de la femme jubilant sous les assauts bienfaisants du sexe fort qui manifeste la toute-puissance sensationnelle de son emprise virile. Ce qui compte, c'est l'illusion de la performance réussie à tous les coups, quitte à contrefaire la réalité et à pallier les faiblesses masculines par la simulation de l'extase conjugulée. En cela réside la puissance d'excitation des scènes. Les actrices manifestent leur plaisir en laissant s'échapper ou des gémissements ou des mots grossiers sous prétexte de goûter à la plus exquise des félicités charnelles. Dans toutes ces scènes lubriques transparait une propension à mettre en action des femmes libérées de toute inhibition, des libertines prétendument assoiffées de sexe qui ne demandent qu'à être comblées parfois avec, au

⁵⁰⁴ Idem.

⁵⁰⁵ Idem.

besoin, une brutalité avoisinant la bestialité. Tout comme les acteurs exhibent des fournements hors du commun. La pudeur et la timidité n'ont plus droit de cité. Il est des scènes où se mêlent tendresse et orgasme comme il est de pures simulations du plaisir. Peu importe que la tendresse soit au vraiment au rendez-vous, le principal est de complaire au voyeurisme latent qui sommeille en chacun. Aussi l'accent est-il mis sur la recherche d'une certaine perfection plastique dans ces chassés-croisés licencieux. En ce qui concerne la beauté des membres nus, de plus en plus, la taille du sexe, les mensurations extraordinaires semblent devenues les critères de sélection et de référence par excellence pour les acteurs masculins. Homme et femme se donnent du plaisir à deux, à trois ou plus, dans les limites de l'imagination. Les échanges de bons procédés se déclinent en fellation, cunnilingus, pénétration, triolisme, échanges facultatifs de baiser à un moment ou à un autre, variation des positions dans une logique d'effervescence et de complicité machinale, éjaculation faciale, sexualité performative, inondation de cyprine ou jet final de sperme éclaboussant telle ou telle autre partie du corps féminin. La pornographie projette une histoire de partenaires de circonstance indéfiniment heureux sexuellement sous l'emprise de la dextérité vaginale et des prouesses masculines herculéennes. Le sexe dans ce contexte devient un enjeu de pouvoir hédonique où le plaisir semble toujours de mise. Seul le langage du corps dans la rencontre intime plus ou moins prolongé fait office de moyen de communication voire de redécouverte de soi et de découverte de l'autre dans l'expression du désir. Le dénouement est toujours satisfaisant et ludique. Ce qui se dessine avec prééminence, c'est que le sexe est le garant de l'épanouissement de soi dans toute sa plénitude. Le mythe de la femme insatiable et de l'homme sexuellement comblé, qui extériorisent à corps et à cris leurs émois, semble à

son paroxysme. Un paradigme est établi et entretenu. Il est loisible d'en circonscrire brièvement les éléments définitoires : le contact purement physique, l'absence possible de tendresse, la recherche vraisemblable du plaisir à deux ou à plusieurs, une certaine brutalité de l'homme qui en impose par sa force virile, l'image d'une féminité passive-agressive, les jurons blasphématoires. La pornographie se définit comme une célébration de la copulation. Aussi n'est-elle pas avare de détails et de frénésie.

Dans son article «Cunnilinctus et fellation. Le sexuellement correct chez Houellebecq», Clément dresse un intéressant tableau synoptique des tendances actuelles de la pornographie et l'impact de ce dernier sur toute la société occidentale:

Dominée par une puissante industrie mondiale, formatée à l'excès, destinée à un usage essentiellement masturbatoire, la pornographie a – par la répétition de ses représentations caricaturales – accentué une conception machiste de la sexualité et imposé à l'inconscient collectif une idée du sexe fondée sur la performance : ving-centimètres minimum, double pénétration syndicale, seins siliconés, fesses liftées, pilosités épilées, auxquels s'ajoutent depuis quelques années les lèvres vulvaires remodelées, rétrécies chirurgicalement, bijoux particuliers et tatouages des zones érogènes intimes. Voilà en grandes lignes le paysage de l'éthique et de l'esthétique sexuelles contemporaines occidentales.

Une autre composante est la répétition obligée – obligatoire – dans les films X de scènes buccogénitales itératives et la masturbation masculine pour favoriser la visibilité des éjaculations.⁵⁰⁶

La lecture des romans de Houellebecq atteste de la présence de nombre de ces points. Il suffit pour s'en convaincre de lire la scène relative à la rencontre de Bruno et de Christiane dans le jacuzzi :

[...] Elle referma ses lèvres et lentement, très lentement, le prit dans sa bouche. Il ferma les yeux, parcouru de frissons d'extase. Le grondement sous-marin était infiniment rassurant. Lorsque les lèvres de la fille atteignirent la racine de son sexe, il commença à sentir les mouvements de sa gorge. Les ondes de plaisir s'intensifièrent dans son corps, il se sentait en même temps bercé par les tourbillons sous-marins, il eut d'un seul coup très chaud. Elle contractait doucement les parois de sa gorge, toute son énergie afflua d'un seul coup dans son sexe. Il jouit dans un hurlement ; il n'avait jamais éprouvé autant de plaisir.⁵⁰⁷

Les séquences de défoulement sexuel, à connotation pornographique, prolifèrent dans ce

⁵⁰⁶ Murielle Lucie Clément, «Cunnilinctus et fellation. Le sexuellement correct» dans *Michel Houellebecq à la une*, New York, Amsterdam : Rodopi, 2011.p. 194.

⁵⁰⁷ *Les Particules élémentaires*, p. 38.

roman. Je peux aussi citer l'aventure échangiste du même couple qui se termine par une éjaculation faciale, devenue un leitmotiv des films X :

L'autre retroussa sa jupe, découvrant une chatte fournie, aux poils également roux. Christiane prit sa main et la guida jusqu'au sexe de Bruno. La femme commença à le branler, cependant que Christiane approchait à nouveau sa langue. En quelques secondes, pris par un soubresaut de plaisir incontrôlable, il éjacula sur son visage.⁵⁰⁸

Le lecteur y sent le pouvoir cru de la représentation. L'écriture romanesque débouche sur une apologie du défoulement sexuel sans retenue. La copulation y est une religion que Houellebecq cultive par la plume. Le texte romanesque brille des multiples reflets du scintillement pornographique pour ne pas dire pornocratique de l'art. La pornocratie entendue ici comme exubérance sexuelle dans la représentation. Il est absolument évident que l'écrivain use dans ces ekphrasis⁵⁰⁹ de beaucoup de représentations pornographiques archétypales. Son paradigme est celui de la pornographie adaptée au roman. Parfois les scènes décrites sont réduites à leur simplicité élémentaire. Ce qui compte le plus, c'est la vraisemblance et rien de plus. Au rebours des scènes pornographiques, la sexualité, chez Houellebecq, n'est pas toujours vidée de son contenu émotif au point de sonner creux ou de paraître factice. Au contraire. Il y a parfois une manifestation de la recherche fusionnelle. Le sexe porte le sceau d'une quête de la communion charnelle assortie de marques de tendresse amoureuse.

Tout bien considéré, la pornographisation scripturale à la manière de Houellebecq représente une déification de la virilité masculine, proportionnelle à la taille du pénis, et du plaisir sexuel à partenaires, si possible, variables ou multiples à travers une incitation ostentatoire à l'excitation par la mise en scène d'actes sexuels, plus ou moins

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 241.

⁵⁰⁹ J'emploie le terme ekphrasis parce que les descriptions sexuelles s'apparentent chez Houellebecq à une transcription ou une reproduction par les mots de scènes empruntées au cinéma pornographique. On est tenté de croire que Houellebecq regarde simplement des films X et les décrit pour étoffer la vie sexuelle de ses personnages dans le feu de l'action.

spectaculaires, relativement brusques, et dépourvus parfois de véritable sentiment, de toute fioriture, de toute caresse, mais couronnés par une sorte de jouissance expéditive et explosive, à la seule fin d'amuser le lecteur à défaut de réveiller ses sens et de le pousser à l'acte ou à l'autosatisfaction. C'est le culte explicite, à travers les mots, du plaisir charnel à son plus haut degré, sans inhibition ni retenue morale aux confins, si possible, de l'orgie, dans une quête effrénée de l'ivresse totale par le pouvoir des mots. Ce qui n'est pas très différent de la cinématographie où il existe une corrélation évidente entre le défoulement de soi par la jouissance visuelle de corps d'autrui offert sexuellement en spectacle. Au cœur de plus d'un roman, la volonté affichée de faire voir pour faire sentir, plaire et toucher le lecteur par l'exubérance des représentations charnelles. Les romans houellebecquiens offrent un tableau panoramique des pratiques sexuelles en vogue par une pornographisation romanesque à grande amplitude, qui ne laisse aucun lecteur indifférent.

3.5.2 Écriture pornographique: l'excitation par la description sexuelle détaillée

Certes on peut convenir avec Clément que, sous la plume de Houellebecq, «la fellation, le cunnilinctus et la masturbation sont décrits de façon souvent brève et brutale dans un vocabulaire laissant peu de jeu à l'imaginaire quant aux variations possibles.»⁵¹⁰, mais il convient aussi de préciser que l'envergure de la description va souvent au-delà de la simple représentation laconique pour donner dans un débordement salace. Je n'en veux pour preuve que ses romans *Les Particules élémentaires* et surtout *Plateforme* sans oublier son court texte *Lanzarote*. Le pouvoir extatique des mots éveille le désir, le plaisir et la jouissance. Houellebecq peint en couleurs vives le tableau sans restriction de

⁵¹⁰ Murielle Lucie Clément, «Cunnilinctus et fellation. Le sexuellement correct» dans *Michel Houellebecq à la une*, New York, Amsterdam : Rodopi, 2011. p. 188.

l'intensité des émois charnels sous trois angles (désir, plaisir, jouissance) dans un jeu très frappant de mise en lumière. La littérature à travers le caractère ouvertement pornographique du texte devient l'expression d'une quête jouissive. Et les passages abondent dans l'œuvre. À preuve cet extrait tiré de *La Possibilité d'une île* :

Être en elle était une source de joie infinie, je sentais chacun des mouvements de sa chatte lorsqu'elle la refermait, doucement ou plus fort, sur mon sexe, pendant des minutes entières je criais et je pleurais en même temps, je ne savais plus du tout où j'en étais, parfois lorsqu'elle se retirait je m'apercevais qu'il y avait eu, très fort, de la musique, et que je n'en avais rien entendu.⁵¹¹

Houellebecq revient sur les mêmes scènes avec des variantes. Les personnages et les situations font les nuances. Certaines scènes sont sommaires. D'autres brillent par les détails. Il s'installe une rhétorique de la nudité et de la crudité verbale. Le texte projette la plénitude du bien-être sexuel. Le corps est conquis. L'esprit s'extasie. Le discours s'embellit. L'intérêt ludique des personnages s'anime. Désir et plaisir s'entremêlent dans la conjugaison de la mise en scène du fantasme et de la passion pour le corps de l'autre. Le jeu devient enjeu, l'enjeu se révèle le bonheur de se sentir désiré et si possible aimé. Tout converge vers la rencontre des corps. Houellebecq désacralise le sexe pour mieux sacraliser le plaisir dans un dévouement charnel conjugué. Les descriptions lubriques se multiplient. Un moment le texte nous plonge dans l'univers du désir. Ailleurs, c'est le frisson du plaisir ou la connivence exaltante. L'écriture va dans toutes les directions, revient et se recentre sur la lubricité. Les mots portent aux nues la splendeur du corps qui palpète et enchante. Sur le corps de l'homme, la description est elliptique, toute de brièveté. L'essentiel est dit, loin des circonlocutions. En revanche le charme féminin est dévoilé, décrit avec emphase et magnifié avec une amplitude dithyrambique. Une

⁵¹¹ *La Possibilité d'une île*, p. 202.

poétique du corps émerge, la force picturale des mots forme une hypotypose nettement pornographique.

