

UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY



UFR LANGUES LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS

DÉPARTEMENT DES LETTRES MODERNES

Option : POÉSIE FRANÇAISE

**LES ÉCRITURES DE SOI DANS LA POÉSIE DE MICHEL
HOUELLEBECQ**

THESE DE DOCTORAT UNIQUE

Soutenue publiquement le 12 juin 2013

Par : Paul-Hervé AGOUBLI

Jury :

Président : Mme. Marie José HOURANTIER, Professeur Titulaire

Directeurs : M. Jean-Marie KOUAKOU, Professeur Titulaire

Mme Marie-Clémence ADOM, Docteur d'Etat

Membres : Mme. Anne BEGENAT-NEUSCHAEFER, Professeur Titulaire

M. Djah Célestin DADIÉ, Professeur Titulaire

ANNÉE ACADÉMIQUE : 2012-2013

On s'était dit rendez-vous dans dix ans,
même jour, même heure, même pomme, On verra
quand on aura 30 ans, si on est devenus de grands hommes.

Patrick Bruel.

Si je ne pouvais écrire je serais muet(...) Trop de
Moi dans mes écrits. Peut-être que je n'écris plus

Je m'écris.

Kéry James

À Joël Achy ATSAIN, ce frère à jamais présent dans nos mémoires. Ils sont rares ces moments où tu t'absentes de nos pensées. Merci, pour cet exemple que tu as été.

À Madame Félicité KOUAO, Tata Féfé, tu devais être présente, les voies du Seigneur étant insondables, j'espère que tu es là avec moi.

À tous ces morts, victimes en somme de nos clivages inutiles et de nos ambitions illégitimes. J'espère que de là où vous êtes, attendant justice ou nous faisant grâce, vous nous aiderez à comprendre que les contradictions sont inhérentes à l'existence même et qu'on est une civilisation aussi, parce qu'on a compris que les idées qui s'affrontent – chose banale entre toutes – font les grandes et les belle sociétés. Cette thèse, a été produite dans la quête de l'Homme, dans la quête de l'humain en l'Homme.

En espérant que chaque jour qui passe, nous fasse plus humains.

REMERCIEMENTS

Parce qu'elles m'ont porté en m'offrant de profiter de leurs grandes lumières, parce qu'elles ont conduit mes pas hésitants en ce monde, parce qu'elles m'ont apporté leur concours et leur affection ; certaines personnes méritent d'être mentionnées ici car leur soutien, leur legs et leur amitié ont produit au même titre que ma pensée, ces thèses ici contenues.

Merci,

Au Professeur Jean-Marie KOUAKOU, mon Directeur de Thèse, auprès de qui j'ai pu voir – parfois dans d'improbables circonstances – qu'il est possible même brillant d'avoir grande humilité. Merci Maître, votre modestie n'aura pas à souffrir le rappel de votre érudition et la qualité de votre encadrement. Vous ne m'avez pas enseigné que les lettres, c'est la vie que vous m'avez apprise. Quand il y aurait des défaillances quelque part, elles sont du fait de mes imperfections à moi. Car vous, vous avez tout bien fait.

Au Docteur Marie-Clémence ADOM, mon Directeur de thèse. Le type de discours dont j'use, m'oblige à ne pas me répéter ; aussi, ne rappellerai-je pas certains traits mentionnés plus haut. Chaque fois qu'on dira de moi que je suis méthodique, rigoureux et travailleur, c'est de vous qu'on parlera. Je retiens une chose de toutes ces années : vous avez grande passion pour le travail et une terrible aversion pour la paresse. Merci pour cette force qui transpire dans chacune de vos initiatives.

Aux enseignants de la faculté des lettres, j'ai eu grand plaisir à recevoir vos classes mais aussi vos conseils.

À mes condisciples, ces chers amis, tellement travailleurs malgré les difficultés que j'en étais obligé de m'imposer de véritables « corvées » pour figurer parmi les meilleurs. Vous avez donné un visage à l'émulation.

À mon père et à ma mère, pauvres mais jamais démunis pour acheter des livres et assurer les frais d'écolage.

À toute ma famille, à mes frères et je cite particulièrement Jean-Marc Anicet KWADJANÉ, pour la part qu'il a prise dans l'élaboration de ce travail à travers achat de livres, recherches bien que n'étant pas littéraire, dans les bibliothèques et librairies Françaises.

Au Ministre BANDAMAN, je ne sais d'où elle vient, cette confiance mais je travaille chaque jour à la mériter. Mes prières, c'est que vous cultiviez comme vous le faites déjà, la patience, l'humilité et la tolérance pour conduire au mieux ce travail de revalorisation de la Culture Ivoirienne.

À tout le personnel du Ministère de la Culture et de la Francophonie et en particulier à celui du Cabinet du Ministre.

À Yacourwa KONÉ, merci pour cette amitié inattendue.

À Orelie LEGRE, très chère.

À toutes mes amitiés dans le milieu des arts et de la culture.

À ces amis qui ont donné de leur temps pour m'aider à organiser cette soutenance.

À ces amis qu'il faut mentionner par devoir de mémoire,

Désiré Stéphane Bi BANIN, Pie de Laure NESMON, Raymond Anzara YAO, Eunise Namizata FOFANA, Jocelyne Annick N'CHO, Justin TRABI TRA, Daniel KLAO, Ouattara ADOU, Anicet N'BESSO, Serges Pacôme MAMBO, Auguste Aka KACOU, Michel DJEHIFFE, Abdoulaye TANOHO N'GUETTA,

Arsène GUIROUÉ, Laetitia DORÉ, Maryse MOBIO, Trésor Koffi KOUAKOU,
Élodie BONI.

À l'équipe des lecteurs et aux enfants de chœur de la paroisse Saint Augustin
d'Abobo-té,

Je me souviens de vous Seigneur.

Sommaire

INTRODUCTION.....	10
PREMIERE PARTIE : ESSAI DE DETERMINATION DE GENRE.....	43
Chapitre I : Comme un journal intime.....	44
Chapitre II : les je(ux) en question.....	135
DEUXIEME PARTIE : DE LA VERITE :	
ENTRE BIOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHIE.....	231
Chapitre I : les lignes de vie.....	232
Chapitre II : Complexe d'œdipe et métaphores obsédantes.....	291
Troisième partie : Michel Houellebecq et les écritures de soi.....	375
Chapitre I : Adhésion et résistance à un genre.....	376
Chapitre II : S'écrire pour survivre.....	429
CONCLUSION.....	498
BIBLIOGRAPHIE.....	520
TABLE DES MATIERES.....	541

INTRODUCTION

Sous l'impulsion de plus en plus forte du moi, dont les origines ne remontent certainement pas au XIX^e siècle, les écrivains vont prendre conscience de la possibilité de laisser apparaître morceaux et monceaux de leur vie sur la page du livre. Cette apparition tardive en France si on regarde le phénomène d'après les écritures de soi et principalement d'après l'autobiographie, cache assez mal, dans la littérature occidentale, l'existence de ce qu'il convient d'appeler la littérature intime. Toute entière vouée à l'individu, aux profondeurs de son être et de son âme, cette pratique littéraire dont les formes sont multiples, englobe justement entre autres genres, la poésie dont le caractère intimiste est trop prégnant, trop constitutif du genre, pour qu'il soit rappelé ici. La poésie appartient donc à la famille de la littérature intime¹ comme c'est généralement le cas pour les formes procédant des écritures de soi. Il s'agit de l'autobiographie, de l'autoportrait, de l'autofiction, du journal intime, des carnets, des mémoires, des anti-mémoires, des souvenirs... Cette proximité « formelle », générique mais assurément catégorielle induit un rapprochement qui a tôt fait de laisser place, dans les esprits, à une contiguïté à travers laquelle la poésie, mais ce n'est pas la seule raison, a été regardée comme une écriture de soi. C'est qu'au-delà de leur appartenance au même espace idéal voire idéologique, la poésie et les écritures de soi se rencontrent si ce n'est qu'elles se sont rencontrées très souvent. La raison de cette « collusion » tient dans ce que représentent ces deux formes d'expression.

La poésie, du regard qu'on y pose objectivement aujourd'hui la fait retourner à ce qu'elle représentait pendant l'Antiquité, du moins d'après les exégètes qui y ont travaillé. De cette observation, on peut globalement retenir

¹ - L'expression littérature personnelle est également utilisée pour désigner cette forme d'écrits. On retrouve cet emploi chez Béatrice N'guessan Larroux, «... notre époque est amatrice et consommatrice de vies (mémoires, témoignages, autoportraits, confessions, etc.) et la littérature personnelle, momentanément éclipsée, est revenue en force au début des années 80, suscitant d'ailleurs de nouvelles interrogations et de nouvelles catégories comme l'autofiction, le récit de filiation, etc. » in *Aragon au miroir, essai sur le Roman inachevé*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 9.

que la poésie est la matrice de la littérature ou qu'elle est la littérature ce qui semble intriguer certains spécialistes :

Ce qu'Aristote définit et décrit comme *poiësis* excède ce que nous nommons poésie et rejoint presque ce que nous nommons littérature, alors que la poésie n'en est pour nous qu'une partie, distincte du roman et du théâtre.²

Brigitte Bercoff dont nous suivons la réflexion dans notre approche conceptuelle de la poésie et à qui appartient cette réflexion reconnaîtra que les critères de démarcation de la poésie et des autres genres littéraires sont subjectifs. Aussi avec elle, nous nous interrogeons : « Ne distingue-t-on pas la poésie du roman par sa relative brièveté, du théâtre que parce qu'elle n'est pas destinée à être jouée ? »³ Les critères extérieurs d'après lesquels on observe la poésie font ignorer que cette pratique littéraire est avant tout un exercice du langage comme avait su le voir Aristote :

Son aptitude (de la poésie) à re-présenter à travers les mots lui permet d'être le lieu privilégié où se reflète et se renouvelle le rapport de l'homme au monde. C'est là cependant le trait de la poésie au sens large, telle que la définit Aristote, et qui correspond à toute la littérature ; si c'en est un aspect essentiel, il ne résorbe pas à lui seul le fait poétique.⁴

Si pour Brigitte Bercoff, comme pour tous ceux qui partagent son opinion, ce trait-ci de la poésie ne rend pas compte, à lui seul, du fait poétique tout entier, elle reconnaît cependant qu'il permet d'appréhender la réalité de la poésie. L'hypothèse qu'elle pose à cet effet prend tout son sens :

Comment la distinguer (la poésie) alors ? Peut-être à la façon dont elle use de son matériau, la langue. La poésie naît d'abord d'une attention, à

² - Brigitte Bercoff, *La poésie*, Paris, Hachette, 1999, p. 3.