Le soir même, ils dînèrent tous les quatre dans un restaurant de poissons qui proposait une excellente bouillabaisse. Ils se rendirent ensuite dans l'appartement du couple allemand, Bruno et Rudi pénétrèrent successivement Hannelore, cependant que celle-ci léchait le sexe de Christiane, puis ils échangèrent les positions des deux femmes, Hannelore effectua ensuite une fellation à Bruno. Elle avait un très beau corps, plantureux, mais ferme, visiblement entretenu par la pratique sportive. En outre elle suçait avec beaucoup de sensibilité ; très excité par la situation, Bruno jouit malheureusement un peu vite. Rudi, plus expérimenté, réussit à retenir son éjaculation pendant vingt minutes cependant qu'Hannelore et Christiane le suçaient de concert, entrecroisant amicalement leurs langues sur son gland. Hannelore proposa un verre de kirsch pour conclure la soirée.⁵¹²

Les tableaux d'ébats sexuels ne sont pas absents dans *La Possibilité d'une île* non plus :

La vue brouillée par la sueur, ayant perdu toute notion claire de l'espace et du temps, je parvins cependant à prolonger encore un peu ce moment, et sa langue eut le temps d'effectuer trois rotations complètes avant que je ne jouisse, et ce fut alors comme si tout mon corps irradié par le plaisir s'évanouissait, aspiré par le néant, dans un déferlement d'énergie bienheureuse. Elle me garda dans sa bouche, presque immobile, tétant mon sexe au ralenti, fermant les yeux comme pour mieux entendre les hurlements de mon bonheur.⁵¹³

Le roman houellebecquien devient, de page en page, à intervalles imprécis, une histoire entrecoupée de dessins et de rebondissements charnels. Les scènes pornographiques sont légion. Le sexe agrémenté l'univers fictionnel au point de donner l'impression de constituer l'une des principales sources de délectation de l'écrivain.

Pour Houellebecq, ce qui représente le mieux une femme, c'est sa beauté, sensible dans le pouvoir de séduction et d'attraction de son corps. Il valorise la fraîcheur de son charme qui embellit le monde par le pouvoir de sa sensualité ; image courante du beau sexe, centre vers lequel convergent tous les fantasmes et fantasmies de l'écrivain. Pour lui, la fille d'Ève fait rêver sexuellement, bien évidemment parce qu'elle a l'apparence de l'offrande irrésistible, de la grâce naturelle, surtout dans sa jeunesse, jeunesse que Houellebecq tente d'apprivoiser et de décrire longuement dans ses romans. La femme en

⁵¹² *Les Particules élémentaires*, p. 218.

⁵¹³ *La Possibilité d'une île*, p. 326.

tout état de cause captive l'attention et excite parfois à vue d'œil plus d'un personnage masculin de Houellebecq. Aussi compare-t-il le sexe féminin à une fleur...un joyau partie intégrante des joies de l'existence d'autant plus que sa beauté ne dure pas une éternité. Il vient un moment où elle se fane. Le corps vieilli, sa splendeur disparaît. Tout est perdu, là commence un long chemin de désillusion, de calvaire et de solitude. D'où la nécessité d'en profiter :

Les fleurs ne sont que des organes sexuels, des vagins bariolés ornant la superficie du monde, livrés à la lubricité des insectes. Les insectes et les hommes, d'autres animaux aussi, semblent poursuivre un but, leurs déplacements sont rapides et orientés, alors que les fleurs demeurent dans la lumière, éblouissantes et fixes. La beauté des fleurs est triste parce que les fleurs sont fragiles, et destinées à la mort, comme toute chose sur Terre bien sûr, mais elles tout particulièrement, et comme les animaux leur cadavre n'est qu'une grotesque parodie de leur être vital, et leur cadavre, comme celui des animaux, pue – tout cela, on le comprend dès qu'on a vécu une fois le passage des saisons, et le pourrissement des fleurs [...]La volonté de vivre des animaux se manifeste par des transformations rapides – une humectation du trou, une raideur de la tige, et plus tard l'émission du liquide séminal – mais cela il ne le découvrirait que plus tard.⁵¹⁴

La métaphore en dit long sur l'image de la beauté féminine juvénile, son emprise sur le désir masculin symbolisé par la tige qui maintient la fleur en état de fièvre et de jubilation par le pouvoir du plaisir vrai ou imaginé. La fleur est attente qui renvoie à la durée limitée de toute chose après un temps de succès et de floraison. La tige représente la puissance de l'action, la virilité des avances masculines, l'ardeur de courtiser. Houellebecq distingue la nature intrinsèque de chaque sexe avant de les rapprocher dans la lutte de la recherche et du déni de plaisir à travers l'antagonisme de la conquête. Mais derrière cette description se dessinent les deux forces vitales qui gouvernent le monde. La masculinité et la féminité. À l'arrière-plan, la dualité en toute chose, cette dualité qui forme aussi le principe du duel amoureux, de la luxure et de l'échange charnel. Dans cette harmonie des contraires réside l'équilibre et la vertu. La vie est donc gémellité, complémentarité de deux pouvoirs l'un passif, l'autre actif, l'un est pulsion de retenue et

⁵¹⁴ *La Carte et le territoire*, p. 36.

l'autre pulsion d'élan. Et c'est pourquoi tout au long de son œuvre, Houellebecq met en évidence la relation fusionnelle ou dysfonctionnelle qui unit l'homme et la femme.

La représentation de la sexualité chez Houellebecq est, à bien le prendre, un plaidoyer pour l'altruisme. Houellebecq fait l'apologie du couple et du bonheur sexuel. L'écrivain développe dans ses romans une vénération de la sexualité à condition qu'elle soit au service de l'épanouissement de l'individu et du rapprochement des personnes. Sans le principe du don et du contre-don, l'isolement sexuel scelle le tombeau psychologique de l'humain. Ses romans établissent les bases d'un discours socioanthropologique qui tisse une corrélation entre l'équilibre de l'individu et le bon fonctionnement de la société. La sexualité se veut l'indice de mesure par excellence du cloisonnement social et du dysfonctionnement des mœurs. Certes le sexe est bel et bien possible, mais il a un prix. L'amour aussi reste possible. Mais c'est une chance éphémère. Le monde moderne, je veux dire dans le monde réel, crée et entretient, en Occident, un univers chaotique qui place l'homme et la femme dos à dos, loin de toute plénitude existentielle. Aussi l'écriture nous embarque-t-elle dans les méandres et la complexité de ce rapprochement sexuel et sentimental, provisoire pour les uns, impossible pour les autres. L'évocation du délitement sexuel se transforme en un appel touchant à l'humanisme. Ce faisant, l'écrivain dévoile les inconvénients du libéralisme sexuel et son corollaire, l'individualisme et l'égoïsme, dommageables à l'individu et à la société à tous niveaux. Ainsi se déploie, de mon point de vue, la dimension cathartique de cette rhétorique pornographique: il sied de purger le monde occidental de cette retenue dramatique vis-à-vis du sexe. Et c'est pourquoi les romans de Houellebecq mettent en scène une hypersexualité qui se profile à une fréquence quasi automatique. Le sexe dans

le contexte romanesque est réduit parfois à sa plus simple expression libidinale. Sa répression occasionne la dépression. Les tableaux donnent l'impression que la pression de l'instinct est à son comble dans sa manifestation animale incontrôlable. Le sexe performatif demeure une gageure, une mission impossible pour les personnages. L'écriture houellebecquienne adopte par voie de conséquence la forme d'une orchestration du drame du monde par la théâtralisation à outrance des pulsions, impulsions et répulsions sexuelles. D'où la nécessité de s'interroger, de prendre du recul et d'analyser le phénomène sous l'angle que suggère Houellebecq dans son œuvre. Pourrait-on dire qu'il urge, dans l'optique houellebecquienne, de procéder à une analyse de cet état sociopsychologique de dépendance narcotique à l'égard de la sexualité pour un mieux-être du corps et de l'esprit?

3.5.3 La surabondance des ébats amoureux de toutes sortes ou la déclinaison des tendances sexuelles

Houellebecq fait clairement dans ses romans l'apologie de la sexualité sans entraves, hors des frontières conventionnelles, marque pour les personnages une jouissance sans retenue de la liberté sexuelle. Elle symbolise le pouvoir d'aimer à sa guise, sans aucun engagement. La seule chose qui compte, c'est de se défouler avec un ou plusieurs partenaires d'autant plus que l'amour est une illusion éphémère, un idéal difficile à entretenir. Il appartient à chacun d'être ou non fidèle à une personne, de s'adonner aux plaisirs sexuels avec autant de partenaires de son choix, seul (e) ou en couple, pour se satisfaire sexuellement selon ses besoins et ses attentes. En cela réside le bonheur, la joie de vivre, le sens d'une vie pleinement épanouie. Aussi pourrait-on considérer ses multiples descriptions sexuelles comme un appel à une certaine

émancipation libertine de soi, un affranchissement des idées reçues. Pour lui, l'amour devrait au contraire consolider les liens par la variation des expériences sexuelles. Le bonheur tout court comme le bonheur conjugal est à ce prix. Chaque personne comme chaque couple est donc libre d'avoir et d'exercer n'importe quelle pratique sexuelle (sous consentement mutuel, il va de soi) qui lui semble satisfaisante, suivant ses goûts et ses tendances. Activités hétérosexuelles, homosexuelles, bisexuelles ou asexuelles, Houellebecq aborde tous les aspects possibles de la sexualité contemporaine. Il nous offre des personnages avec des appétits sexuels différents. Aussi convient-il de mentionner que la plupart de ses personnages archétypaux témoignent d'appétit intense pour le sexe aux confins de la frustration et du mal de vivre. Bruno par exemple fait montre d'un appétit sexuel exacerbé, mais les besoins sexuels de sa femme ne correspondent pas aux siens. Ce qui entraîne finalement la rupture de son mariage. Le narrateur d'*Extension du domaine de lutte* se livre tout le temps à la masturbation au point que la masturbation acquiert la valeur emblématique de la manifestation d'une solitude accrue ou d'une retraite choisie pour se distancier des complications sexuelles dans le cadre du mariage ou d'une vie sexuelle sans amour. La masturbation cesse d'être un pis-aller, encore moins un vice solitaire. C'est le recours par excellence dans une société sexuellement déconnectée. Dans le cas de nombreux personnages, ce qui pose problème, c'est leur malaise ostensible sur le plan sexuel qui finalement crée un vrai problème difficile à traiter. Le grand défi sexuel de notre temps, si l'on en croit Houellebecq, ce serait de réussir à atteindre un équilibre pleinement satisfaisant. En somme, pour Houellebecq, la société n'a aucunement le droit d'établir des normes sexuelles que ce soit par le biais de la religion ou de la coercition morale. Il appartient à chacun de se définir sexuellement au

mieux de ses sentiments, de ses intérêts et de ses attentes personnels à condition de ne nuire à personne. Aussi comprend-on pourquoi un des traits essentiels de l'écriture romanesque de Houellebecq réside dans le recours à une rhétorique pornographique à vocation cathartique. Il est manifeste que le roman houellebecquien s'articule autour du sexe. Le sexe, encore le sexe, toujours le sexe, avec une insistance répétitive à outrance dans la diégèse.

Pour Houellebecq, comme le souligne ses *Particules élémentaires*, Mai 68 marque tournant décisif dans l'histoire de la France, c'est le point de repère en matière de changement des mœurs et de la libération sexuelle totale. Ainsi sont nés la révolution sexuelle et le changement radical du mode de vie et des mœurs françaises. Vivre et jouir pleinement de la vie dans sa splendeur explosive en donnant libre cours aux pulsions sexuelles sous l'angle vivifiant, mais tout aussi édifiant de l'exploration sincère de toutes les formes possibles et de tous les tremplins imaginables de la jouissance : telle semble être la philosophie libertine ou la quête fantasmatique, voire fantomatique, qui, dans l'œuvre romanesque houellebecquien, anime les personnages, éclate dans les interstices de l'histoire des romans de Houellebecq. Dans la représentation du désir brûlant et peu ou prou mal assouvi dans une société de plus en plus licencieuse et qui pourtant maintient les individus déconnectés les uns des autres à maints niveaux, tous les textes de Houellebecq mettent en lumière le concept de la quête quasi malade de la jouissance ou du plaisir tout court, Mais, à bien le prendre, l'évocation de la sexualité porte par endroits le sceau d'une représentation langagière au service de l'éveil du désir chez le lecteur. Il s'agit de description à la manière d'une Anaïs Nin, ou d'un Henry Miller. La mention du sexe obéit à une logique quasi rythmique qui fait de l'acte charnel un embrayeur du récit,

un refrain, une pause-détente qui reconnecte le lecteur à la substance et subsistance émotionnelle des personnages. Dans la plupart des cas, le sexe souscrit à la satisfaction d'un instinct, d'une pulsion, abstraction d'abord faite de toute charge sentimentale.

Il y a une quête constante, effrénée et illusoire du sexe. Et donc vivre, c'est entreprendre l'initiation de soi et d'autres à certaines formes de plaisirs des sens dont l'onanisme. La masturbation ou la fellation forment le noyau du plaisir autour duquel gravite le reste. Tout cela ne saurait pour autant conférer un caractère réducteur à l'esthétique romanesque fragmentaire des romans de Houellebecq même si un seul credo anime cet auteur: il faut cultiver l'hypersexualité au point d'en faire une transgression, truculente et nettement perceptible de la réalité environnante. Tout est dit et bien redit, ce n'est plus vraiment le travail qui éloigne l'ennui, les soucis, le mal de vivre : mais plutôt le sexe dans la psychologie de certains personnages. Le corps a ses raisons et ses démangeaisons que la raison ne connaît pas. La vie perd son sens et toute sa saveur dans l'expression ou la manifestation des pulsions sexuelles exagérées ou exacerbées, l'individu sombre et s'enferme dans le cycle des troubles psychologiques. Il est malade de ne pas être aimé, malade d'aimer, malade de ses complexes et de ses appréhensions comme de ses dépressions

Pour Houellebecq, la sexualité est la voie royale d'accès au bonheur. Aussi écrit-il : «La sexualité est une puissance majeure, à tel point que toute relation qui s'y refuse a nécessairement quelque chose d'incomplet».⁵¹⁵ Le roman se veut un jeu exploratoire de toutes les formes actuelles et possibles de la sexualité. À lire Houellebecq, l'homme semble perdu au milieu des exigences de plus en plus accrues : devoir, savoir, pouvoir,

⁵¹⁵ Michel Houellebecq, *Lanzarote et autres textes*, Paris : Librio, 2008, p. 50.

avoir. Sa conscience partagée en sort troublée, détraquée. La raison en est très simple. Tous les éléments utiles à son épanouissement sont réunis hormis la condition sine qua non du bonheur humain, une sexualité équilibrée dans la mesure des aspirations de chacun.

3.5.4 Conclusion partielle

En somme chez Houellebecq, la représentation de la sexualité mérite de retenir l'attention par son sens profond. Houellebecq entend jouer avec la réalité par une extrapolation à la limite parfois de l'insupportable. Le roman devient sous sa plume un laboratoire où se cherchent, se trouvent et se créent des formes nouvelles d'écriture pornographique parfois ambiguës, parfois sublimes, parfois simples. Qui pis est, de cette simplicité à la limite de la grossièreté et de la vulgarité qui, par endroits, semblent ne mener à rien d'intéressant, d'apaisant ou de didactique, mais à un pur jeu de redondance. S'il est vrai que le culte du corps et de la sexualité occupent une place de choix dans l'œuvre romanesque de Houellebecq tout entier, il n'en demeure pas moins vrai que trois éléments majeurs caractérisent l'écriture pornographique ou pornocratique de Houellebecq, son réalisme parfois outré, la composition kaléidoscopique des ekphrasis pornographiques et enfin l'ambivalence d'une approche scripturale à esthétique variable.

Dans la perspective de Houellebecq, le roman passe donc non seulement pour un miroir fidèle que l'on promène le long d'une galerie de films pornographiques, mais il prend aussi la forme, par endroits, d'une loupe qui va et vient d'un détail sexuel à un autre, du marginal au normal dans leur routine exigeante, troublante et dérangeante, mais insoupçonnée du fait de l'accoutumance.

Le bonheur sexuel intégral à deux, selon Houellebecq, est un état précaire que peut incessamment remettre en cause la maladie ou la mort. C'est du moins la conclusion à laquelle pousse son roman *Plateforme*. D'où la nécessité, pour les personnages d'en profiter au maximum. Une vie sexuelle épanouie se passe de restrictions dans les limites d'un dévouement consenti sans bornes. Les amoureux y appliquent le principe du don total de soi sans exclusives. Aussi ne serait-il pas exagéré de voir une exhortation à l'hédonisme sous la plume de Houellebecq. Le plaisir sexuel est une coupe qui se boit jusqu'à la lie de l'extase fulgurante sans aucune volonté de l'embrigadement de soi ou de l'autre dans les fers de l'amour, ou la prison des sentiments. Autrement le mariage et l'harmonie en pâtissent irrémédiablement.

Mais derrière cette apologie des plaisirs de la chair se cache le vide existentiel dans le cœur du plus grand nombre, la souffrance et la dépression en raison de l'extension du domaine de lutte qui réduit les êtres humains à de simples particules élémentaires.

3.6 Malaise et drame psychosexuels au-delà du freudisme

Si le plaisir solitaire par exemple occupe une place de prédilection répétitive, tout comme la sexualité orale, chez Houellebecq, le viol ne fait en revanche que l'objet d'une évocation rapide, mais importante sur le plan idéologique. Houellebecq effleure la question. Nonobstant cette mise en lumière sommaire, le viol dont fait état le troisième roman de Houellebecq, *Plateforme*, a tout d'un élément symbolique et d'une allégorie. C'est pourquoi dans le cadre de mon analyse des troubles du comportement sexuel, il me paraît intéressant et important d'examiner la représentation du viol chez Houellebecq. Car l'auteur ne se plaît d'ordinaire à développer la sexualité de groupe que pour l'explorer sous le prisme de l'échangisme, du triolisme dans la recherche consensuelle de plaisirs

nouveaux et intenses. Mais au rebours de cette expérience harmonieuse, Houellebecq ajoute une autre plus déroutante, plus dramatique: l'agression sexuelle d'une femme dans le métro parisien:

Tu as su ce qui était arrivé à Marylise ?

— Marylise Le François ? Non, je ne l'ai pas vue. Elle est malade ?

— Pas malade, non. Elle a passé trois jours à l'hôpital sous tranquillisants, mais elle n'est pas malade. En fait elle s'est fait agresser et violer, en revenant du travail, dans le train pour Paris, mercredi dernier.⁵¹⁶

Le patronyme du personnage semble bien trouvé pour faire passer le message subliminal houellebecquien.

Dans l'œuvre romanesque de Houellebecq les rencontres entre hommes et femmes abondent dans des situations les plus variées : du simple cadre professionnel en passant par les boîtes de nuit ou les clubs échangistes sans oublier l'atmosphère exotique des lieux de vacances et de villégiature. Mais avec le viol d'une jeune femme dans un train, il y a un drame psychosexuel qui frise la barbarie, une volonté de rupture brutale, un plaisir malsain à faire mal. Houellebecq montre comment l'acte d'imposer à une femme l'envie de jouir de ses charmes contre son gré avec toute la force possible relève de l'humiliation à la limite de la torture physique et du traumatisme psychologique.

Houellebecq décrit la scène comme une violence plus ou moins significative:

En sortant du travail à 22 heures 15, elle avait décidé d'attraper le train de 22 heures 21, en pensant que ça irait plus vite que d'attendre un taxi. Le wagon était aux trois quarts vide. Les quatre types s'étaient approchés d'elle, ils avaient tout de suite commencé à l'insulter. D'après ce qu'elle pouvait en savoir, ils étaient de type antillais. Elle avait tenté de discuter, de plaisanter avec eux ; en échange, elle avait récolté une paire de gifles qui l'avait à moitié assommée. Puis ils s'étaient jetés sur elle, deux d'entre eux l'avaient plaquée au sol. Ils l'avaient pénétrée violemment, sans ménagements, par tous les orifices. Chaque fois qu'elle tentait d'émettre un son, elle recevait un coup de poing, ou une nouvelle paire de gifles. Cela avait duré longtemps, le train s'était arrêté plusieurs fois ; les voyageurs descendaient, changeaient prudemment de compartiment. En se relayant pour la violer les types continuaient à plaisanter et à l'insulter, ils la traitaient de salope et de vide-couilles. À la fin, il n'y avait plus personne dans le compartiment. Ils finirent par lui cracher

⁵¹⁶ *Plateforme*, p. 191.

et lui pisser dessus, réunis en cercle autour d'elle, puis la poussèrent à coups de pied, la dissimulant à moitié sous une banquette, avant de descendre tranquillement gare de Lyon.⁵¹⁷

La scène renvoie à l'univers du vice aux confins de l'illégalité où la sexualité fait de la femme un objet de supplice pour atteindre le plaisir. Si au XVIII^e siècle le viol fait parfois partie des stratégies de conquête amoureuse au service du plaisir et de la jouissance, au point de se confondre à l'art de la séduction, comme le montre Michel Delon à travers son essai *Le Savoir-vivre* libertin, dans le roman de Houellebecq il en va autrement. Le viol qu'il nous donne à voir pourrait se prêter à bien des interprétations : viol symbolique, ou viol impromptu de circonstance ? La femme, passagère du train est prise et même reprise, de force, à son corps défendant. Vu sous cet angle, l'extrait a un caractère sadique, voire sadien. Il est évident que Sade occupe en littérature une place de premier plan dans la représentation de la violence à l'égard de la gent féminine. Le viol n'est pas du tout exclu de l'univers sadien et, pour circonscrire mon propos, je prendrai comme illustration le cas de Mme de Mistival dans *La Philosophie dans le boudoir*. Cette scène du viol de Marylise dans *Plateforme* peut être, dans une certaine mesure, comparée ou rapprochée de la scène de viol qui clôt *La Philosophie dans le boudoir*. Venue préserver sa fille Eugénie de l'initiation au libertinage effréné, Mme de Mistival est prise à partie et malmenée sans égards ni le moindre ménagement :

Premièrement, mesdames, vous, Saint-Ange, et vous, Eugénie, ayez la bonté de vous armer de godemichés afin de porter tour à tour à cette respectable dame, soit en con, soit en cul, les plus redoutables coups. (...) Pendant la jouissance, chacun sera maître de la condamner à tel supplice que bon lui semblera, en observant d'aller par gradation, afin de ne la point faire crever tout d'un coup...⁵¹⁸

Dans ce contexte, le viol revêt un caractère significatif. C'est un acte de vengeance du groupe libertin contre un membre respectable du parti puritain, Mme de Mistival. Tout le groupe l'afflige et lui inflige la pire des atrocités sexuelles pour le

⁵¹⁷ Ibidem, p. 191-192.

⁵¹⁸ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 303-304.

simple plaisir de la voir s'éteindre en implorant grâce. De sa souffrance inextinguible naît le plaisir croissant du groupe libertin. Le viol de Mme de Mistival est un viol de contestation de l'ordre établi. Pourquoi faudrait que la mère impose le chemin de la vertu à sa fille ? Eugénie n'a cure de sacrifier allègrement sa mère sur l'autel du plaisir nouvellement découvert. À tel point que la mère devient carrément celle dont la vie entrave l'épanouissement charnel ; d'où la nécessité de s'en débarrasser en prenant activement part à son viol sanglant. Le viol se pose donc en rejet cinglant des prescriptions maternelles. À l'instar de la Marquise de Merteuil, Eugénie vient de réaliser que « l'amour que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs n'en est au plus que le prétexte.»⁵¹⁹ Ce viol sadique marque donc le triomphe du libertinage effréné et implacable couronné de l'impunité. Dans ce texte, l'accomplissement du viol se plie au jeu et aux enjeux de l'effet de groupe. La distance de respectabilité et de convenance escomptée entre deux personnes de différent sexe qui ne se désirent point mutuellement, et s'aiment encore moins, est abolie d'une façon inattendue, parfois atypique et intrépide. Ces délinquants se laissent gouverner par d'autres principes dont Sade définit amplement la logique dans *La philosophie dans le boudoir*.