³ - *Ibid.*

⁴ - *Idem.* pp. 3- 4.

sa nature, à ses possibilités, d'un amour de la langue, qui, dit-on, en requiert une parfaite connaissance. Car le premier et naïf indice de la poésie est le plus haut degré de puissance auquel se trouve porté le langage : la poésie brille, frappe et touche, produit une impression vive. Elle se distingue par son éclat unique, par son intensité. Cette qualité tient-elle à sa facture, à un usage plus dense de l'expression au moyen de la composition et des figures ?⁵

Le biais qu'induit cette réflexion, tout en reconnaissant dans le postulat Jakobsonien que la poésie est dans la séduction artistique du langage, c'est qu'à réfléchir ainsi on verrait dans toute performance discursive de cette nature, un fait poétique. En filigrane cette idée que la rhétorique n'est pas la poésie :

Mais pourrait-on dire, tout discours qui maîtrise ces techniques, c'est-à-dire l'art de la rhétorique, est susceptible de produire une telle impression ? Une définition de la pratique du langage n'épuise pas l'essence de la poésie, même si elle en décrit les traits appréhensibles. La teneur poétique d'une œuvre tiendrait donc à autre chose, à un « Je-ne-sais-quoi » indéfinissable que ne peuvent fournir les règles de l'art. La question de l'inspiration, du don inné ou de l'expérience poétique se pose alors, qui referme la poésie sur le mystère de la singularité...⁶

Certes, la poésie est une réalité complexe et dont certains aspects ne peuvent être cernés par la seule intelligence mais, dans le cadre d'une réflexion comme la nôtre de telles considérations ne peuvent être productives d'autant que « mystérieuse », la poésie est un fait langagier palpable dans, justement, des « traits appréhensibles ». Par ailleurs, cette vision mythologique idéalisée du poète, en fait un être à part qu'on doit louer et sur lequel on ne peut certainement pas réfléchir. Or, si le poète est particulier c'est peut-être dans les traits de sa psychologie, laquelle s'exprime dans sa création, dans son langage.

On aura compris que l'aspect sous lequel nous entendons traiter la poésie procède de l'acte de langage et du fait poétique au sens où l'a pris Gérard

⁵ - *Idem.*, p. 4.

⁶ - *Ibid.*

Dessons dans son analyse du rapport « Sémiotique et poétique. »⁷ De ce rapport, il était parvenu à cette observation :

Dans la mesure où le « fait poétique » ne relève pas d'un type de « langage » (poème, cinéma, théâtre), ni même d'un type de discours particuliers, et qu'il « se situe, par conséquent, dans le cadre de la typologie des discours quelconques », « sa spécificité, saisie intuitivement, ne pourra lui être reconnue que si l'effet produit est justifié par un arrangement structural du discours qui lui soit propre ». Ce qui est postulé ici, c'est que le « fait poétique » se réalise dans un type de structure – ou de configuration structurelle – donné, qui devient ainsi, indépendamment de l'historicité des discours, un universel de poéticité.⁸

Dans ces conditions même la création poétique met en relation un sujet tout entier attaché à une pratique discursive à laquelle il voue un culte et à travers laquelle il engage certaines fois son être même. Dans la poésie, le moi est prégnant, un moi narcissique, un moi souffrant, un moi en somme dévêtu porté par un « Je lyrique ». L'incurvation à laquelle est soumise la plume du poète en indique les traits intimes et en fait une écriture du moi au sens d'un moi en train de s'écrire.

Les écritures de soi : ce terme désigne un générique qui regroupe un certain nombre d'œuvres⁹ qui appartiennent plus à une pratique « sociale » qu'à un exercice littéraire ainsi que l'indique Philippe Lejeune :

Au fil des années, je me suis aperçu – c'est une découverte naïve – que l'autobiographie n'était un genre littéraire que secondairement. L'écriture autobiographique est d'abord une pratique individuelle et sociale, qui n'est pas le seul fait des écrivains. Il n'est pas juste de se limiter à l'étude des autobiographies littéraires...¹⁰

⁷ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2000, p. 164.

⁸ - *Idem.*, p. 166.

⁹ - Voir page 8.

¹⁰ - Entretien avec Philippe Lejeune, « les écritures du Moi, autobiographie, journal intime, autofiction » in *magazine littéraire*, HORS-SÉRIE N°11, Paris, S.A.S Magazine, Mars-Avril 2007.p.2.

Ainsi, les écritures de soi également appelées « paroles sur soi »¹¹, « écriture du moi »¹², « ressortissent à la frange de la littérature intimiste et secrète qui pose le moi comme objet d'analyse, d'introspection, de spéculation, d'investigation ou d'énigme... »¹³ Dans cet élan même, elles revêtent un caractère psychologique s'il n'est pas philosophique tant l'individu qui fait le récit de son « histoire personnelle »¹⁴ va à la recherche de son moi, en posant au départ de son œuvre la question du « qui suis-je ? »

Jusqu'ici, les écritures de soi semblent bien loin de la littérature au sens aristotélien du terme c'est-à-dire dans son rapport au langage. Il ne s'agit pas que d'un simple sentiment. Regarder *a priori* les écritures de soi comme un phénomène littéraire semble être une méprise comme on pourra le voir à travers cette autre approche conceptuelle de l'autobiographie.

Récit rétrospectif en prose de la vie d'un auteur écrit par lui-même. Cette définition n'est simple qu'en apparence. En premier lieu, tant le regard porté par l'auteur sur son existence passée que la manière d'en envisager la narration changent dans le temps. Ensuite, l'objet du récit couvre à la fois les événements extérieurs et l'évolution intérieure du personnage. Enfin, le genre n'est pas propre à la littérature.¹⁵

Tout ce qui, dans les écritures de soi, réfère, à première vue, à la « littérature » c'est l'acte narratif – la manière de cette narration – qui consiste dans la relation du passé de l'individu par lui-même. Cette relation de son passé qui procède des écritures de soi, ne permet pas de cerner toute la pratique

¹¹ - Voir le titre du magazine littéraire : « les écritures du Moi »

¹² - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2005, p.10.

¹³ - *Ibid.*

¹⁴ - C'est un pan de la définition de Philippe Lejeune. Voici comment il définit l'autobiographie : « nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » in *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 10.

¹⁵ - Collectif, *DICTIONNAIRE DES TERMES LITTÉRAIRES*, Paris, Honoré Champion, Collection Champion Classiques, 2005, p. 53.

puisque dans le cas du journal intime spécifiquement, ce qui est raconté, c'est dans une certaine mesure, le quotidien, le présent.¹⁶

L'on peut cependant convenir d'un minimum : c'est la narration. Qu'elle porte sur le présent ou le passé, une écriture de soi est un acte de narration de soi à bien des égards, même si dans les souvenirs, la personnalité n'imprègne pas forcément ou totalement l'histoire qui est racontée.

Cette histoire même est portée par un médium sur lequel il faut insister pour comprendre ce que représentent au-delà de l'activité sociale, les écritures de soi. En effet, ayant le dessein de faire le récit de sa vie, l'autobiographe, le mémorialiste, le diariste... recourent à l'écriture dont l'impact sur son projet ne laisse pas d'être problématique. C'est que l'écriture est en grande partie affaire de style et qu'elle engage un arrangement du discours qui, à la longue, séduit le texte du but qui lui était assigné. La question que pose Jean-Philippe Miraux prend ici tout son sens : « L'écriture en tant que moyen terme, qu'instrument, est-elle bien adaptée à son sujet ? »¹⁷ À cette question, le critique donnera une réponse tout aussi capitale : « À l'évidence, non. »¹⁸ Il en est ainsi parce que l'écriture engage en réalité le style de telle sorte que celui qui écrit construit moins ce reportage sur sa vie qu'un texte admirable et audible. Revenant sur le préambule du manuscrit de *neufchâtel* de Rousseau, Jean-Philippe Miraux permet d'appréhender l'impact de l'écriture sur le projet autobiographique :

C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure. Il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que je vois marqués. Je

¹⁶ - Nous tenons cette caractéristique du journal de la définition de Jean-Philippe Miraux : « (Le journal) épouse les aléas du temps, évitant ainsi les dangers de l'oubli et les périls de l'exactitude. Le journal épouse le fil de l'existence ; il ne recompose pas le cours d'une vie ; il n'est pas une anamnèse...mais le patient et méticuleux recensement d'une vie au jour le jour ; il ne va pas du présent vers le passé mais se réalise dans l'instant d'énonciation plus ou moins instantané ; et même s'il utilise la médiation de l'écriture, il prend racine dans l'immédiateté. » in *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité, Op. Cit.*, p.13.

¹⁷ - *Idem.*, p. 7.

¹⁸ - *Ibid.*

prends donc mon partie sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme ; j'aurai toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. [...] Mon style inégal et naturel (...) fera lui-même partie de mon histoire.¹⁹

La distance que prend Rousseau avec le style indique bien la crainte qu'il a de voir son projet tout entier happé par un arrangement textuel et détourné de son but premier. Si cela n'induit pas que *Les Confessions* de Rousseau constitue un texte dégagé de la préoccupation du style, cela veut dire en revanche qu'il faut dans tout projet relevant de l'écriture de soi « adapter » ou soumettre le style à la visée du discours. Pour Jean-Philippe Miraux c'est ce qu'a réussi Jean-Jacques Rousseau. Aussi peut-il asserter :

Rousseau, dès le préambule, sent bien la nécessité d'adapter le style à son projet parce que l'écriture, si elle permet de transmettre, peut aussi faire écran à la sincérité, à la réalisation totale de sa visée.²⁰

À la difficulté du style s'ajoute celle de la précision du souvenir. L'anamnèse que suggèrent les écritures de soi, à l'exception du journal intime, entraîne le regard vers un passé parfois lointain dont rien ne dit qu'il sera totalement saisi. Les souvenirs à partir desquels travaillent les « écrivains » dans les écritures de soi sont « plus ou moins diffus. »²¹ Ainsi, « Nombreux sont ceux qui (...) de Rousseau à Leiris, de Stendhal à Sarraute, craignent de ne pas exprimer au plus près la vérité. »²² Des risques évidents pèsent donc, dans les écritures de soi, principalement dans les mémoires et l'autobiographie, sur la

¹⁹ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 8.

²⁰ - *Ibid.*

²¹ - *Ibid.*

²² - *Ibid.*

vérité qui est dite de sorte que cette vérité historique justement subit l'influence de la fiction romanesque.

Dans ces conditions, les écritures de soi établissent un double rapport à la littérature, à la poésie, au sens où nous l'entendons. La poésie et les écritures de soi se rencontrent donc, d'une part dans l'intimité personnelle (de la personne) avec une pratique littéraire (celle du mot) qui engage le moi dans le mot et fait que le mot dévoile le moi ; et d'autre part, parce que les écritures de soi vont à la quête de la personnalité dans un projet philosophique par l'intermédiaire d'un matériau (l'écriture) qui finit par être le but même du projet. C'est une séduction poétique.