S'il devient donc incontestable que nous avons reçu de la nature le droit d'exprimer nos vœux indifféremment à toutes les femmes, il le devient de même que nous avons celui de l'obliger de se soumettre à nos vœux, non pas exclusivement, je me contrarierais, mais momentanément. Il est incontestable que nous avons le droit d'établir des lois qui la contraignent de céder aux feux de celui qui la désire ; la violence même étant un des effets de ce droit, nous pouvons l'employer légalement. Eh ! la nature n'a-t-elle pas prouvé que nous avons ce droit, en nous répartissant la force nécessaire à les soumettre à nos désirs ?⁵²⁰

Ainsi se trouve expliqué et excusé le viol dans le monde libertin dans une logique propre à plus d'un roman grivois du Siècle des Lumières. Aussi entend-on mieux cette assertion

⁵¹⁹ Ibidem, p. 236.

⁵²⁰ Ibidem, p. 236.

au début de *La philosophie dans le boudoir* : « La destinée de la femme est d'être comme la chienne, comme la louve : elle doit appartenir à tous ceux qui veulent d'elle. »⁵²¹

Au Siècle des Lumières, la société et même la justice ne jettent pas aveuglément l'anathème sur le viol. En effet, Michel Delon le mentionne très clairement dans son *Savoir-vivre libertin* :

(...) cette violence parfaite et ritualisée par la littérature s'inscrit dans la logique d'une société hiérarchisée où le droit du plus fort l'emporte sur la condamnation légale de la violence et de la séduction, définie comme « tromperie artificielle que l'on emploie pour abuser quelqu'un, et le faire consentir à quelque acte ou démarche contraire à son honneur ou à ses intérêts », selon la définition de l'Encyclopédie universelle... La justice considère alors comme séduction ce que nous qualifions aujourd'hui de viol, elle tend à voir quelque consentement féminin dans ce que nous condamnons comme violence masculine.⁵²²

De Sade à Houellebecq, pourtant, la représentation du viol ne se présente pas tout à fait de la même manière. Encore que, dans les deux textes, c'est un acte de vengeance qu'un groupe exerce sur un individu isolé en signe de rejet cinglant de certaines normes et prescriptions. Selon Michel Delon, « Séduire [en ce temps-là], c'est imposer son désir, vaincre une résistance, emporter une conscience et un corps comme on enlève une place forte.»⁵²³ Mais peut-on au regard de l'extrait décrit dans *Plateforme* conclure à un acte de séduction ?

Ce viol dans le métro, au vu et au su de plus d'un voyageur, est au prime abord le résultat catastrophique d'une insécurité grandissante, insécurité que Houellebecq aborde à travers plusieurs de ses romans : les villes sont la proie de plus en plus aisée de gangs qui sèment la terreur. La nuit est leur complice. Lorsque le soleil quitte l'horizon, l'envie de sortir déserte les cœurs et suivant la zone de résidence, s'aventurer hors de chez soi engendre une peur panique. Cette question de l'insécurité, Houellebecq l'abordera

⁵²¹ Ibidem, p. 65.

⁵²² Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, p. 54.

⁵²³ Ibidem, p. 51.

autrement pour la première fois dans son roman *Extension du domaine de la lutte*. Puis dans *Plateforme* et enfin dans *La Carte et le territoire*. Mais une telle explication est trop évidente pour mériter qu'on s'y attarde. Houellebecq, au contraire de Sade, accélère le rythme du récit par une ellipse qui confère au passage une valeur de litote : il dit le moins, comme à son habitude, pour faire entendre le plus. Cette sollicitation de l'imagination rend encore plus piquant et tragique le caractère brutal de la scène à peine ébauchée tout en créant un effet de suspense qui accroît l'intensité dramatique de la scène ainsi que l'intérêt du lecteur. Fi de la rhétorique du corps épanoui, et enfin de la logique libertine où la femme est satisfaite nonobstant le forcing. Houellebecq montre que ce sont toujours les hommes qui se plaisent au viol de la femme. Leur forfait est le résultat de concours de situations imprévisibles et donne lieu à la prise de possession du beau sexe par la brutalité au besoin. La nuit légitime leurs abus ainsi que le recours à la force. La nuit porte le signe de l'épouvante des agressions et sévices sexuels possibles. Avec insistance l'écrivain tente de tirer sur la sornette d'alarme. Le danger du monde contemporain, c'est l'esprit et la présence des gangs. Faudrait-il en déduire qu'il s'agit d'une plaie à éradiquer ? Houellebecq par le recours au viol montre que tout est possible lorsque la nuit tombe et que le train, ou tout autre moyen de transport peut porter au mauvais endroit au mauvais moment. Pire encore pour la femme. Les gangs font la loi et le viol du métro s'inscrit a priori dans ce registre de décadence étatique. Le recours au sexe comme moyen d'oppression et de terreur figure au nombre de leurs méthodes. Le viol participe du recours à la terreur pour régner paisiblement sur des secteurs, des lignes de réseaux ferroviaires, pour s'adonner à toutes sortes d'activités illégales. Il se développe une insécurité qui échappe à la vigilance de la police et contraint la population

à une sorte de phobie de la nuit et des déplacements nocturnes. Mais cette explication semble trop superficielle pour résister à une analyse convaincante de la scène décrite par Houellebecq. Ce qui retient l'attention, c'est la dernière ligne : «Ils finirent par lui cracher et lui pisser dessus, réunis en cercle autour d'elle, puis la poussèrent à coups de pied, la dissimulant à moitié sous une banquette, avant de descendre tranquillement gare de Lyon.»⁵²⁴ Il y transparaît un signe de profond mépris, une volonté d'avilir et de marquer psychologiquement. L'urine et le crachat supposent que l'agression n'est pas vraiment au service d'un simple défoulement libidinal. Cette brutalité prend sa source dans un profond dégoût de l'autre au point de faire du viol le moyen d'expression par excellence. Ce viol se transforme en une forme de communication : il exprime un malaise, un conflit plus ou moins latent entre l'Occident et l'autre. Aussi importe-t-il de creuser davantage dans ce sillon.

Conclusion partielle

Houellebecq est pour ainsi dire un psychosociologue, observateur perspicace des réalités humaines et des comportements sexuels de notre temps sous toutes ses facettes. Le monde l'interpelle, et lui parle. Il entend la voix tant du vice que de la vertu et nous expose le vrai visage plus ou moins hideux de notre monde sous toutes ses formes fondamentales. Son écriture trace en filigrane la voie perdue de l'équilibre mental et émotionnel du fait d'une sexualité problématique, débridée, réduite à sa plus simple expression coïtale dans des manifestations instinctives les plus dérangeantes. Le monde capitaliste lui répugne, car tout se monnaie dans un vide interhumain à la limite de la dépression et de l'infinie solitude de l'homme, prisonnier meurtri de la geôle de ses

⁵²⁴ *Plateforme*, p. 192.

instincts animaux. Ses personnages vivent comme des condamnés à perpétuité, tristes de savoir la fin inéluctable, mais incapable de saisir chaque instant et d'en jouir au maximum de leurs aspirations. Le sexe n'est certes pas le remède par excellence, mais l'amour, le vrai, brille chez Houellebecq, du charme de la panacée à condition que la vie ne vienne pas tout compromettre par un drame naturel inéluctable, mais toujours surprenant: la mort brutale de l'être aimé ou sa mise à mort par une maladie incurable. Houellebecq est un récepteur-transcripteur de paroles, de sentiments et d'émotions. Son œuvre se veut en dernier ressort le réceptacle des angoisses du monde dont il se fait l'écho avec une extrapolation et une exagération certaines pour mieux toucher la conscience des lecteurs. Houellebecq nous fait découvrir ses idées, sa vision du monde, des hommes et des choses. Nous sommes sous l'emprise de la force des mots qui enfantent et recomposent le monde dans sa logique déroutante avec une acuité source de plaisir pour l'écrivain, mais parfois de déplaisir pour le lecteur. Les troubles qu'il dévoile s'ancrent dans l'amertume, dans le malaise, dans la chair, dans le monde, dans les hommes. Dans ce côtoiement douloureux des vies sexuellement appauvries, il n'y a pas de passerelle. Pas d'entraide possible. Chacun est seul, absolument seul devant son destin. Et seule l'extrême déréalisation poignante qu'offrent les artifices romanesques peut rendre la réalité plus sensible et touchante. Ainsi s'explique l'écriture réaliste de Houellebecq. À travers son œuvre se profile non pas comme un simple photographe du monde ou de la réalité, mais un écrivain-peintre averti et orfèvre dans l'art de mettre en exergue ce qui ne devrait en aucun cas échapper à l'esprit désireux de réfléchir.

À la lumière de tout ce qui précède, il ressort que, pour Houellebecq, l'art du roman prend son essence dans une représentation kaléidoscopique de la vie sociale

contemporaine et de la littérature. Pour rendre la vérité criante, voire insupportable, Houellebecq fait de son écriture romanesque une absorption, explication, déformation, transformation et aussi dépréciation d'autres œuvres littéraires. Son œuvre tisse et multiplie les liens avec certains écrivains dont le père de la psychanalyse.

À Freud, il emprunte, consciemment ou non, le rêve et la névrose, en use au gré des situations romanesques qui défilent. Ses personnages sont sujets à une déconfiture psychosexuelle qui résulte d'un traumatisme marqué par une carence affective, une conjugalité amoureuse abâtardie ou tragique et des échecs sexuels cuisants. Au rebours de Freud, Houellebecq explore la sexualité sous toutes ses manifestations y compris les plus exquises sans perdre de vue certaines aberrations sexuelles dont le sadisme et le masochisme. Et j'en passe. Le sexe y apparaît comme un indice d'évaluation du progrès ou de la décadence d'une société occidentale dont Houellebecq semble circonscrire la déchéance vertigineuse et magnifier l'apocalypse. La misère sexuelle et la rupture entre les aspirations du personnage et ce que la société lui offre deviennent symptomatiques. Vivre en Occident, c'est souffrir psychosexuellement, c'est mourir à petit feu nonobstant l'aisance matérielle ambiante. Au point que le mal finit par trouver son remède provisoire dans l'évasion touristique. Aussi la sexualité émerge-t-elle comme l'univers de tous les possibles, du meilleur comme du pire, du beau comme du laid. Le grossier et le sublime s'y côtoient. Houellebecq plonge le lecteur dans l'univers freudien, le travestit et l'investit de dérisions cinglantes.

Le but de mon analyse dans cette troisième partie a principalement été de montrer l'écho favorable et défavorable du freudisme dans l'œuvre romanesque de Houellebecq. Qui plus est, Houellebecq mêle culture populaire et culture littéraire pour offrir le plus

souvent une représentation débridée de la sexualité. Mais plus que tout, il montre la place cruciale de la mère dans l'équilibre psychosexuel de l'enfant mué en adulte désormais errant de déchéance en déchéance sans solution satisfaisante hormis le séjour délétère en asile psychiatrique après nombre de tentatives de cure psychanalytique vouées à l'échec. Le complexe d'Œdipe prend vie et forme à un degré parodique dans *Les Particules élémentaires*. La pornographie appelle la masturbation et vice versa. Le vide intérieur se creuse chaque jour un peu plus et gangrène la vie des personnages, brisés de leurs défaites existentielles.

Et pour couronner le tout, Houellebecq déborde le cadre du freudisme, et explore le viol aussi bien que le satanisme mis au service du snuff movie. Sa représentation sans ambages de la sexualité englobe au surplus le racisme inversé et l'exploitation sexuelle comme une forme de domination et de colonisation touristique de l'Occident sur les pays du Tiers-monde, en prenant entre autres comme illustration la Thaïlande et Cuba. Avec Houellebecq, la sexualité s'avère l'indice de mesure du sous-développement humain, de la déliquescence psychologique et de l'effondrement social en Occident. En un mot, le roman s'impose comme la loupe qui saisit et agrandit les travers sexuels de l'époque contemporaine sur fond d'estocade anti-freudienne.