Béatrice N'guessan Larroux pour sa part entrevoit cette rencontre à un tout autre niveau, que nous avons peu ou prou évoqué précédemment. Pour elle, « Considérer le *RI*²³ comme une œuvre autobiographique n'interdit pas de le rapprocher du lyrisme, les deux genres relevant de la littérature personnelle, celle où triomphe a priori la subjectivité et le moi. »²⁴

C'est cette double rencontre entre la poésie et les écritures de soi qui nous a poussé à poser la question de la présence des écritures de soi et leur manifestation dans la poésie de Michel Houellebecq. Il ne faut point voir dans cet énoncé, un acharnement à vouloir faire entrer la poésie (celle de Michel Houellebecq) dans la catégorie des écritures de soi ; il faut l'entendre comme la saisie d'un mouvement à apprécier. En terme de mouvement, il s'agit de cette rencontre entre la poésie houellebecquienne et les écritures de soi procédant d'une manifestation qui pourrait être riche d'enseignements dans la compréhension de l'une et l'autre de ces formes d'expression. En cherchant à étudier les écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq – et il faut saisir l'importance de la préposition « dans » – nous voulons apprécier leur

²³ - Abréviation utilisée par l'auteur pour désigner *Le Roman inachevé*.

²⁴ - Béatrice N'guessan Larroux, *Aragon au miroir, Essai sur Le Roman inachevé, Op. Cit.*, p. 31.

manifestation dans un univers où elles n'apparaissent pas d'ordinaire ou à tout le moins fréquemment. Nous voulons également mais surtout nous placer dans la trajectoire d'un genre – la poésie – qui n'a eu de cesse au fil des âges et des expériences d'évoluer au point de représenter une réalité dynamique, protéiforme et plusieurs fois hybride.

Dans son rapport évident à l'intimité, ce qu'il est loisible de dire, c'est que la poésie engage – ajoutons toujours – le moi ; or, les écritures du moi, pour leur part engagent la poésie, ce qui fait qu'au final les écritures de soi et la poésie donnent lieu à une simple écriture poétique. Soit P la poésie, M le moi et E les écritures de soi ; EM désignerait les écritures du moi et PM la poésie (du moi) d'où il serait possible de déduire l'équation $EM = P(M) = P$.

La trilogie *Écriture, Poésie et Moi* débouche sur une sorte de Règle de Troie à travers laquelle la poésie se glisse insidieusement, comme ce fameux Cheval de Troie, à l'intérieur d'un genre qu'elle va bientôt soumettre. L'intérêt de cette réflexion se situe à ce niveau justement car si pour Philippe Lejeune, il faut distinguer entre les autobiographies d'anonymes (non littéraires en cela) et celles des écrivains (littéraires en cela), nous entrevoyons, pour notre part, au final, un basculement des écritures de soi, l'autobiographie comprise, dans le champ littéraire pour ne plus l'être secondairement. Quand ? Où ? Et comment ? Là se situe peut-être tout le problème. Il faut apprécier cette position presque d'avant-gardiste dans laquelle nous placent aussi bien la poésie que les écritures de soi.

Dans les chemins de cet ouvrage, il est indéniable que se poseront à nouveau, les questions de canon du roman, de la poésie et des écritures de soi. On peut ainsi entrevoir la complexité de la question des écritures de soi dans la poésie (houellebecquienne) non pas qu'elle nous fait nous heurter à quelques difficultés insurmontables ou qu'elle est absconse mais parce qu'elle nous pose dans un non espace où les relations, les confrontations, portent toutes les clefs.

Ce qu'il nous faudra découvrir, ne procède pas d'un seul mais d'un tout, d'un ensemble qui nous fera remonter à ce qu'est la poésie, peut-être, originellement.

Cette orientation, c'est la poésie même de Michel Houellebecq qui nous fait l'envisager. Elle est sur un autre point de vue, mais à l'image du *Roman Inachevé*²⁵ d'Aragon, des *Contemplations*²⁶ d'Hugo, problématique dans son rapport non pas à l'autobiographie mais aux écritures de soi. Si ce problème se pose dans l'œuvre de Michel Houellebecq, c'est en regard de la composition même de cette dernière. Tantôt vouée à la fantaisie de l'imagination, tantôt fidèle à ce reportage que l'individu se doit à lui-même. Dans ces conditions, comment dissocier l'une de l'autre ? La poésie (la littérature) des Écritures de soi ? Le vrai du faux ?

La lecture de la poésie de Michel Houellebecq conduit avec cette force qui lui appartient à cette hésitation à prendre son parti, tant le poète, tout au long de son œuvre, de ses textes s'est joué du lecteur lui présentant pour reflet principal de sa personnalité, un personnage tout droit sorti de ses fantasmes mais aussi de sa vie. Or, l' (auto)biographie, les écritures de soi, supposent le vrai²⁷ à propos de ce qui est asserté, narré. C'est l'une des raisons qui a fait dire que cette forme d'expression n'était pas littéraire (au sens artistique) ou ne l'était que secondairement. C'est que les écritures de soi ont une visée sociale, au risque de soulever quelque courroux, ajoutons qu'elles ont une visée utilitaire.

L'autobiographie recompose, recherche l'histoire de la personnalité. Elle fait cet archivage²⁸ donc ce travail méticuleux de la mémoire et pour elle. A priori, l'écriture, le style, n'est pas son but.

²⁵ - Louis Aragon, *Le roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956.

²⁶ - Victor Hugo, *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856.

²⁷ - Béatrice N'guessan Larroux parle « d'avéré. » Voir *Aragon au miroir...*, p. 17.

²⁸ - « ...alors le soi, en tant qu'il est le récit de soi, ne saurait être un concept, ou alors un concept toujours en formation, c'est-à-dire toujours inadéquat (...) Cette incertitude est celle que Jacques Derrida identifie à la structure de l'archive. L'archive est une technique de stockage et de conservation du passé. » Nathanaël Waddled, « Exergue : la fiction de soi et l'archive de la représentation (impression derridienne de Judith

Les mémoires répondent à une vocation testimoniale. La position de l'écrivain est privilégiée car ayant participé à l'écriture de la Grande Histoire, il pourra éclairer ceux qui se posent des questions à son propos. Le discours, dans ces conditions ne suivra d'autres fins que celles de la précision, de l'efficacité, au bénéfice du destinataire. Il doit être construit dans le sens de l'usage commun²⁹. Ainsi, le mémorialiste prend la posture de l'historien.

Le journal, pour sa part, est également un témoignage mais cette fois privé et du présent.³⁰ L'écrivain se parle à lui-même. Il ne cherche pas à plaire – c'est possible – mais cela reviendrait à chercher à se plaire. À cela s'ajoute l'urgence de l'écriture qui n'est pas différée (nous parlons de la distance entre le temps de la consignation et le temps de l'action) ou qui l'est légèrement ; ce qui fait qu'on a le souci de ne pas perdre le fil. On peut imaginer ce que représenterait écrire dans de telles conditions.

Toutes ces raisons : celles du but de l'entreprise, de la fonction assignée au langage et de la nature même du discours, font qu'en général, les écritures de soi n'ont pas une vocation littéraire donc poétique.

De son côté, la poésie, même si elle relève essentiellement de l'intime n'a pas la (re)composition de la personnalité pour objet. Elle est l'ici et maintenant. Elle est l'état-là de l'âme, même si cet état-là touche, appelle le passé ou y fait référence. Sa dépendance à l'écriture fait qu'elle ne peut se libérer du style – le dire même constitue une tautologie – quand elle voudrait proposer de l'individu une lecture même sincère au sens du rapport au vrai et à l'histoire.

Butler) » in *Les représentations dans les fictions littéraires, Tome 2, par les pratiques fictionnelles, les séminaires du GRATHEL*, Paris, L'Harmattan, Coll. Afrique liberté, 2010, p. 201.

²⁹ - Mettre les réserves de Todorov à propos de cette distinction entre l'ordinaire et le poétique.

³⁰ - page 11 de cet ouvrage, nous énoncions déjà cette caractéristique du journal intime en insistant également qu'il ne donnait pas lieu à une anamnèse. Cette notion même d'anamnèse comme la distance temps d'écriture et temps de l'histoire qu'elle suppose doit être nuancée car l'acte de consignation du diariste n'est, en soi, pas si spontané. Béatrice Didier le relève avec force détails, en particulier quand elle affirme : « Il [le journal] diffère essentiellement de l'autobiographie et des mémoires qui sont écrits après l'événement (...) Encore n'y a-t-il jamais une absolue simultanéité dans le journal entre le fait et l'écrit. Le diariste lui aussi se souvient et relate ce qui s'est passé quelques heures, et même quelques jours plus tôt... » in *Le journal intime*, Paris, PUF, Littératures modernes, 1991, p. 9.

Il s'agit de réalités que donnent à voir ces genres mêmes. Mais cette lecture est aussi un héritage de la critique comme le fera voir Béatrice N'guessan Larroux en particulier lorsqu'elle dénonce :

À les lire (les spécialistes) il y a une véritable divergence. Alors que l'autobiographe est lui-même l'objet de son livre, le poète est, lui, essentiellement requis par la matière langage. Les deux genres n'auraient pas vocation à s'épouser et de leur union, il n'est pas sûr que naissent de vrais poèmes.³¹

Appartenant toutes deux à l'intime, la poésie et les écritures de soi participeraient de genres totalement différents. En quoi donc la poésie (de Michel Houellebecq) procéderait-elle des écritures de soi ? Etablit-elle une correspondance, un rapport entre ces deux formes d'expression littéraire et sociale ? Si oui comment se manifestent les écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq ? Quelles lectures permettent-elles de faire ? La poésie houellebecquienne ne conduit-elle pas le texte vers un chemin formel inédit et non encore exploré ? Qu'entendre par écriture(s) de soi ?

Cet écheveau d'interrogations qu'appelle logiquement la poésie de Michel Houellebecq fait évoluer la problématique de la rencontre entre le littéraire et les écritures de soi après les découvertes portant sur l'autofiction. Suivre les pistes qu'ouvrent ces questionnements c'est poser un certain nombre de perspectives parmi lesquelles la possible gémellité du poétique et de l' (auto)biographique. Cette rencontre en cache une autre. Jusqu'ici, l'on n'avait pas insisté sur la cible du message aussi bien poétique qu'autobiographique. Il s'agit de l'autre, du lecteur qui est – sans abus – le point focal du texte autobiographique comme poétique. Les craintes qu'il inspire, les ratures et renoncements qu'il oblige à observer feraient des écritures de soi principalement, un genre polyphonique. En effet, le lecteur prête sa voix à l'écrivain, ce qui fait que lire une écriture de soi

³¹ - Béatrice N'guessan Larroux, *Aragon au miroir, Essai sur Le roman inachevé*, Op. Cit., p. 13.

demande une certaine dextérité pour distinguer entre la voix des « écrivains » et celle (influençant) de l'horizon d'attente.

Dans la poésie de Michel Houellebecq, la question de la polyphonie se pose également, dans les termes précédemment évoqués, mais aussi dans cet essai hybride à travers lequel le poète a voulu « coécrire » son autobiographie avec le journaliste Denis Demonpion. Vers quels chemins nous porte une telle tentative ? L'hypothèse qu'elle nous permet d'envisager c'est l'inédit de ce que nous nommons « hétéroautobiographie » dont il faudra voir comment l'écrivain la conçoit ainsi que cette révolution du biographique qu'elle semble annoncer.³² Assurément, à travers cette tentative de concilier la voix de l'autre et la sienne propre, l'écrivain opère une révolution à l'intérieur du genre, faisant que l'autobiographie doive se compléter des tentatives de la biographie, et que la biographie doive observer une certaine humilité à l'égard de ce que pourrait être la vie qu'elle se propose de mettre en lumière. Cette double perspective montre combien la réalité des écritures de soi a évolué pour nous échoir si complexe aujourd'hui : la tâche de la critique ne se trouvant pas facilitée par tant de sinuosités mais aussi de surprises. Tout part de cette nécessité de parler aux autres... de parler simplement. Or, le moi gît tout près, toujours proche de se glisser subrepticement pour apparaître à l'interlocuteur même quand, au départ, il n'a pas semblé être le but du propos. Aussi les exégètes ont-ils, projetant de réfléchir sur les écritures de soi, et notamment dans un premier temps, sur l'autobiographie, été abusés par cette constante humaine qui consiste à parler de soi.

Lorsque Philippe Lejeune est si critique sur les conclusions de Georg Misch, c'est qu'il se rend à l'évidence que dans sa méprise, l'analyste a substitué au concept d'autobiographie, « n'importe quelle manière de parler de

³² - Nous reviendrons sur cet aspect des choses dans le corps même du devoir. Mais il faut déjà annoncer que cet inédit que nous prêtons à l'exercice autobiographique de Michel Houellebecq, n'est pour Denis Demonpion, (auteur d'une autobiographie sur le poète) qu'une tentative pour l'empêcher de réaliser son œuvre ou pour contrôler celle-ci.

soi »³³. À la décharge du critique, il faut relever que l'écriture de soi est dans tous les cas, un parler de soi mais qui possède, chaque fois, quelques spécificités. Originellement donc, et cela, longtemps avant le Romantisme, le moi, même brimé, a tenté d'apparaître sur la page du livre et cela dans des entreprises aussi bien sublimées qu'improbables. L'exemple de Blaise Pascal en est une illustration importante. La démonstration que tente le philosophe, ne se fait pas en dehors d'une expression du moi qui apparaît au lecteur presque incidemment.³⁴ Ainsi, même dans un projet relevant du philosophique, voire du scientifique, l'expression du moi semble ne pas pouvoir être maîtrisée. Si la critique a commencé par voir depuis l'Antiquité trace de l'expression du moi dans les textes, c'est en regard de cette gestation. Mais le parler de soi est différent des écritures de soi déjà dans ce que, dans le second cas, s'écrire est le projet du texte et donc n'apparaît pas secondairement, furtivement dans un autre projet.

Rappelons que les écritures de soi, désignent un générique qui regroupe un certain nombre de formes et de pratiques littéraires, discursives ou scripturaires portées par un dessein : celui de faire le récit de sa vie. Ce projet est d'abord autobiographique. Nous voulons dire que dans les écritures de soi, l'autobiographie, affinant cette envie de se révéler à travers un livre, est le genre majeur. Ne le disons pas sans indiquer qu'en cela nous citons l'avant-propos du *Magazine littéraire* sur la question. On y lit ceci : « Après Saint-Augustin, Pascal ou Montaigne qui ont parlé de leur moi sans pour autant livrer de véritables autobiographies, il a fallu attendre Rousseau et ses *Confessions* pour

³³ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, Op. Cit.*, p. 21.

³⁴ - Il a plu à de nombreux observateurs de regarder les *Pensées* de Blaise Pascal comme une expression de soi ; et leur caractère fragmentaire sur lequel revient Jean GUITTON dans la préface du livre édité par Gallimard en 1936, aurait pu les faire admettre par Béatrice Didier dans sa classification du « Journal des pensées. » Mais la critique s'en défend comme elle nous défend de le faire en arguant : « Ni les *Pensées* de Pascal, ni *Mon cœur mis à nu de Baudelaire*, ne sont des journaux, et c'est fausser fondamentalement leur signification que de céder à ce genre d'interprétation. Il s'agit dans l'un et l'autre cas, d'ouvrages destinés à être composés, organisés en vue d'une démonstration ; l'inachèvement ne doit pas nous leurrer ; il ne suffit pas à un texte d'être fragmentaire pour être un journal. » (in *Le journal intime, Op. Cit.*, p. 14.) Cela est certes vrai, mais l'urgence de l'écriture dans laquelle se trouve Pascal, tout comme l'inflexion du discours sont des éléments importants qui autorisent le parallèle. Mais nous parlons d'expression de soi, ce qui rend la chose encore plus possible.

qu'un écrivain se révèle tout entier dans son intimité et ses secrets. »³⁵ Au début du projet autobiographique se trouve posé cette nécessité du parler de soi. C'est elle que concrétise, qu'affine l'autobiographie, du moins, si on suit ce développement. Dans ces conditions, l'autobiographie constituerait une évolution dans l'expression de soi. Or, cette évolution ne s'arrête pas dès l'autobiographie elle se poursuit et finit par mettre cette forme même (l'autobiographie), à son tour, dans la même posture que le parler de soi :

D'autres modèles d'écritures de soi se sont parallèlement développées : mémoires, chroniques, carnets, journaux intimes, jusqu'à ce mélange de fiction et de vérité où l'auteur remanie les données de sa propre vie, et qui a débouché sur ce qu'on nomme l'autofiction...³⁶

Cet « historique » permet de relever une chose et qui procède de la compréhension générale qu'on a des écritures de soi, à savoir que l'autobiographie, c'est les écritures de soi. Si Philippe Lejeune travaille principalement à faire une mise au point sur les amalgames entre l'autobiographie et le parler de soi, force est de constater qu'aujourd'hui, un autre « amalgame » a cours et qui porte sur l'autobiographie et les écritures de soi. On parle d'écritures de soi comme on parlerait d'autobiographie et inversement. Dans son article sur le sujet, le philosophe Serges Carfantan évoque les écritures de soi. Mais dans le détail de sa pensée, on s'aperçoit que pour lui, l'autobiographie et le journal intime procèdent d'un même.³⁷ Michel Houellebecq lui-même sur son site internet, tentant d'écrire le récit de sa vie, ne place-t-il pas son texte dans une rubrique évocatrice : Journal/Autobiographie ?

C'est en réponse à tout ceci, et dans un souci de clarification que Philippe Lejeune et Jean-Philippe Miraux entreprennent des sortes d'épreuve de vérité

³⁵ - Collectif, *Magazine littéraire*, *Op. Cit.*, p. 3.

³⁶ - *Ibid.*

³⁷ - Serges Carfantan, *Écriture du moi, écriture du soi*, http://sergescar.perso.neuf.fr/cours/ecriture_moi.htm.

consistant à montrer les frontières entre chaque catégorie : l'autobiographie, les mémoires, le journal...³⁸ Mais même là, l'autobiographie – c'est vrai que c'est le propos des deux ouvrages – occupe une place centrale car c'est par rapport à elle qu'on définira les autres formes.

Dans le sous-chapitre « I-2. Les limites du genre » de son œuvre³⁹, Jean-Philippe Miraux établit les frontières entre l'autobiographie et les autres formes des écritures de soi. Surtout, il indique en quoi ces autres formes sont différentes de l'autobiographie. Ce faisant, il s'intéresse particulièrement au « Journal »⁴⁰, aux « souvenirs »⁴¹, aux « mémoires »⁴², aux « essais »⁴³ et aux « carnets »⁴⁴. Plus loin, il va revenir au rapport entre l'autobiographie et la poésie, dans un chapitre très évocateur : « La poésie autobiographique. »⁴⁵ On s'aperçoit que dans cette attention, ce qui l'intéresse, c'est la poésie dans sa dimension stylistique, scripturaire. Le rapport qu'il établit entre la poésie et l'autobiographie part de la problématique qui consiste à voir si les mots peuvent dire la vie. Aussi fait-il le constat suivant :

... si Montaigne comprend rapidement que « nous n'avons aucune communication à l'être » et que la saisie du moi fluctuant reste impossible, il n'en conserve pas moins une solide confiance en l'écriture qui, par approches concentriques successives, par l'utilisation des métaphores, des figures, des citations, des rajouts, peut cerner une partie de l'individualité : les mots disent encore la vie.⁴⁶

³⁸ - Cette catégorisation s'est faite chez Jean-Philippe Miraux aux pages 13 à 14 et chez Philippe Lejeune aux pages 10 à 26.

³⁹ - Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, Écriture de soi et sincérité*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁰ - *Ibid.*

⁴¹ - *Ibid.*

⁴² - *Idem.*, pp. 13-14.

⁴³ - *Idem.*, p. 14.

⁴⁴ - *Ibid.*

⁴⁵ - *Idem.*, p. 79.

⁴⁶ - *Ibid.*

Toutefois, pour Jean-Philippe Miraux, cette dépendance à l'écriture (au sens littéraire) emprisonne le récit de soi dans « l'art de la formule », ce qu'on comprendra, qui pour lui, constitue l'angle sous lequel il entend ici le mot de poésie : « dans cet univers, l'exactitude, la précision autobiographique se trouvent progressivement remplacées par l'art de la formule »⁴⁷ assènera-t-il.

Voici ce que constitue la « poésie autobiographique » de Jean-Philippe Miraux : une poussée stylistique si forte qu'elle en devient l'élément central du récit de soi. Le disant, Jean-Philippe Miraux se place dans la perspective de Michel Leiris en particulier dans sa fameuse *Règle du jeu*⁴⁸. Cette analyse, juste, mais qui réduit la poésie à des considérations stylistiques, ne fera pas perdre de vue à Jean-Philippe Miraux que certaines œuvres poétiques ont pu être autobiographiques. Abordant la dernière partie de son travail, il reviendra sur le rapport poésie/autobiographie dans un sous-chapitre révélateur intitulé cette fois : « l'autobiographie poétique »⁴⁹. C'est un titre problématique à travers lequel Miraux veut faire la lumière sur la possible existence d'autobiographies poétiques. Il se souvient que Philippe Lejeune avait écarté l'existence d'une telle possibilité. C'est pourquoi en abordant sa réflexion sur « l'autobiographie poétique », Jean Philippe Miraux revient sur ce qu'il nommera les « Repentirs de Lejeune »⁵⁰ en assénant d'entrée de jeu « la forme du genre existe donc. »⁵¹

Jusqu'au moment de ce « repentir » de Philippe Lejeune et de cette « vérité » de Jean-Philippe Miraux, faisait autorité dans la conception de l'autobiographie, la définition Lejeunienne, laquelle excluait la poésie du champ de l'autobiographique. Que dit cette définition : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il

⁴⁷ - *Idem.*, p. 80.