En somme, l'œuvre romanesque de Houellebecq présente une variété de scènes teintées de troubles sexuels allant du minimum au summum pathologique. En référence à Freud, toutes ces pathologies dérivent soit du but sexuel inapproprié, soit de l'objet sexuel choisi ou enfin des circonstances de dévouement sexuel en contravention avec la loi. Les troubles du comportement sexuel sont le produit de certaines formes de carences affectives, d'inhibitions relationnelles, de refoulement ou d'échecs personnels.

Conclusion

L'auteur investit sa pensée dans la représentation du langage d'autrui, sans en violer la volonté ni l'originalité propre. Le discours du personnage sur lui-même et son monde personnel fusionne organiquement avec le discours de l'auteur sur lui et son monde. Avec cette fusion interne des deux points de vue, deux intentions, deux expressions en un seul discours, le côté parodique de celui-ci assume un nouveau caractère : le langage parodié oppose une vive résistance dialogique aux intentions étrangères qui le parodient ; dans la représentation même commence à résonner une conversation inachevée ; la représentation devient une interaction évidente, vivante, de divers mondes, points de vue, accents. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*.⁵²⁵

En envisageant de placer mon étude de l'œuvre de Houellebecq sous le signe et l'emprise du dialogisme, je voudrais surtout faire ressortir le rapport explicite et implicite que les romans (1994-2010) dudit écrivain entretiennent avec d'autres hommes de lettres. Il y a dans son œuvre romanesque des emprunts et des clins d'œil qui sonnent et résonnent comme un écho fidèle, puissant ou déformant, de mots et d'idées d'autres serviteurs de la création littéraire. Le texte houellebecquien devient un tissu d'influences à circonscrire pour saisir la quintessence de la création littéraire saturée de sens. L'œuvre littéraire houellebecquien, ainsi perçu, se transforme en une caisse de résonance, mais aussi de dissonance. La force magnétique des mots, des formes et des idées, qui s'attirent et se repoussent, assujettit le roman à un dialogisme. Entre certaines plumes, certaines époques et certaines œuvres se tissent des liaisons et des déliaisons évidentes avec Houellebecq. Cette bipolarité critique de l'écriture (liaison et déliaison) fait du roman un mélange où l'originalité absorbe, transforme, revalorise ou dévalorise un substrat littéraire déjà existant, ou plutôt des connaissances acquises. Entre les lignes du texte littéraire,

⁵²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 2004, p. 221.

Houellebecq positionne son discours. Toute l'œuvre littéraire se donne ainsi à lire comme le produit de la germination, consciente ou non, d'influence de différents ordres. L'écrivain Houellebecq revendique et assure la perpétuation d'une Tradition créatrice, reçue en héritage, dont les exigences et les orientations se renouvellent de génération en génération au gré de l'actualité. L'œuvre s'inscrit dans une continuité certaine, mais aussi parfois dans la rupture suivant des mutations esthético-idéologiques en adéquation avec l'évolution de notre époque. Ainsi se prolonge et se développe une collaboration intellectuelle entre Houellebecq et des écrivains d'hier et d'aujourd'hui. Le dialogisme se définit dans ce contexte comme un dialogue entre écrivains, par œuvre(s) littéraire(s) interposée(s). La construction des situations romanesques apparaît, en ce qui concerne Houellebecq, comme une prise de position ouverte ou subtile. L'écrivain débat avec ses pairs. Ce que le roman décrit renvoie à des idées ou à des théories plus ou moins notoires: freudisme, marxisme, Nouveau Roman à la manière de Robbe-Grillet, etc, sans oublier la longue liste d'écrivains dont le nom et l'œuvre jalonnent le texte romanesque. La création suscite chez le lecteur des réflexions. Le roman se laisse entrevoir comme le creuset par lequel deux voix, selon le cas, ou plusieurs s'entrecroisent, s'affrontent, se confrontent ou se font écho par l'échange ou le choc des idées pour ouvrir et suggérer une nouvelle voie scripturale. Des mots-clefs jalonnent l'œuvre et en assurent la lisibilité intertextuelle. Mais il importe de souligner que l'écriture pourrait aussi comporter des zones ou d'ombre, ou d'ambiguïté, ou d'ambivalence. Ce que professe Houellebecq dans un déni d'influence manifeste se retrouve paradoxalement dans son œuvre sous une forme parodique ou autre : ses textes illustrent des aspects d'une théorie que, globalement, il contredit ouvertement. Ainsi le texte opère des déformations, des substitutions et des

transformations artistiques qui n'échappent pas au lecteur conscient de la ressemblance évidente. Il saisit un réseau de convergence-divergence textuelle, phrastique ou idéologique entre Houellebecq et Freud, Houellebecq et Robbe-Grillet, et j'en oublie. Le dialogisme devient une forme de controverse sur fond de mimétisme peut-être inavouable et inavoué. Ainsi pourrait se comprendre le rapport idéologique entre Houellebecq et le freudisme dans le cas qui retient le plus mon attention dans la troisième partie de ma thèse. D'une part, l'auteur de *Plateforme* stigmatise Freud. Mais des situations romanesques poussent le lecteur, d'autre part, à associer les actions des personnages à certaines idées freudiennes sur le plan du rêve, de la conception de la sexualité, de la névrose ou des aberrations sexuelles par exemple. Loin d'être une apologie tacite, l'œuvre expose une diatribe contre le freudisme, intègre des facettes acceptables ou récusables de la théorie en cause par voie de controverse affichée de certains aspects et/ou d'acceptation feutrée d'autres points. Un peu comme si l'implicite, le non-dit dans les détails, prenaient le contre-pied de l'explicite, du dit général ou principal, serait-on tenté de conclure. L'œuvre résonne d'une ambivalence absolument sensible. Tous ces éléments transforment le roman en une œuvre à thèse multiple, une œuvre d'ombre et de lumière. L'écriture se fait moyen intellectuel et ludique d'exercice du pouvoir d'analyse et d'extrapolation de l'écrivain Houellebecq par œuvre(s) littéraire(s) interposée(s).

Deux principes clés ont gouverné ma lecture de ces cinq romans : le plaisir du texte et le dialogisme. Prenant en considération certaines occurrences et surtout les récurrences idéologiques, stylistiques et structurelles présentes dans les romans de Houellebecq, le but de mon projet a été, en un mot, de faire ressortir au préalable certaines orientations esthétiques du roman houellebecquien. Il s'est agi pour moi de

montrer quelques normes et influences qui gouvernent cette écriture romanesque dans sa construction narrative, ce qui revient à montrer dans quelle mesure on peut qualifier l'œuvre de Houellebecq de réaliste ou de supra-réaliste avec une auréole postmoderne. À cette fin, j'ai pris en considération certains théoriciens phares du postmodernisme (Baudrillard, Lyotard, Linda Hutcheon) et du Nouveau Roman pour cerner comment le romancier s'écarte ou non de leur vision du roman sur plusieurs plans dont l'intertextualité et l'autofiction ou la parodie en partant du contentieux esthétique entre Robbe-Grillet et Houellebecq. Cette étude m'a permis de mettre en lumière comment le recours fréquent à des florilèges de citations, par exemple, sont des traits distinctifs de l'écriture romanesque de Houellebecq, ancrée dans le postmodernisme, sans oublier tout le jeu littéraire de simulacre et de simulation dans l'écriture de soi.

À la lumière de mon étude dialogique du roman houellebecquien, je puis dire sans ambages que chaque roman de Houellebecq, incorpore et assigne une configuration nouvelle à du déjà-dit selon des modalités d'esthétisation et d'énonciation imprévisibles et variables. Le but de ma thèse a été principalement de montrer qu'entre les textes de différents écrivains, il existe des filiations, des dérivations conscientes ou non. Cette relation d'interférence ou d'interpénétration s'étend même à la culture dans laquelle s'enracine le texte, qu'elle soit populaire ou élitiste. Le fait socioculturel s'infiltré dans l'œuvre et en tisse la trame idéologique ou autre et vice versa. L'écrit houellebecquien s'éclaire et s'enrichit à la lumière d'autres écrits. Ce faisant, la société tout comme la littérature deviennent des informateurs de la création littéraire. Ainsi se forme une accolade entre les textes, les idées, les auteurs et la société... En un mot, il existe une dynamique dialogique. L'écrit du moment tisse, au gré de l'auteur, des liens de parodie,

de pastiche, de réminiscences ou de remise en question avec d'autres écrits. À l'intérieur de l'œuvre naissent et se consolident des faisceaux d'influences diverses, y compris une kyrielle de références citationnelles. Et derrière la voix de l'auteur se profilent d'autres voix qui font de l'œuvre un ensemble polyphonique. L'énoncé et/ou l'énonciation forme(nt) un écho à du déjà-signifié, à du déjà-lu, à du déjà-écrit. Et ce sont donc ces réseaux d'interconnexion à plus d'un niveau qui m'intéressent dans ma thèse, car ils établissent une dynamique de l'œuvre qui échappe peut-être au pouvoir de contrôle de l'écrivain, et ne prend véritablement son essor qu'avec la/les réceptions de l'œuvre.

Dans la dernière partie de ma thèse, en me fondant sur cette notion dialogique bakhtinienne, précédemment expliquée, j'ai mis évidence des points d'interconnexion entre l'œuvre romanesque de Houellebecq et le freudisme. Le texte houellebecquien ainsi perçu devient un miroir plus ou moins déformant qui réfléchit le texte d'un autre écrivain, aux confins de la subversion ou de la contestation ouverte. Houellebecq égratigne le freudisme, mais ne réussit pas à s'en détacher complètement. À son insu, les maîtres mots du freudisme comme le rêve et la névrose trouvent place et valeur dans le roman houellebecquien. Ainsi se donne à voir une certaine ambivalence qui participe de mon point de vue du plaisir de la lecture. Houellebecq embrasse le freudisme et en dépit des diatribes qui se glissent sous sa plume, il ne réussit pas à s'en défaire comme auraient pu le laisser croire ses prises de position antifreudiennes. Car comme Freud, la sexualité est son domaine de prédilection. Mais, dans l'échafaudage romanesque, son exploitation de la sexualité va au-delà du freudisme et de l'anti-freudisme pour s'inscrire dans une forme d'humanisme qui rejette le mercantilisme et l'ostracisme. La sexualité épanouie est en définitive, pour Houellebecq, le moteur de l'équilibre mental et du bien-être à condition

que certaines barrières tombent. À travers la représentation de la sexualité dans son œuvre, il dessine et abolit les frontières érigées selon la loi du marché sexuel entre l'Occident et le Tiers-monde au nom de la mondialisation pernicieuse et du consumérisme sexuel.

Parvenu à ce stade de ma réflexion, il me paraît important de souligner, s'il en est encore besoin, que le texte littéraire ne saurait en fin de compte passer pour un élément d'analyse isolé. C'est le maillon d'une longue chaîne multiséculaire. Le commerce des hommes de lettres par œuvres interposées en assure la lisibilité, la valeur et l'intérêt à divers niveaux. D'un texte à un autre se forment des carrefours idéologiques, des points d'intersection esthétiques ou autres. Et c'est à juste titre que le dialogisme, utilisé comme méthode d'analyse, permet de mettre en évidence l'interconnexion littéraire entre des œuvres conçues et publiées à des époques différentes. Les mots font ricochet. Les idées se forment, s'attirent, prennent vie dans les œuvres, se développent et se rejettent. Un texte rebondit sur un autre. Freud s'insinue dans l'œuvre de Houellebecq. Et bien d'autres auteurs aussi. Les idées convergent et/ou divergent de façon intéressante ou même surprenante. Pouvoir saisir cette filiation intergénérationnelle et l'exposer participe du «plaisir du texte». Freudisme et «houellebecquisme» s'entrecroisent et s'entrechoquent. Au lecteur de faire, après jubilation et jouissance, la part des choses dans cette dialectique de la création en marche vers l'indéfini et peut-être l'infini.

Le capitalisme n'est pas, selon Houellebecq, un humanisme. Tant s'en faut. L'humanité y perd sur tous les plans. Fi des valeurs morales et de toute forme d'altruisme. L'autre n'est perçu que comme un objet, une source de profit ou de rejet s'il n'y a rien à en tirer. Cet état d'esprit accroît une certaine forme d'égoïsme et de libéralisme nuisibles à

l'équilibre de tous et de chacun. L'intérêt, le calcul, l'individualisme s'en trouvent exacerbés ainsi que le refroidissement des relations humaines y compris sur le plan sentimental. D'un côté les gagnants, de l'autre les laissés-pour-compte. Ce qui creuse le fossé entre les hommes d'abord, puis entre les hommes et les femmes, et alimente une fracture ou une rupture à tous les niveaux sans véritable cohésion. Encore que les gagnants ont leur trouble existentiel à surmonter, à un niveau ou à un autre. Être revient, pour le narrateur homodiégétique d'*Extension du domaine de la lutte*, à souffrir dans son coin, sans espoir d'assistance salutaire. Aucune empathie ni sympathie envers lui. Dans cet engrenage du tous contre tous au service du chacun pour soi, le mental en pâtit avec comme corollaire la désintégration sociale, la dépression et l'amertume. Pour Houellebecq, le libéralisme à tous les niveaux engendre des malaises, un profond mal de vivre. Du moins, c'est ce qu'illustre très bien le roman *L'extension du domaine de la lutte*. La vie y apparaît comme une compétition, une lutte implacable, un conflit intérieur avec les autres. L'expérience des personnages, dont Raphaël Tisserand, au niveau sentimental est soit problématique, soit désastreuse ou bien traumatisante. L'amour, entendu comme altruisme, complémentarité, acceptation et valorisation de l'autre, semble menacé de disparition à tous les niveaux. La vie des personnages principaux se présente tout simplement comme un drame solitaire sur fond d'échec sentimental cuisant, voire d'effondrement familial dans *Les Particules élémentaires*.

Et tout le reste n'est pas que littérature. L'écriture de Houellebecq vibre de son appel retentissant à la réflexion sur le monde, l'art, la sexualité, la science et surtout les mœurs de notre époque. Écrire, pour lui, revient à élever le niveau de conscience intellectuelle à une réalité sociale troublante qui va dans le sens de la décadence et de la

déchéance. L'essence de sa littérature, celle dans laquelle s'inscrivent ses romans, est de redynamiser la vie intellectuelle et sociale par la représentation analytique de la réalité sociale contemporaine. L'écrivain se complaît à manipuler, à transformer et à ériger en objet artistique, ou en thématique romanesque, les faits et gestes qui devraient questionner, interpeler et troubler notre bonne conscience endormie, faute de jugement, de sursaut réflexif en face d'un monde qui s'offre à voir, mais que l'œil du commun se refuse à regarder. L'écrivain invite à la contemplation et à l'analyse de la réalité quotidienne pour la transcender, la dépasser ou la contrecarrer. La vie quotidienne de l'homme du XX^e et du XXI^e siècles se caractérise, telle que la décrit Houellebecq, par un défilement d'une surabondance d'informations, de faits et réflexions intérieures qui font de lui un carrefour psychologique de recyclage de données non choisies. Il se sent tiraillé de part et d'autre par toutes sortes de choses qui accaparent son esprit sans pour autant lui offrir une vie plus agréable. Au contraire, c'est la dépression ou la démence qui le guette et le terrasse au milieu de ce flux incessant qui sature son esprit et détourne sa vie de toute tranquillité et de toute quiétude favorable à la relaxation. L'homme contemporain, selon Houellebecq, est un être tendu à l'extrême. Et le sexe qui devait tenir lieu de moyen de détente lui fait défaut. Pas d'issue de secours à cette solitude qui lui pèse, mais dont le pouvoir inextricable le pousse de plus en plus vers le fond de l'abyme psychologique.

Le roman houellebecquien résonne comme une écriture du désapprentissage. Le personnage principal n'avance guère. Il a le plus souvent le caractère d'un anti-héros pris dans la tourmente des tribulations insurmontables. Sa vie est une fissure. Tout porte à croire qu'il ne cesse de régresser psychologiquement, de s'enliser émotionnellement et

parfois professionnellement. Il survit. Et survivre revient à s'oublier et à oublier ce qui est appris, ce qui doit être et ce qu'un héros se doit de faire afin de passer pour un modèle, une source d'inspiration. Survivre, c'est aussi pour lui ne plus savoir être et savoir ne plus être si bien que le personnage principal semble en déphasage avec la société voire avec lui-même. Le vide de sa conscience se transforme en conscience du vide existentiel, de la non plénitude à un degré nocif. Au fil des lignes, il s'incruste dans l'absurde, le désarroi existentiel qui rappelle ce titre retentissant du philosophe Émile Cioran, *De l'inconvénient d'être né*. On observe, de page en page, un parcours d'égarement de soi dans la société par une déchéance, une désintégration graduelle, qui réduit le héros à un repli destructeur sur soi, à une misanthropie certaine ou à une sociophobie émergente. En somme, il n'apprend plus de la vie, il désapprend, pourrait-on dire, et se cherche avec des non-repères. À la longue, l'isolement, la dépression terminale ou l'internement psychiatrique. En lui, le gouffre du malaise et du mal-être. Être ou ne pas être, telle n'est plus la question situationnelle. Être, c'est ne plus savoir être pour ainsi dire. Ce qui dégénère, chez les personnages centraux, en effondrement et en douleur impuissante devant le cours des choses. C'est ce que Houellebecq même dénomme un épuisement vital en référence au personnage-narrateur de son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. La vie du héros houellebecquien s'enroule et se déroule comme un pari perdu d'avance sur la joie et sur l'art de vivre sans souci. Il déprime sinon dépérit. La vie lui renvoie la douleur du non-sens de l'être, condamné à tourner en rond comme pris à un piège sans fin. Au surplus, la femme lui pose problème consciemment ou inconsciemment; l'univers féminin soit lui résiste ou lui échappe, soit le déstabilise. Tout bien considéré, le rapport à l'autre sexe lui pose problème à un moment ou à un autre de

son existence. Ou il appartient à la catégorie des laissés-pour-compte sexuels, très malheureux, ou il compte parmi les exclus volontaires du champ du désir et du plaisir, que la femme laisse de marbre. Le héros houellebecquien, s'il en est, porte la croix de l'insoutenable drame de l'être esseulé, vaincu de la vie, qui avance ou recule, au gré des circonstances, comme un «suicidé-vivant» pour reprendre un autre mot de l'écrivain en question, Houellebecq.

C'est une écriture de mise en lumière de tout et de rien. Si le monde doit changer, l'écrivain est un des promoteurs de ce changement par la prise de conscience que suscite son œuvre romanesque. L'écriture de Houellebecq, ainsi définie, n'est donc pas stérile, mais percutante. Créer s'inscrit, pour Houellebecq, dans une tentative de changer l'ordre des choses au rebours de l'art pour l'art. L'œuvre tourbillonne dans le sens de décrire, d'amplifier, d'exagérer pour mieux combattre un laisser-faire qui va souvent à l'encontre du bien-être et entrave l'épanouissement collectif. Et c'est pourquoi le roman houellebecquien idéologise sans limites avec des intermèdes hédonistes. Ce n'est pas une écriture close, hermétique, mais un jeu de mots qui redistribue la réalité en puzzle, casse-tête pour le déchiffrement des uns, source de délectations pour ceux et celles qui en saisissent le sens et la portée véritable. Son œuvre littéraire irradie, disons-le encore une fois, la quintessence de la réalité de la vie quotidienne occidentale dans une fragmentation qui renvoie au chaos, au désordre, au charivari du monde, le vrai monde dans son essence éclectique. L'écriture à la manière de Houellebecq, c'est un signe de révolte qui extériorise le cri déchirant du désarroi intérieur et de la quête du sens de la vie au milieu de la littérature, de la sexualité, de la science et du chaos existentiel. Ainsi Houellebecq se met au niveau de tous pour toucher, agir avec les mots et émouvoir le

plus grand nombre. Son expérience propre de la vie, son va-et-vient de lui aux autres par romans interposés, son dialogue avec les écrivains disparus ou vivants, trouvent sa forme d'expression authentique dans la description des personnages qui cogitent, mais sont incapables de s'arracher au destin qui les accable sur tous les plans de leur vie. Houellebecq nous plonge dans les convulsions du désir et du délire sans les circonlocutions habituelles de la rhétorique fleurie. Et plus que tout, le roman se place sous le signe du décryptage qui fait du houellebecquisme un humanisme vivifiant.

Si tant est qu'il n'y a rien d'absolument nouveau en littérature, écrire reviendrait alors à rendre l'inaperçu plus visible et plus remarquable par des procédés esthétiques de tous genres laissés aux bons soins de l'écrivain. Prisme de prise de conscience, la littérature s'impose alors comme la dissipation par les mots de tous les écrans de fumée et de poussière qui entravent la perception nette et claire de la réalité quotidienne, obscurcie par la distraction, l'absence d'intérêt et d'analyse lumineuse. La littérature, ainsi définie, constituerait par conséquent une voie royale de révélation par la réinvention du bien-dire d'une vérité transgénérationnelle sinon éternelle: l'homme est ce qu'il est, une conscience qui se cherche, se retrouve et se perd derechef dans les dédales d'une existence dont il tente tant bien que mal de saisir et de définir le sens afin de dire, aux générations à venir, ce que son histoire a été ainsi que de quoi son drame existentiel a surtout été fait, au gré de circonstances qui dépassent son entendement et le pousse à se redécouvrir dans sa faiblesse et sa grandeur, condamnées à la vanité. On découvre au travers des mots de Houellebecq que la vie est faite de couleurs, de bonheur et de douleurs, au multiple visage, qui font l'étoffe de la littérature et en assurent l'impérissable vitalité. Et ce n'est

pas Houellebecq qui me démentira, qui écrit à juste titre dans un court texte intitulé

«Articuler» :

La plupart des formes neuves se produisent non pas en partant de zéro, mais par lente dérivation à partir d'une forme antérieure. L'outil s'adapte, peu à peu ; il subit de légères modifications ; la nouveauté qui résulte de leur effet conjoint n'apparaît généralement qu'à la fin, une fois l'œuvre écrite. C'est tout à fait comparable à l'évolution animale.⁵²⁶

⁵²⁶ Michel Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Libro, 2008, p.15.

Bibliographie

I- Œuvres de Michel Houellebecq

- Houellebecq, Michel. *Configuration du dernier rivage*. Paris: Flammarion, 2013.
- . *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Éditions Maurice Nadeau, 1994.
- . *H.P. Lovecraft-contre le monde, contre la vie*. Paris: Le Rocher, 1991.
- . *Interventions 2*. Paris: Flammarion, 2009.
- . *La Carte et le Territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- . *La Possibilité d'une île*. Paris: Fayard, 2005.
- . *La Poursuite du bonheur*. Paris: La Différence, 1991.
- . *Lanzarote*. Paris: Flammarion, 2000.
- . *Le Sens du combat*. Paris: Flammarion, 1997.
- . *Les Particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998.
- . *Plateforme*. Paris: Flammarion, 2001.
- . *Poésie (Rester vivant, Le sens du combat, La poursuite du bonheur, Renaissance)*. Paris: J'ai Lu, 2010.
- . *Rester vivant-méthode*. Paris: La Différence, 1991.
- . *Soumission*. Paris: Flammarion, 2015.

Houellebecq, Michel, et Lévy Bernard-Henri. *Ennemis publics*. Paris: Flammarion/Grasset, 2008.

II- Bibliographie critique

- Abecassis, Jack I. «The Eclipse of Desire: L'Affaire Houellebecq.» *MLN* (French Issue) 115, n° 4 (Septembre 2000): 801-826.
- Arrabal, Fernando. *Houellebecq*. Majadahonda: HMR Hijos de Muley Rubio, 2005.
- Bardolle, Olivier. *La littérature à vif (Le cas Houellebecq)*. Paris: L'Esprit des Péninsules, 2004.
- Bélangier, Aurélien. *Houellebecq écrivain romantique*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2010.
- Biron, Michel. «L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq.» *Études françaises* 41, n° 1 (2005): 27-41.