⁴⁸ - Michel Leiris, *Règle du jeu*, Paris, Gallimard, p. 1948.

⁴⁹ - Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, Écriture de soi et sincérité, Op. Cit.*, p. 120.

⁵⁰ - C'est en réalité le titre de la sous-partie qu'il aborde. Voici comment il se présente : « 4-1- Repentirs de Lejeune », *Ibid.*

⁵¹ - *Ibid.*

met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »⁵²

À la lecture de certains éléments de cette définition et sans aller plus loin, on comprend que dans l'esprit du spécialiste, la poésie ne saurait entrer dans le champ de l'autobiographie. Cette impression, Lejeune la confirmera plus loin dans son ouvrage en proposant une lecture comparative entre la poésie et l'autobiographie. Il initie cette analyse dans une rubrique évocatrice : « Opposition avec les vers »⁵³. Pourquoi « avec le vers » ? Peut-être parce que l'on sait que la poésie ne se limite pas qu'à un exercice de versification et qu'à une certaine époque, certains traités, même de science ont pu être écrits en vers. Ce ne sont pas ces spécificités qui ont poussé Philippe Lejeune à ce choix car dans le développement même de sa thèse, il parle effectivement, entre autres choses, de la poésie. Nous y reviendrons. Commençons par dire comment il aborde sa discrimination poésie/autobiographie ou vers/autobiographie. Il énonce d'entrée de propos que « L'autobiographie est un récit en prose. »⁵⁴ Comprenant ou sachant que le récit n'est pas l'apanage de la seule prose mais aussi qu'il n'est pas si évident de faire la distinction entre prose et vers, il nuance ainsi son propos :

Nous savons, certes, les difficultés qu'il y a à définir prose et vers, sur le plan théorique. Mais dans la pratique, personne ne s'y trompe. De toute façon, notre distinction ne repose pas sur des considérations techniques de forme (il est évident qu'un récit, qu'il soit en prose ou en vers, est toujours un récit et n'est pas plus ni moins fictif dans un cas comme dans l'autre) mais sur des considérations psychologiques.⁵⁵

⁵² - Nous prenons cette définition dans l'édition de 2004 de *L'autobiographie en France*, mais il faut souligner qu'elle date de depuis 1971.

⁵³ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, Op. Cit.*, p. 21.

⁵⁴ - *Ibid.*

⁵⁵ - *Ibid.*

Philippe Lejeune fera évoluer sa réflexion en la sortant du carcan formaliste pour en proposer une perspective « idéologique » attachée au vers et à la prose. Ainsi indiquera-t-il que l'

Une des données fondamentales de l'autobiographie, c'est que son auteur a l'intention de dire "la vérité" (opposée) à la fiction ; nous savons bien que cette « vérité », il la dit avec les moyens de la fiction. Mais il faut que le lecteur puisse avoir l'impression de vraisemblance, de témoignage, qui est le propre du récit en prose, qu'il soit autobiographique ou non, alors que le récit en vers porte déjà à simple lecture les « signes extérieurs » de la fiction et de l'art (...) et empêche le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique.⁵⁶

Les artifices dont procèdent le vers et la « vraisemblance » dont participe *a priori* la prose (romanesque) font que de toutes les façons le vers s'éloigne de l'autobiographie censée porter le vrai. Le vers est affaire d'art, d'arrangement et d'artifices. Il ne peut porter de projet autobiographique. Mais nous l'avons dit, la poésie n'est pas le vers, elle n'est pas qu'en vers et des exemples concrets existent qui montrent combien elle s'est approchée de l'autobiographie. N'en disons pas plus. Ces réserves, ce développement de Philippe Lejeune les appelaient. Qui plus est, il admettra à demi-mot la faiblesse de son argument car pour lui, si depuis la période du Romantisme « des poèmes ont été écrits sur le mode personnel dans des perspectives plus ou moins autobiographiques »⁵⁷ l'on ne peut dire qu'ils représentent de véritables autobiographies d'autant plus qu'il conclura, « aucun poète (n'a jamais) prétendu qu'un recueil publié par lui était son autobiographie, au sens où nous l'entendons. »⁵⁸ Mais reste le cas de Victor Hugo et des *Contemplations* dont Philippe Lejeune reconnaîtra qu'il est problématique, car

⁵⁶ - *Idem.*, p. 21.

⁵⁷ - *Ibid.*

⁵⁸ - *Ibid.*

Le recueil est effectivement composé de manière génétique et synthétique, présentant l'accomplissement d'une destinée, réunissant dans un mouvement dramatique très réussi tous les aspects d'une vie. Selon les critères employés par Roy Pascal à propos de *Wordsworth*, les *Contemplations* seraient le type même de l'autobiographie.⁵⁹

Avant d'asséner : « Pour nous, il n'en est rien. »⁶⁰

Pour Philippe Lejeune, du moins à l'époque de cette réflexion, la poésie n'est pas une autobiographie parce qu'elle procède du vers, parce qu'elle participe du simulacre et de l'artifice et parce qu'il y manque « le pacte autobiographique » : acte par lequel un poète affirmerait que son œuvre parle de sa vie. Or, depuis, le spécialiste a évolué dans son jugement, le motif, sa lecture de Georges Perros et de Raymond Queneau, à la suite desquelles (lectures), il écrira

Et je pense, surtout, à l'autobiographie de Georges Perros, *Une vie ordinaire*, "Roman poème" (...) écrite entièrement en octosyllabes. Eliminer de tels textes au nom d'une définition serait une attitude assez dérisoire. Mais la définition permet de situer ces cas marginaux dans leur différence, aussi bien par rapport à la poésie (emploi d'un "je" autobiographique gagé sur le nom propre de l'auteur, à la place du "je" lyrique traditionnel que par rapport à l'autobiographie.)⁶¹

Ce « repentir » de Philippe Lejeune remet en question des œuvres telles que *Le Roman inachevé* de Louis Aragon et les *Contemplations* de Victor Hugo. En étudiant la première dans son Essai, Béatrice N'guessan Larroux a pu faire observer, en revenant du reste sur les analyses de Philippe Lejeune qu'

Un texte comme *Le RI* oblige... à considérer avec beaucoup de sérieux une catégorie souvent passée sous silence et tenue pour suspecte, celle d'autobiographie poétique. On sait que Philippe Lejeune a tardé à l'inscrire au titre de l'autobiographie. Mais aujourd'hui encore, on constate cette réticence chez les spécialistes des deux bords.⁶²

⁵⁹ - *Idem.*, p. 22.

⁶⁰ - *Ibid.*

⁶¹ - Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Le seuil, « Poétique », p. 28.

⁶² - Béatrice N'guessan Larroux, *Aragon au miroir, Essai sur Le roman inachevé*, Op. Cit. p. 12.

Or, les distinctions portant sur la figure des sujets autobiographique et lyrique (de la poésie) ne peuvent pas être regardées comme des facteurs de clivage d'autant que l'une et l'autre se nourrissent en réalité ; d'où Béatrice N'guessan Larroux relèvera :

Les « je » et « jeux » lyrique et autobiographique annoncent un texte complexe dans lequel il n'est pas aisé de faire la part du factuel et du fictif. Prise dans l'étau du factuel et donc de l'avéré, l'autobiographie ne se déleste pas de l'imaginaire. Quant au lyrisme, il ne se cantonne pas à l'expression d'une subjectivité et tire également vers la fiction. *Le RI* serait donc avant tout le lieu d'une tension entre lyrisme et autobiographie. En régime autobiographique, le lyrisme ferait basculer le domaine du factuel et de l'avéré vers celui de la fiction. Mais la confession de 1968 (de Philippe Lejeune) conférant au *RI* un véritable statut autobiographique devrait l'emporter. Elle justifie que Philippe Lejeune ait intégré, après coup, le livre d'Aragon dans la série, peu nombreuse des poèmes autobiographiques.⁶³

Au-delà de la simple dialectique poésie/autobiographie ou lyrisme/autobiographique, le rapport entre la biographie et la poésie doit être cherché dans les caractéristiques mêmes de la poésie qui, en tant que genre, possède de nombreuses déclinaisons. La forme poétique la plus apte à adhérer à l'autobiographie est « la poésie de circonstance » dont les caractéristiques essentielles apparaissent dans cette définition de Paul Éluard que rappelle Béatrice N'guessan Larroux : « Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance. Ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elle qu'ils se fondent et reposent. Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien. »⁶⁴

Cette revue de concepts de poésie et dans un premier temps de l'autobiographie oblige à prendre la même posture que Jean-Philippe Miraux, qui proposait pour analyser le fait autobiographique, d'aller à la quête de « l'autobiographème »,

De même que le biographème est, dans la biographie, un élément significatif de la vie par rapport à l'œuvre et à son interprétation, l'on

⁶³ - Béatrice N'guessan Larroux, *Aragon au miroir, Essai sur Le roman inachevé*, Op. Cit. p. 17.

⁶⁴ - *Idem.*, p. 21.

pourrait dire que des faits particulièrement importants de la vie d'Hugo ont constitué des autobiographèmes.⁶⁵

Peut-être, de l'évolution de la critique au sujet du rapport autobiographie/poésie, faudra-t-il admettre que le plus sûr, dans toute étude, qui vise cet objet aujourd'hui, c'est de s'appliquer à la recherche de l'autobiographème. Mais il n'y a pas que l'autobiographie dans les écritures de soi et jusqu'ici aucun rapprochement, ajoutons important, n'a été fait entre la poésie et les autres formes des écritures de soi. S'il est indéniable que des tentatives d'autobiographie poétique ont été faites et enregistrées, il reste possible que cette recherche de la relation poésie/autobiographie ait pu cacher d'autres connexions. Les autobiographèmes qu'évoquent Jean-Philippe Miraux nous parlent comme des marques plus importantes qui débordent l'autobiographique, le genre, et aborde l'autobiographique, la pratique scripturaire.