- Bordeleau, Francine. «Il n'y a plus rien.» *Spirale*, n° 182 (2002): 11-12. .
- Bowd, Gavin, (dir.). *Le monde de Houellebecq*. Glasgow: University of Glasgow French and German Publications, 2006.
- Céccaldi, Lucie. *L'innocente*. Paris: Scali, 2008.
- Chabanel, Sophie. *Managers, relisez vos classiques: de Zola à Houellebecq un autre regard sur l'entreprise*. Paris: Organisation, 2011.
- Chassay, Jean-François. «Apocalypse scientifique et fin de l'humanité: Les particules élémentaires de Michel Houellebecq.» Dans *Écritures hors-foyer: comment penser la littérature actuelle ?*, de Pascal Brissette et al, 171-188. Montréal: Université McGill, Chaire James McGill de langue et littérature françaises, 2002.
- Clément, Murielle Lucie. *Houellebecq, sperme et sang*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- . *Michel Houellebecq revisité*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- . *Michel Houellebecq: sexuellement correct*. Saarbrcken: Éditions Universitaires Européennes, 2010.
- Clément, Murielle Lucie, et Sabine (dir.) van Wesemael. *Relations familiales dans les littératures françaises et francophone des XXe et XXIe siècles*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Clément, Murielle Lucie, et Sabine van Wesemael. *Le Malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2011.
- Clément, Murielle Lucie, Sabine van Wesemael, et al. *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam-NeewYork: Rodopi, 2007.
- Cruickshank, Ruth. *Fin de millénaire French fiction: the aesthetics of crisis*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- Dahan-Gaida, Laurence. «La fin de l'histoire (naturelle): Les Particules élémentaires de Michel Houellebecq.» *Tangence*, n° 73: 93-114.
- David, Michel. *La Mélancolie de Michel Houellebecq*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Demonpion, Denis. *Houellebecq non autorisé: enquête sur une phénomène*. Paris: M. Sell, 2005.
- Dion, Emmanuel. *La Comédie économique: le monde marchand selon Houellebecq*. Paris: Retour aux Sources, 2011.
- Doré, Kim. «Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans Les Particules élémentaires de Michel Houellebecq.» *Tangence*, n° 70 (2002): 67-83.

Duchatelet, Christophe, Jacques Henric, et al. *Michel Houellebecq*. Paris: IMEC-Artpress, 2012.

Gantz, Katherine. «Strolling with Houellebecq: The Textual Terrain of Postmodern Flânerie.» *ournal of Modern Literature* 28, n° 3 (Printemps 2005): 149-161.

Garapon, Paul, et al. *Postures et impostures critiques: Jacques Bouveresse, Alain Finkielkraut, Maurice G. Dantec, Michel Houellebecq, Philippe Muray, Guy Debord et la vulgate situationniste*. Paris: Esprit, 2001.

Ginestous, Thierry. *La Haine de la solitude:*

généalogie de la solitude en Occident: Tome 2: de Rousseau à Houellebecq. Paris: L'Harmattan, 2011.

Glad, Vincent. *Houellebecq: la possibilité d'un plagiat*. 04 Septembre 2010.

<http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire> (accès le Mai 11, 2015).

Hillen, Sabine. *Écart de la modernité: le roman français de Sartre à Houellebecq*. Caen: Les Lettres Modernes Minard, 2007.

Jeffery, Ben. *Anti-matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2011.

Letendre, Daniel. *Le Discours utopique dans La Possibilité d'une île*. Thèse.

Machado da Silva, Juremir. «Michel Houellebecq : Le roman comme art de la provocation.» *L'acte d'écrire*, n° 81 (2003).

Maher, Eamon. «An Outsider's View of Modern

Ireland: Michel Houellebecq's Atomised.» *Studies: An Irish Quarterly Review*, 92, n° 365 (Printemps 2003): 27-33.

Managers, relisez vos classiques: de Zola à Houellebecq un autre regard sur l'entreprise. Paris: Organisation, 2011.

Maris, Bernard. *Houellebecq économiste*. Paris: Flammarion, 2014.

Mc Cann, John. *Michel Houellebecq: author of our time*. Oxford; New York: Peter Lang, 2010.

Monnin, Christian. « Le roman comme accélérateur de particules. Autour de Houellebecq et Maurice Nadeau.» *Liberté* 41, n° 2 (1999): 11-28.

Moraru, Christian. «The Genomic Imperative: Michel Houellebecq's The Possibility of an Island .» *Utopian Studies* 19, n° 2 (2008): 265-283.

Morrey, Douglas. *Michel Houellebecq: humanity and its aftermath*. Liverpool: Liverpool

University Press, 2013.

Nabe, Marc-Édouard. *Au régal des vermines*. Paris: Le Dilettante, 2009.

Nabe, Marc-Edouard. *Le Vingt-septième Livre*. Paris: Le Dilettante, 2006.

Naulleau, Éric. *Au secours, Houellebecq revient!* Paris: Chiflet, 2005.

Naulleau, Éric, et Christophe Absi. *Au secours, Houellebecq revient!* Paris: Éditions Chiflet & Cie, 2005.

Noguez, Dominique. *Houellebecq en fait*. Paris: Fayard, 2003.

O'Beirne, Emer. «Navigating "Non-Lieux" in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz, and Augé.» (The Modern Language Review,) 101, n° 2 (April 2006): 388-401.

Patricola, Jean-François. *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*. Québec: Écriture, 2005.

Prévost, Maxime. «Michel Houellebecq, contre le monde, pour la vie.» *Spirale*, n° 198 (2004): 20-21.

(2004): 87-103.

Robitaille, Martin. «Houellebecq, ou l'extension d'un monde étrange.» *Tangence*, n° 76

Roy, Patrick. «Michel Houellebecq.» *Québec français*, n° 128 (2003): 33-36. .

—. *Une Étrange lumière: la déchirure lyrique dans l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: J'ai Lu, 1994.

Silva, Uremir Machado da. *En Patagonie avec Michel Houellebecq*. Paris: CNRS, 2011.

Steiner, Lizza. *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Sweeney, Carole. «“And yet some free time remains. . . .”: Post-Fordism and Writing in Michel Houellebecq's Whatever.» *Journal of Modern Literature* 33, n° 4 (Été): 41-56.

—. *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*. New York: Bloomsbury, 2013.

Sweet, Lehardy David. «Absentminded Prolepsis: Global Slackers before the Age of Terror.» *Comparative Literature* 59, n° 2 (Printemps 2007): 158-176.

Varsava, Jerry Andrew. «Utopian Yearnings, Dystopian Thoughts: Houellebecq's "The Elementary Particles" and the Problem of Scientific Communitarianism.» *College Literature* 32, n° 4 (Automne): 145-167.

Viard, Bruno. *Houellebecq au scanner: La faute à mai 68*. Nice; Montréal: Ovidia, 2008.

—. *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris: Presses Universitaires de France.

—. *Littérature et déchirure*. Paris: Garnier, 2013.

Wesemael, Sabine van. *Le Plaisir du texte*. Paris: L'Harmattan, 2005.

—. *Le Plaisir du texte*. Paris: L'Harmattan, 2005.

—. *Le roman transgressif contemporain: de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*. Paris: L'Harmattan, 2010.

Wesemael, Sabine van, Bruno Viard, et al. *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Garnier, 2013.

Wesemael, Sabine van, et al. *Michel Houellebecq*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004.

Wesemael, Sabine van, Murielle Lucie Clément, et al. *Michel Houellebecq à la une*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

III- Ouvrages théoriques

A- Réalisme

Barbérès, Pierre. *Lectures du réel*. Paris: Éditions sociales, 1973.

Brière, Emilie, Mélanie Lamarre, et al. *Le roman parle du monde : lectures sociocritiques et sociologiques du roman contemporain*. Villeneuve d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2010.

De Bus, François. *Naturalisme ou réalisme*. Paris: Amyot, 1979.

Dubois, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin, 2005.

—. *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Duchet, Claude, et al. *Sociocritique*. Paris: Nathan, 1979.

Dufour, Gilles. *Le Réalisme*. Paris: PUF, 1998.

Dumesnil, René. *Le Réalisme et le naturalisme*. Paris: Del Duca de Gigord éditeurs, 1955.

Falconer, Graham, et Henri (dirs.) Mitterant. *La Lecture sociocritique du texte romanesque*. Toronto: Samuel Stevens, Hakkert & Company, 1975.

Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.

Lukacs, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: Maspero, 1979.

Meizoz, Jérôme. *L'Œil sociologue et la littérature*. Genève: Slatkine Érudition, 2004.

Mitterand, Henri. *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

Nicod, Marguerite. *Du réalisme à la réalité, évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*. Genève: Librairie Droz, 1966.

Nojgaard, Morten. *Temps, réalisme et description*. Paris: Honoré-Champion, 2004.

Zéraffa, Michel. *Roman et société*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: Éditions Picard, 1985.

Zola, Émile. *Deux Définitions du roman*. Vol. I, chez *Œuvres critiques*. Paris: Cercle du livre précieux, 1966.

B- Nouveau Roman

Allemand, Roger-Michel, Christian Milat, et al. *Alain Robbe-Grillet, balises pour le XXI^e siècle*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa/Les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris: Gallimard, 1964.

Eigenmann, Éric. *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*. Paris: L'Arche, 1996.

Harvey, François. *Alain-Robbe-Grillet: le nouveau roman composite, intergénéricité et intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2011.

Johansson, Franz, et al. *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

Meyer, Laure. *Afrique noire: masques, sculptures, bijoux*. Paris: P. Terrail, 1991.

Micciollo, Henri. *La Jalousie d'alain Robbe-Grillet*. Paris: Hachette, 1972.

Morissette, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

Philips, John. *Alain Robbe-Grillet*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

Robbe-Grillet. *Dans le labyrinthe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1959.

—. *La Jalousie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

—. *La Reprise*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

Robbe-Grillet, Alain. *Angélique ou l'enchantement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.

—. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet: «le voyeur». Paris: La Pensée Universelle, 1975.

Vidal, Jean-Pierre. *Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet*. Paris: Hachette, 1975.

Yanoshevsky, Galia. *Les Discours du Nouveau Roman*. Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

C- Autofiction

Abassi, Ali Toumi. *Érratiques -Autofiction-*. Le Kram: Éditions Sahar, 2006.

Burgelin, Claude, Isabelle Grell, et Roger-Yves Roche. *Autofiction(s), Colloque de Cérisy 2008*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2008.

Col, Norbert, et al. *Écritures de soi*. Paris: L'Harmattan, 2007.

Colonna, Vincent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Mayenne: Éditions Tristram, 2004.

Gasparini, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

Gaudard, François-Charles, et al. *Autofiction(s)*. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, 2009.

Genon, Arnaud. *Autofiction: pratiques et théories*. Paris: Mon Petit Éditeur, 2013.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

Grell, Isabelle. *L'Autofiction*. Paris: Armand Collin, 2014.

Laurin, Roxanne. *Tout peut arriver, autofiction*. Québec: Les éditions Belle Feuille, 2012.

Mancas, Magdalena Sylvia. *Pour une esthétique du mensonge: nouvelle autobiographie et postmodernisme*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ Éditeur, 2007.

Samé, Samuel. *Autofiction. Père et fils. S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert*. Dijon:

Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

Vilain, Philippe. *L'Autofiction en théorie: suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2009.

Zufferey, Joël, et al. *L'Autofiction, variations génériques et discursives*. Paris: L'Harmattan, 2012.

D- Psychanalyse et psychologie

Ali Ageab, Georges. *Origine et nature de la névrose dans une nouvelle orientation de la psychopathologie*. Paris: Connaissances et savoirs, 2008.

Assoun, Paul-Laurent. *Freudisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

Bénesteau, Jacques. *Mensonges freudiens*. Bruxelles: Mardaga, 2002.

Chabert, Catherine, et al. *Les Névrotes*. Paris: Dunod, 2008.