Ces marques, nous les avons recherchées dans les œuvres de Michel Houellebecq pour voir si elles y existaient et comment elles s'y manifestaient. Dans cette quête, deux ouvrages nous ont particulièrement intéressés. Il s'agit de *La poursuite du bonheur*⁶⁶ et de *Le sens du combat*⁶⁷. Ce ne sont pourtant pas les seuls recueils produits par Michel Houellebecq. Globalement, l'écrivain en a produit six. Il s'agit de *La poursuite du bonheur*, de *La peau*⁶⁸, de *La ville*⁶⁹, de *Le sens du combat*, de *Renaissance*⁷⁰, de *Poésies*⁷¹, L'on pourrait se demander pourquoi notre étude ne s'étend pas à toutes ces œuvres mais à deux seulement. Plusieurs raisons l'expliquent :

⁶⁵ - Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie, Écritures de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 122.

⁶⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Paris, La Différence, 1992.

⁶⁷ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

⁶⁸ - Michel Houellebecq, Sarah Wiame, *La Peau*, 1995.

⁶⁹ - Michel Houellebecq, Sarah Wiame, *La ville*, 1996.

⁷⁰ - Michel Houellebecq, *Renaissance*, Paris, Flammarion, 1999.

⁷¹ - Michel Houellebecq, *Poésies*, Paris, J'ai lu, 2000.

D'abord, les recueils *La peau* et *La ville*, sont des espèces de livre de jeunesse et qui plus est ont été coécrits avec Sarah Wiame.

Ensuite parce que *Renaissance* prolonge – même si elle reste attachée au « je » et à cette relation de soi – ce détachement qu'avait introduit le *Sens du combat*.

Enfin, parce que *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* sont deux œuvres qui communiquent vraiment et dont l'une *Le sens du combat* semble être le prolongement de l'autre *La poursuite du bonheur*. Ces deux recueils, le second plus que le premier utilisent un « je » autobiographique et non pas un « je » lyrique.

À la lecture de notre thèse, une chose pourrait intriguer à côté de l'exclusion des quatre recueils non retenus dans notre corpus, c'est cette part que nous entendons faire au roman *Les particules élémentaires*⁷², au livre de méthode, *Rester vivant*⁷³ et à l'autobiographie/journal en ligne *Mourir*⁷⁴. Bien entendu, ces textes ne sont pas poétiques mais leur étude nous permettra :

D'une part, pour *Les particules élémentaires*⁷⁵ et *Mourir* de mettre en relation les faits mêmes de la vie de Michel Houellebecq avec ce que nous croyons qu'il en dit dans les recueils considérés. Si *Mourir* est effectivement une autobiographie, donc est écrit sur la condition de véridicité, *Les particules élémentaires* constituent une sorte d'autofiction ou d'autobiographie sublimée, le poète ayant laissé entre les lignes passer des faits et moments capitaux de sa vie. C'est du reste ce livre qui a mis sa mère hors d'elle, tant elle a pensé, à juste titre que son fils s'en prenait à elle. C'est, entre autres choses, ce livre qui l'a conduite à produire sa propre « autobiographie » au titre révélateur :

⁷² - Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

⁷³ - Michel Houellebecq, *Rester vivant*, Paris, La Différence, 1991.

⁷⁴ - Michel Houellebecq, *Mourir*, <http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/textes/mourir.html>.

⁷⁵ - Dans *Les particules élémentaires*, Michel Houellebecq revient sur la polémique qui a entouré sa naissance et sur le débat concernant sa date de naissance ainsi que sur ses rapports avec ses parents.

L'innocente. Elle y annonce, dès la première de couverture : « Avec Michel Houellebecq, mon fils, on pourra se reparler le jour où il ira sur la place publique, ses *Particules Élémentaires* dans la main, et qu'il dira : « Je demande pardon. »⁷⁶

D'autre part, pour *Rester vivant*, il s'agit de faire ce rapprochement (non pas factuel, non pas (bio)graphique) entre la pensée de Michel Houellebecq et les idées qu'il développe dans les recueils considérés. De plus, *Rester vivant*, nous permet de mettre en lumière la vocation que Michel Houellebecq a donné à son écriture en général et à sa poésie en particulier.

On voit bien que sans être le propos de cette étude, ces ouvrages permettent de l'éclairer en agissant comme des appuis pour comprendre la première catégorie à savoir les recueils de poèmes.

En 1992, Michel Houellebecq produit sa troisième œuvre après un essai (*Contre le monde, contre la vie, essai sur Lovecraft*⁷⁷), un livre de méthode (*Rester vivant*) ; il s'agit de *La poursuite du bonheur*. C'est du reste sa première œuvre poétique. Elle reçoit le prix Tristan Tzara. C'est une œuvre construite sur le mode personnel, et dans laquelle, malgré maints artifices, le « Je » est fidèle à la vie. Michel Houellebecq y parle de sa vie, il y fantasme, y rêve la mort de son père, y présente ses angoisses devant la mort, y pleure sa solitude et y porte le masque du personnage qui fera à jamais écran à une personnalité qu'il n'a jamais su assumer. Entre les lignes de *La poursuite du bonheur*, gît une souffrance que ne peuvent dompter les nombreuses bacchanales et les innombrables renoncements et autres désirs ou peut-être tentatives de suicide. Les femmes y sont peintes avec l'égale cruauté de la mère Ceccaldi dont le

⁷⁶ - Lucie Ceccaldi, *L'Innocente*, Paris, Scali, 2008.

⁷⁷ - Michel Houellebecq, *Contre le monde, contre la vie, essai sur lovecraft*, Paris, éditions du Rocher, 1991.

recueil ne parlera jamais vraiment⁷⁸. *La poursuite du bonheur* reste à ce titre la preuve d'un œdipe mal résolu.

Quatre années plus tard, un autre recueil paraît de la plume exclusive de Michel Houellebecq : *Le sens du combat*. Il porte, par rapport au premier, les traits d'une personnalité plus sereine, en tout cas moins tourmentée. *Le sens du combat* procède d'un « je lyrique », prolongement du « je autobiographique » de *La poursuite du bonheur*. En effet, certains poèmes des deux recueils communiquent, et les événements ou situations d'ici sont repris là. Reste que le *Sens du combat* est plus aérien, plus philosophique comme si au fil des années le poète avait grandi, laissant ses textes dire et porter cette poésie des sommets qui l'a faite (la poésie) semblable autrefois à la philosophie.

Mais c'est de poésie qu'il est question dans cet ouvrage. Et le rappeler c'est déjà poser un certain nombre de balises dans l'approche méthodologique de la réflexion à mener. Pour notre part, nous convenons de partir d'une méthode d'approche plutôt que de l'usage d'un outil d'analyse. Nous voulons dire que globalement nous entendons épuiser par strates un certain nombre de préoccupations liées aux canons de l'écriture, à la construction et au but du discours ce qui ne veut pas dire – nous y reviendrons – que nous n'aurons pas recours à quelque outil d'analyse. Seulement dans ce cas même, cet outil sera utilisé pour « servir la cause » d'une méthode qui a un but, celui de vérifier ou d'infirmier.

Ainsi, l'ouvrage que nous conduisons procédera d'une épreuve de vérité à l'issue de laquelle pourront être menées certaines investigations (psychanalytiques), la chose du rapport entre la poésie houellebecquienne et les écritures de soi ayant préalablement été prouvée. Mais pour y parvenir même, il faudra étudier la réalité de la poésie de Michel Houellebecq. Comment elle est construite ; de quoi procède son organisation ; de quel type elle est : du vers ou

⁷⁸ - Michel Houellebecq, « Non-Réconcilié » in *La poursuite du bonheur*, Op. Cit. p. 6.

de la prose ? Ce qui a son importance si on reprend les lignes qui ont précédé. Tout ce qui vient d'être dit justifie le recours à la poétique. Il s'agit d'abord, puisque l'étude est vouée, *in fine*, à rechercher trace de la personnalité du poète dans son discours, de voir justement comment ce discours est construit. Aussi prenons-nous le concept de poétique au sens où l'entendait Paul Valéry, lui qui disait, à son propos, qu'elle caractérise : « le nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. »⁷⁹ On voit qu'ici encore, nous retournons aux considérations énoncées plus avant car, si la poétique s'applique aux ouvrages qui ont le « langage (pour) substance et moyen » c'est qu'elle s'intéresse à un propos plus vaste que la poésie et touche une réalité qui n'est plus simplement celle du littéraire. Autrement, cela reviendrait à considérer que le littéraire lui-même couvre un objet plus important ou peut-être qu'il est la substance même du langage humain⁸⁰. Partir de la poétique, c'est donc considérer qu'on est en face d'un objet linguistique, discursif, humain qui s'applique à un sujet qui, par les mots, a voulu créer son art. Aussi nous accordons-nous sur lecture de Gérard Dessons, qui, dans la panoplie des approches de la poétique, a élu celle-ci :

Dans le présent ouvrage, la notion de poétique sera prise selon une acception qui, d'Aristote aux formalistes russes, en a fait la recherche de la *spécificité de la littérature*, ou « littéarité », concept forgé par le linguiste Roman Jakobson ..., pour lequel « l'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : *Qu'est-ce qui fait du message*

⁷⁹ - Paul Valéry, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France » Variété V, Paris, Gallimard, 1948. p. 291.

⁸⁰ - nous affirmons ceci, en nous appuyant sur les réflexions de Tzvetan Todorov, qui lui-même s'appuyant sur un certain nombre d'observations finira par indiquer ce qui suit : « L'adage : la métaphore est une exception, se trouve naturellement accompagné de son contraire : la métaphore est la règle. Vico a développé l'une des variantes de cette idée, Hamman et Herder, Condillac et Rousseau en ont donné d'autres (...). Variantes considérables, d'ailleurs : pour Vico le premier langage était métaphorique (« Nous croyons avoir démontré que tous les tropes, dont nous réduisons le nombre à quatre [métaphore, métonymie, synecdoque, ironie] n'ont pas été, comme on l'a voulu jusqu'ici, de spirituelles inventions des écrivains, mais seulement des manières nécessaires de s'exprimer dont toutes les premières nations poétiques ont fait usage ») mais uniquement vu à partir du présent ; à l'aube du langage, ces tropes étaient la seule manière de s'exprimer, la manière « simple et commune » ; ils étaient l'expression propre, alors que celle que nous nommons ainsi est en fait dérivée, tardive. « Synecdoques » in *Sémantique de la poésie*, Paris, Édition du seuil, 1979, pp. 11-12.

verbal une œuvre d'art ? » C'est-à-dire : qu'est-ce qui confère à un discours la valeur qui, aux yeux d'une collectivité, le distingue de la masse des textes produits ? Et cela indépendamment du fait que cette distinction, appelée traditionnellement « littérature », ait pu être conçue comme une essence ou comme un effet purement historique.⁸¹

Devant même que de regarder aux aspects « autobiographiques » des recueils de Michel Houellebecq, il faut les considérer pour ce qu'ils sont c'est-à-dire des objets littéraires procédant d'un discours spécifique. C'est justement en les regardant ainsi, ajoutons, d'abord, qu'on aura le plus de chance de comprendre les enjeux des écritures de soi dont ils sont porteurs. Reste qu'à ce niveau les apports de la poétique ne peuvent être d'une grande utilité. Aussi, un autre outil d'analyse nous sera nécessaire pour tenter de faire ce lien que nous gageons entre l'œuvre houellebecquienne et la vie même du poète. Cette intention nous oblige à considérer les transferts entre l'un et l'autre de ces univers pour voir si et comment la vie de Michel Houellebecq est apparue sur la page du livre. Pour en arriver à cette détermination (celle d'un processus parfois inconscient) l'outil à notre sens le plus approprié est la psychocritique de Charles Mauron. Nous pensons que cette méthode est nécessaire car elle nous permettra de partir de l'observation des « métaphores obsédantes » qui ont « échappé » au scripteur, pour dresser, si cela est possible, son profil. N'oublions pas que le caractère autobiographique même de l'œuvre de Michel Houellebecq procède d'un jeu au cours duquel, l'écrivain s'est réfugié derrière le masque de la peur, de la facétie, mais aussi derrière celui qu'on prend dans l'enthousiasme festif du bal masqué. C'est pourquoi, à côté de la charge inconsciente des indices qui disent la porosité des frontières entre l'inconscient et la conscience, il faudra avoir beaucoup de lucidité pour comprendre ces faits maintenus consciemment cachés dans ce « secrétaire » que constitue le texte littéraire. Si la psychocritique, méthode d'analyse littéraire et non pas d'analyse clinique, offre les moyens d'aboutir, peut-être sera-ce notre cas, au mythe

⁸¹ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature. Op. Cit.*, p. 7.

personnel de Michel Houellebecq, il nous faut indiquer que nous comptons sonder d'autres horizons. Ceci procède de notre volonté d'examiner un fait important de la vie et de l'histoire du poète, fait et histoire sur lesquels repose toute l'explication de la personnalité même de Michel Houellebecq. Il s'agit, de son rapport difficile, conflictuel avec sa mère principalement ; ce conflit entre mère et fils conduira à un changement constant de tuteurs (la grand-mère paternelle et les grands-parents maternels) et à l'issue duquel Michel Thomas prendra le nom de plume de Michel Houellebecq, nom de jeune fille de sa grand-mère paternelle. Ceci pose le problème du complexe d'œdipe que sans être spécialiste en la matière, nous voulons voir comment il s'exprime dans la vie de Michel Houellebecq.

Trois grandes articulations seront nécessaires pour porter notre réflexion, à savoir la compréhension du rapport que la poésie de Michel Houellebecq entretient avec les écritures de soi.

D'abord, nous nous attacherons à l'exercice d'une « épreuve de vérité » dont le but sera de voir si et comment la poésie de Michel Houellebecq ressortit à une écriture de soi. Dans cette quête même et sachant que les formes des écritures de soi sont nombreuses, nous essaierons de voir avec laquelle particulièrement la poésie de Michel Houellebecq s'accorde. Est-elle proche de l'autobiographie ? ... Du journal intime ? ... De l'autofiction ?... Des mémoires ? Il nous apparaît nécessaire de le savoir, ce pourquoi d'entrée de jeu nous nous lancerons dans un essai de détermination de genre.

Cette première grande articulation consistera, pour nous, à comprendre, entre autres choses, les spécificités de l'écriture houellebecquienne, car ce sont elles qui portent cette impression (auto)biographique. Or, l'autobiographique justement engage un certain nombre de canons extérieurs, qui certes, ne sont pas toujours opérants, mais qui portent la substance même du genre. C'est que les écritures de soi ressortissent essentiellement à la prose. Aussi convenons-nous

de mener une étude sur la nature même de la poésie de Michel Houellebecq pour voir si elle procède de la prose ou du vers. Le savoir, nous permettra de voir, comme on s'en doute, par quel biais elle correspond au biographique, si tant est qu'il est prouvé qu'elle y correspond.

Comment s'exprime la poésie de Michel Houellebecq ? Quelles sont les spécificités de celles-ci ? Est-elle de vers ou en prose ? Porte-elle des traces de la vie du poète ? Si oui cela permet-il de conclure qu'elle est « autobiographique » ? Si oui quel(s) genres précis des écritures de soi sont concernés par cette relation ?

Ensuite, les premières vérifications faites, nous confronterons ce qui est dit de la vie de Michel Houellebecq dans les recueils avec ce qui est de l'ordre même de sa vie. Dans cet élan, nous procéderons dans un premier temps à un examen des biographies écrites sur Michel Houellebecq, en partant d'elles comme de repères pour observer ce qui est dit, écrit. *L'innocente* de Lucie Ceccaldi, parce qu'elle permet de revenir sur l'épisode de l'acte de naissance mais aussi parce qu'elle évoque les controverses qui entourent la vie de Michel Houellebecq, fera l'objet d'une attention particulière de notre part. Il en sera de même pour *Michel Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*⁸² de Denis Demonpion. Ces œuvres serviront de base pour confronter les accusations et dédouanements du poète avec les explications et récriminations de sa mère. Ceci, nous le pensons, nous permettra de dresser le caractère de l'écrivain.

Cette deuxième articulation sera le lieu de revenir sur le rapport de Michel Houellebecq aux écritures de soi et principalement à l'autobiographie. Dans un premier temps, nous nous établirons sur ce qu'il en pense, pour comprendre pourquoi il a tant voulu influencer, ou à tout le moins, pourquoi il

⁸² - Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op.Cit.

souhaité avoir son mot à dire, dans la biographie écrite par le journaliste Denis Demonpion.

Par ailleurs, la nature même de l'objet dans la poésie houellebecquienne et qui est la conséquence d'une certaine répulsion pour l'autobiographique, mérite qu'on s'arrête sur l'objet quand il a été intrinsèquement littéraire (donc purement imaginaire) et quand il a été extrinsèquement littéraire (donc référentiel du monde extra diégétique). Il est loisible d'observer, quand bien même l'étude n'aurait pas été encore menée, combien le poète se montre prudent à l'égard d'une vie qu'il n'entend pas exposer. Pourquoi ?

Cette question, nous pousse à l'examen du complexe d'œdipe chez Houellebecq et à l'analyse des métaphores obsédantes dans sa poésie. Il s'agit, d'une part, de comprendre la construction de la personnalité, en regard de la situation de l'enfant (Thomas)⁸³ et des rapports avec les sujets parentaux, pour comprendre de la résolution ou non de l'œdipe, comment cela a pu influencer la personne de l'écrivain. Ensuite, il faudra extraire des méandres des divers artifices, ces indices inconscients qui disent la vie même du sujet.

Enfin, nous intégrerons l'univers des significations. Nous reviendrons aux considérations portant sur l'adhésion et les résistances de Michel Houellebecq aux écritures de soi. Ici, ce sont les réflexions du poète qui nous intéresseront ; celles qui portent sur l'expression du soi. Nous verrons comment le poète y adhère et pourquoi dans le même temps il se montre acerbe à l'endroit de cette forme d'expression.

Cette première série de réflexions que portent les poèmes de Michel Houellebecq, n'est pas la seule contenue dans les deux ouvrages considérés. Il faut revenir, aux orientations de la deuxième partie de notre travail pour comprendre que les autobiographèmes que nous entendons mettre en évidence,

⁸³ - Michel Houellebecq, l'écrivain est en réalité Michel François Thomas à l'état civil.

touchent également la pensée de Michel Houellebecq. Il faut se rappeler que l'écrivain a également produit des pensées ainsi que des livres de méthode. Considérer les transferts entre la vie de l'individu et sa poésie c'est voir également comment sa pensée se réalise ici et là. Dans cette perspective, nous essaierons de saisir l'essence même de la pensée houellebecquienne depuis *Rester vivant* jusqu'au moment de cette vaticination d'un monde nouveau qu'aussi bien sa poésie que ses romans n'ont eu de cesse de porter.

Il semble que derrière sa poésie (du moi), Michel Houellebecq ait fantasmé ou même pensé un monde nouveau, porté par des rapports dont l'accomplissement commande une certaine forme de relation à soi mais aussi d'attachement aux autres. La question du moi devient donc une problématique importante de la poésie de Michel Houellebecq, tant le moi lui-même, porte les clefs de l'avenir de l'humanité. Il semble que la façon de le dire, de le décrire, de le laisser s'exprimer, conditionne, dans un monde de plus en plus égoïste et difficile ce que sera l'humanité de demain.

Ce sont ces chemins que nous entendons suivre, en observant la boussole du moi, dans une étude qui va à la quête d'un homme qui s'interroge et dont le questionnement s'est révélé important, pour comprendre à partir d'un seul ce que pourrait être les autres mais aussi ce que pourrait être l'avenir.

À côté de ces questions philosophiques, devant elles, gisent des préoccupations stylistiques, linguistiques et génétiques au nombre desquelles cette éternelle question de canons et des frontières des formes littéraires. Mais Michel Houellebecq, iconoclaste, nous invite à une aventure qui, à la réalité, nous fera revenir sur la finalité et l'efficacité du langage parlé.

Tels donc se posent les enjeux des écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq. C'est du reste par cette voie que nous entrons dans ce

champ d'investigation que nous avons établi dans la formule des écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq.

**PREMIERE PARTIE : ESSAI DE DETERMINATION D'UN
GENRE**

Chapitre I – Comme un journal intime

Le générique d' « écritures de soi » désigne l'ensemble des ouvrages réalisés par un sujet lorsque celui-ci se pose comme objet de son projet scripturaire. Le terme d'écritures de soi renferme donc cette famille constituée de l'Autobiographie – forme majeure du genre et lui prêtant souvent son nom – des Mémoires, des Antimémoires, des Chroniques, des Carnets, des Journaux Intimes, des Confessions, des Souvenirs, des Essais, des Blocs-Notes, du Poème Autobiographique ...⁸⁴

La mise en relief de cette pluralité de formes que recouvre le terme lui-même pluriel des Écritures de Soi, laisse poindre une difficulté : la circonscription de notre propos dans un cadre qui permette d'asseoir de façon rigoureuse ce parallèle entre Écritures de soi et Poésie Houellebecquienne. Les poèmes de Michel Houellebecq épousent-ils toutes les formes plus avant mentionnées ? De quelle(s) forme(s) se rapprochent-ils le plus ? N'est-ce pas déjà une écriture de soi à partir du moment où relevant de la poésie, le propos appartient à la famille de « la littérature du moi », « de la littérature intimiste, secrète »⁸⁵ comme toutes les autres écritures de soi ?