Chemama, Roland. *Dépression, la grande névrose contemporaine*. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès, 2006.

Cohn, Dorrit. *La Transparence intérieure. Modes de représentations de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil, 1981.

Doucet, Pierre, et Wilfrid Reid. *La Psychotérapie psychanalytique, une diversité de champs cliniques*. Montréal-Paris-Cassanblaca: Gaëtan Morin Éditeur, 1996.

Freud, Sigmund. *Cinq psychanalyses*. Paris: presses Universitaires de France, 1954.

—. *Cinq psychanalyses*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

—. *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen*. Paris: Gallimard, 1976.

—. *Freud présenté par lui-même*. Paris: Gallimard, 1984.

Freud, Sigmund. *Freud présenté par lui-même*. Paris : Gallimard, 1984.

Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot.

Freud, Sigmund. *La Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris: Gallimard, 1997.

—. *Le rêve et son interprétation*. Paris: Gallimard, 1975.

—. *Le Rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1979.

—. *Le Rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1985.

— . *L'homme au loup: partir de l'histoire d'une névrose infantile*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

— . *L'Interprétation des rêves*. Paris: France Loisirs, 1989.

— . *L'interprétation du rêve*. Paris: Quadrige/PUF, 2010.

— . *Névrose, psychose et perversion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

— . *Névrose, psychose et perversion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

— . *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle: l'homme aux rats*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

— . *Sur le rêve*. Paris: Gallimard, 1988.

— . *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1985.

Julien, Philippe. *Psychose, perversion, névrose, la lecture de Jacques Lacan*. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès, 2000.

Manus, André. *Psychoses et névroses chez l'adulte*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

Ménéchal, Jean. *Qu'est-ce que la névrose?* Paris: Dunod, 1999.

Meyer, Catherine, et al. *Le Livre noir de la psychanalyse*. Paris: Les Arènes, 2005.

Mogniat, Michel. *Pour Freud, le petit livre noir de l'anti-freudisme*. Paris: L'Harmattan, 2013.

Onfray, Michel. *Le Crépuscule d'une idole*. Paris: Grasset, 2010.

Rillaer, Jacques van. *Les Illusions de la psychanalyse*. Bruxelles: Éditions Mardaga, 1996.

E- Intertextualité et dialogisme

Auraix-Jonchière, Pascale. *Barbey D'aurevilly 20, intertextualités*. Caen: Lettres Modernes Minard, 2012.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1975.

— . *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1970.

— . *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

— . *The Dialogic Imagination, four essays by M. M. Bakhtin*. Austin and London: University of Texas Press, 1981.

- Bange, Pierre. *Ironie et dialogisme dans les romans de Theodor Fontane*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- Bres, Jacques, Aleksandra Nowakowska, et al. «Dialogisme: langue, discours.» *GRAMM-R. Études de linguistique française* (Peter Lang), n° 14 (2012).
- Bres, Jacques, Patrick Pierre Haillet, et al. *Dialogisme et polyphonie*. Bruxelles: Éditions Duculot, 2005.
- Bronckart, Jean-Paul, et Cristian Bota. *Bakhtine démasqué*. Genève: Droz, 2011.
- Calas, Frédéric, Catherine Fromilhague, et Laurent Susini. *Les Figures à l'épreuve du discours, dialogisme et polyphonie*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.
- Centre de recherches sémiologiques. *Actes du colloque dialogisme et polyphonie*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 2000.
- Hébert, Louis, Lucie Guillemette, et al. *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Laval: Les Presses de l'université Laval, 2009.
- Holquist, Michael. *Dialogism*. London and New York: Routledge, 2002.
- Jeannelle, Jean-Louis, Catherine Viollet, et al. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007.
- Jeidmann, Ute, et al. *Le Dialogisme intertextuel des contes de Grimm*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble 3, 2012.
- Limat-Letellier, Marie Miguet-Ollagnier, et al. *Intertextualité*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- Martineau, Yzabelle. *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec: Éditions Nota Bene, 2002.
- Peytard, Jean. *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*. Paris: Bertrand Lacoste, 1995.
- Rabatel, Alain. *Homo narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges: Éditions Lambert Lucas, 2008.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité, mémoire de littérature*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Théis, Raimund, et Hans Siepe. *Le Plaisir de l'intertexte, Actes du colloque de l'Université de Duisburg*. Franckfurt am Main. Bern. New York: Verlag Peter Lang, 1986.

F- Autres ouvrages

Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968.

Barthes, Roland. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

—. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

Blanckman, Bruno, et al. *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Boisvert, Yves. *Le Monde postmoderne, analyse du discours sur la postmodernité*. Paris: L'Harmattan, 1996.

—. *Le Postmodernisme*. Québec: Les Éditions du Boréal, 1995.

Boyne, Roy, et Ali Rattansi. *Postmodernism and society*. New york: St. Martin's Press, 1990.

Butler, Christopher. *Postmodernism: a Brief Insight*. New York: Sterling, 2010.

Clewell, Tammy. *Mourning, Modernism, Postmodernism*. Houndmills, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Clift, Stephen, Simon Carter, et al. *Tourism and Sex. Culture, Commerce and Coercion*. London and New York: Pinter, 2000.

Cloonan, William. «Literary Scandal, Fin du Siècle, and the Novel in 1999.» *The French Review*, 74, n° 1 (Octobre 2000): 14-30.

Cole, Susan G. *Pornography and the Sex Crisis*. Toronto: An Amanta Publicatin, 1989.

Daunais, Isabelle, et al. *Le Roman vu par les romanciers*. Québec: Éditions Nota Bene, 2008.

De Paulis-Dalembert, Maria Pia. *Histoire et réalités dans le roman policier italien contemporain*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014.

Dion, Robert. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*. Vol. 2010. Montréal: Presses Universitaires de Montréal.

—. *Une Distance critique*. Québec: Éditions Nota Bene, 2011.

Dion, Robert, Frances Fortier, et et al. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Édité par Les Cahiers du Centre de Recherche en Littérature Québécoise. Vol. 27. Québec: Éditions Nota Bene, 2001.

—. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec: Éditions Nota Bene, 2011.

- Dion, Robert, Mahigan Lepage, et et al. *Portraits biographiques*. Vol. 84. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Donnerstein, Edward, Daniel Linz, et Steven Penrod. *The Question of Pornography*. New York: The Free Press, 1987.
- Dunning, William V. *The Roots of Postmodernism*. Englewood Cliffs, N" J": Prentice Hall, 1995.
- Durand, Alain-Philippe, et Naomi Mandel. *Novels of the extreme contemporary*. London; New York: Continuum, 2006.
- Duval, Sophie, et Marc Martinez. *La Satire*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Dworkin, Andrea. *Pornography. Men Possessing WOMen*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1981.
- Efoui, Kossi. *Solo d'un revenant*. Paris: Seuil, 2008.
- Ellis, Megan. *Surviving Procedures after a Sexual Assault*. Vancouver: Press Gang Publishers, 1988.
- Evrard, Franck. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996.
- Fondanèche, Daniel. *Le Roman policier*. Paris: Ellipses, 2000.
- Fosca, François. *Histoire et technique du roman policier*. Paris: Éditions de la Nouvelle revue critique, 1937.
- Griaule, Marcel. *Masques dogons*. Paris: Institut d'ethnologie, 1963.
- Hanus, Françoise, Nina Nazarova, et al. *Le Silence en littérature*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- Havercroft, Barbara, et Pascal, Riendau, Pascal (dirs) Michelucci. *Le Roman de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Québec: Éditions Nota Bene, 2010.
- Hilberman, Elaine. *The Rape Victim*. New York: Basics Books, Inc., Publishers, 1976.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative, the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 1980.
- . *Poetics of postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- . *The politics of postmodernism*. London; New York: Routledge, 2002.
- Hutcheon, Linda, et Joseph Natoli. *Postmodern Reader*. Albany State: University of New York Press, 1993.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Jencks, Charles, Eva Branscome, et Léa-Catherine Szacka. *The Postmodern Reader*. Chichester: Wiley, 2011.

Kappeler, Susanne. *The Pronography of Representation*. Oxford: Polity Press, 1986.

Lacerte-Lamontagne, Célyne, et Yves Lamontagne. *Le Viol: acte de pouvoir et de colère*. Ottawa: Les Éditions La Presse LTEE, 1980.

Lavergne, Elsa de. *La Naissance du roman policier français*. Paris: Garnier, 2009.

Lits, Marc. *Pour lire le roman policier*. Bruxelles: De Boeck-Duculot, 1994.

Lyoatard, Jean-François. *Chambre sourde : l'antiesthétique de Malraux*. Paris: Galilée, 1998.

Liotard, François. *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

Liotard, Jean François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

Liotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1978.

—. *Postmodern fables*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Mabanckou, Alain. *Le Sanglot de l'homme noir*. Paris: Fayard, 2012.

Maertens, Hugo. *African Faces: an Homage to the African Mask*. Tiel: Lannoo, 2009.

Magnan, Lucie-Marie, et Christian Morin. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1997.

Mailer, Norman. *Genius and lust: a journey through the major writings of Henry Miller*. New York: Grove Press, 1976.

Malinowska, Zuzana. *Puissances du romanesque: regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

Miller, Henry. *Sexus*. New York: Grove Press, 1965.

—. *Tropique du cancer; suivi de Tropique du capricorne*. Paris: Stock, 2005.

—. *Tropique du Capricorne*. Paris: Chêne/Stock, 1975.

- Milot, Pierre. *La Camera obscura du postmodernisme*. Québec: Essais littéraires l'Hexagone, 1988.
- Nathan, Debbie. *Pornography*. Toronto, Berkeley: Groundwood Books, 2007.
- Nin, Anaïs. *Delta of Venus*. New York: Harcourt Brace Janovich, 1977.
- . *Fragments from the Delta of Venus*. New York: Power House Books, 2004.
- Oktapoda, Efstratia. *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophone de l'extrême contemporain*. Amsterdam: Brill; Rodopi, 2013.
- Oppermann, Martin. *Sex Tourism and Prostitution. Aspects of Leisure, Recreation, and Work*. New York, Sydney, Tokyo: Cognizant Communication Corporation, 1998.
- Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen, et al. *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford and New York: BERG, 2007.
- Peters, Michael. *The last book of postmodernism: apocalyptic thinking, philosophy and education in the twenty-first century*. New York: Peter Lang, 2011.
- . *The Last Book of Postmodernism: Apocalyptic Thinking, Philosophy and Education in the Twenty-first century*. : , . . New York: Peter Lang, 2011.
- Reuter, Yves. *Le Roman policier*. Paris: Amand Colin, 2007.
- Rifaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Ryan, Chris, et C. Michael Hall. *Sex tourism. Marginal people and liminalities*. London and New York: Routledge, 2001.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1948.
- Scarpetta, Guy. *Variations sur l'érotisme*. Paris: Descartes et Compagnie, 2004.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Édition du Seuil, 2001.
- Seguin, Thomas. *Le Postmodernisme, une utopie moderne*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- Smith, Margaret, et Barbara Waisberg. *Pornography. A Feminist Survey*. Toronto: Boudica Booklists, 1985.
- Soble, Alan. *Pornography. Marxism, Féminism and the Future of Sexuality*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- Sophie, Duval, et Jean-Pierre (dirs) Saïdah. *Mauvais genre. La Satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- Toplu, Sebnem, et Hubeert Zapf. *Redefining modernism and postmodernism*. Newcastle upon

Tyne: Cambridge Scholars Pub., 2010.

Toth, Josh. *The passing of postmodernism: a spectroanalysis of the contemporary* . Albany State: University of New York Press, 2010.

Vesterberg, Jonas. *The Sexual Political Economy of Postmodernity: An Introduction to Critical Theory in the Works of Michel Houellebecq.,* Chapel Hill (NC): University of North Carolina, 2003.

Wilson, Paul R. *The Other Side of Rape*. Queensland: University of Queensland Press, 1978.

Winqvist, Charles E., et Victor E. Taylor. *Encyclopedia of postmodernism*. New York: Routledge, 2000.

Woods, Tim. *Beginning postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 2009.