Ainsi l'on postulerait, sur ce dernier principe, que la poésie pour une grande part est une écriture du moi à partir du moment où, lyrique, romantique, elle se retourne vers l'égo pour le célébrer, le dire, le laisser parader. Mais il y a une grande différence entre dire « Moi » et faire œuvre d'écriture de soi. Il en est ainsi parce que dans les écritures de soi, place est davantage laissée à « l'histoire de la personnalité »⁸⁶ qu'à une affirmation dans l'immédiateté. Ici,

⁸⁴ - Ces redites si on peut ainsi considérer cette énumération, nous apparaissent nécessaires surtout qu'ici, le poème autobiographique a été cité en plus des autres formes qui l'avaient été avant.

⁸⁵ - Concepts développés par Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, Écritures soi et sincérité*, *Op. Cit.* p. 10.

⁸⁶ - Rappelons la définition de Philippe Lejeune : «...nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent sur l'histoire de sa personnalité. », *Op. Cit.* p. 10.

dans la narration qui vaut parcours et maturation, la personnalité est construite à mesure que se déroule le processus scripturaire ; là, le moi est une donnée totale et non pas totalisante.

Finalement, il serait plus juste de dire que même si la poésie et les écritures du moi ont une origine, un ancêtre, communs, ils correspondent à deux réalités différentes. Toutefois certaines œuvres majeures comme *Les Contemplations* de Victor Hugo sont là pour infirmer de tels jugements. Les scrupules de Philippe Lejeune ne peuvent empêcher une telle lecture. Du reste, de nombreuses tentatives de conciliation existent et qui se fondent sur des critères structurels mais aussi qui concernent la démarche même des textes en question.

Dans notre cas, le problème se pose d'une toute autre manière. Il ne s'agit pas de chercher à asseoir quelque hyménée contre nature mais de regarder derrière ce qui est une évidence de l'affirmation « moi » pour voir si celui qui en est l'auteur n'a pas voulu communiquer à d'autres ce que sa vie cache d'important mais aussi de trouble. Il s'agit donc de rechercher traces du moi, et par derrière, traces des écritures de soi pour observer *in fine* la lecture qu'offre cette tension dans le texte. La disposition, l'architecture du discours : « Un recueil de pièces en vers » pousse, si l'on voulait rester proche de Philippe Lejeune à exclure la possibilité d'une lecture autobiographique, au sens restrictif du mot, de l'œuvre de Michel Houellebecq. Cependant, il est dans le propos même du poète, un développement qui se présente comme autant d'indices au moment de réaliser ce parallèle si évident mais en même temps si difficile : « J'ai revu ces cahiers dans lesquels je notais des choses. »⁸⁷

Certes l'on ne peut partir de cette affirmation pour déclarer comme abouti et achevé le fait autobiographique, cette fois au sens large du terme, dans le texte de Houellebecq, mais elle est là pour dire que l'écriture de soi est activité à

⁸⁷ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 65.

laquelle s'est adonné le poète et que sans doute l'on pourrait en trouver des résurgences dans le texte. C'est pourquoi dans la longue liste des formes composant les écritures de soi, nous établissons une symétrie – ouverte faut-il ajouter – des deux genres poésie et journal intime.

En effet, le texte de Michel Houellebecq se développe sous des traits qui le rapprochent du journal intime : ouvrage réalisé par un sujet qui se « cache » *a priori* des autres et réalise au sens le plus propre du terme, une consignation de son vécu dans une sorte de cahier tenu journalièrement, quotidiennement, sinon le plus fréquemment possible. C'est donc une sorte d'anal du jour tenu dans la discrétion du « secrétaire » et à distance de l'indiscret.

Ainsi, l'une des caractéristiques les plus importantes du journal intime, et que nous tenons du reste de J.-P. Miraux, c'est bien l'intimité du texte qui assure à l'œuvre, ou dirions-nous à l'activité, son être mais surtout sa sincérité. N'avançons pas plus loin sans relever que la notion même d'intimité est à bien des égards problématique quand on l'associe à la réalité du journal dit intime. Pour Béatrice Didier la notion d'intime qu'on attache au journal est vague et ne renvoie à rien de précis, en tout cas, pas pour le critique. Concrètement, elle pense que,

Pour le critique, le mot « journal » est moins fuyant, moins irritant que le mot « intime. » Cette notion d'intimité est assez peu scientifique et plutôt étrangère à la conscience moderne. Intime le journal, parce qu'il doit échapper aux indiscretions d'autrui. Mais l'autre n'est-il pas toujours présent finalement ?... Intime, parce qu'il n'y est question que de l'homme privé ?... Il serait arbitraire d'établir des discriminations que l'auteur n'a pas su ni voulu opérer. Et comment délimiter un « dedans » et un « dehors » ? Finalement, il semble que le mot « intime » n'ait guère été conservé que pour écarter toute équivoque avec le journalisme, mais qu'il charrie avec lui une connotation quelque peu désuète et d'un romantisme délavé qui correspond certes à un aspect du journal, mais à un aspect seulement.⁸⁸

⁸⁸ - Béatrice Didier, *Le journal intime, Op. Cit.*, p. 9.

Le « journal personnel » n'est intime qu'en apparence, car si le mot d'intimité suggère le secret – que ne préserve pas d'ailleurs l'œuvre – il laisse envisager également la profondeur de l'exprimé, du confessé. Jusqu'où peut aller le diariste dans l'exposition de son moi ? Pas très loin certes, car,

Le fait même d'écrire le plus intime choque certains. À être exprimés noir sur blanc, les pensées, les actes qui semblent invouables, prennent une sorte de réalité redoutable. Il est bien rare que l'on puisse être absolument sûr de n'être lu de personne, d'échapper infailliblement à quelque proche indiscret. Plus incertain encore apparaît le destin posthume du journal.⁸⁹

Faut-il parler dès lors de journal intime ou de journal personnel, par exemple, comme le fait d'ailleurs Béatrice Didier ? Interrogeons-nous, au-delà des mots et des concepts sur ce qu'il est important de mettre en évidence. Notre démarche consiste à mettre en évidence donc l'incurvation de la plume qui revient à soi. Ce constat que nous avons fait dans la poésie de Michel Houellebecq, se couple de certaines pratiques scripturaires qui nous ont semblé prendre la forme d'un reportage, du reste quasi quotidien et centré sur la personne du scripteur. En général, le terme de Journal intime désigne cette pratique ce que ne récuse pas Béatrice Didier même si avec elle on comprend qu'il faut faire attention au mot d' « intime. »

Qu'il s'agisse donc de journal intime ou de journal personnel, le contenu est le même et renvoie à des invariants tels que le moi, l'écriture quotidienne, le secret de la consignation essentiellement mais pas exclusivement. Or nous nous apprêtons à démontrer que la poésie de Michel Houellebecq entre dans ce cadre. Cela se peut-il seulement en particulier quand on sait que *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* ont été publiés ? Se posent par conséquent ces nécessaires interrogations : la poésie de Michel Houellebecq peut-elle réussir

⁸⁹ - *Idem*, pp. 19-20.

l'épreuve de sincérité liée au journal intime ? Le poète en publiant, avec le risque d'être découvert et d'être jugé s'est-il entièrement dévoilé ? Bref, à-t-on affaire à des textes relevant de la pratique du journal intime ?

Ce questionnement est important car il permet de revenir aux critères qu'il faut pour tout texte « respecter », afin de prétendre relever du journal intime. Il faudra évoquer ici les raisons qui, dans la forme et le contenu, font que la figure du poète s'assimile, à certains endroits de son texte, à celle du diariste.

I – Conditions d'appartenance

Un texte est un journal intime si et seulement si « il est produit dans l'intimité... [n'étant] pas destiné à être publié »⁹⁰, si et seulement si au contraire de l'autobiographie principalement « il n'est pas une forme achronique... mais le patient et méticuleux recensement d'une vie au jour le jour »⁹¹, cela lui faisant éviter « ainsi les dangers de l'oubli et les périls de l'inexactitude. »⁹² Le Journal intime est donc construit autour de l'idée du secret – qui assure qu'on est à l'abri de l'indiscrétion, de la honte que pourrait générer l'aveu qu'on fait ou l'information qu'on donne – et du principe du temps, le texte se réalisant dans le présent et non pas en allant rechercher dans le passé. De cette façon, la « vérité » est dite et l'exactitude, la précision assurées. Nous retenons donc, entre autres critères, que pour qu'une œuvre soit un journal intime il faut que traitant de la vie du scripteur lui-même, elle soit secrète, qu'elle ne soit pas destinée à être publiée, qu'elle participe de la sincérité du déclaré et qu'elle délivre ses

⁹⁰ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p.13.

⁹¹ - *Ibid.*

⁹² - *Ibid.*

informations avec exactitude parce que procédant du présent de l'énonciation, la mémoire n'aura pas eu à souffrir de l'oubli.

Certes le journal intime ne peut être réduit à ces seuls critères, mais il nous semble important de partir de ces points comme de repères pour entrer dans ce genre et voir comment l'œuvre de Houellebecq lui a emprunté dans son désir de crier le moi du poète.

Tour à tour donc, nous évoquerons les notions de publication, de sincérité et d'exactitude contenues et manifestées dans le texte pour en voir les incidences sur la nature même du propos.

I – 1 – De la non publication

Le journal intime, rappelons le, n'est pas destiné à être diffusé, publié. En écrivant son texte, le diariste ne songe pas à un autre lecteur que lui-même, de sorte que rassuré, il s'exprime sans crainte d'avoir à subir quelque gêne.⁹³ Or, il se fait que dans l'histoire même du genre – le plus juste serait de parler d'activité – nombre d'auteurs ont été poussés à publier leur texte. Cette constatation a donné lieu à cette dérision de Béatrice Didier qui a pu écrire que :

Si le journal est souvent caché, secret, et semble trouver dans une certaine occultation à autrui un gage de sérieux, d'authenticité, nous ne connaissons, par définition, que ceux dont la divulgation a éventé le mystère – et souvent de l'aveu même de l'auteur. – Le nombre des journaux intimes publiés est

⁹³ - Cette proposition est juste mais comme nous l'avons vu, la honte qu'on peut craindre de ressentir, ne vient pas forcément de l'autre elle est ontologiquement attachée à l'individu tant révéler certaines choses, se les avouer même à soi, est difficile. Rappelons la pensée de Béatrice Didier : « Le fait même d'écrire le plus intime choque certains. A être exprimés noir sur blanc, les pensées, les actes qui semblent inavouables, prennent une sorte de réalité redoutable. »

considérable. Et déjà assez considérable aussi, l'abondance des travaux sur le journal intime.⁹⁴

Ainsi, de nombreuses personnes qui ont produit leur journal intime l'ont par la suite publié elle-même. Dans quel but l'ont-elles fait ? Peut-on parler d'un courage intellectuel ou idéologique de personnes placées dans la même situation que Jean-Jacques Rousseau au moment de produire ses *Confessions* ? Pour nous, Jean-Philippe Miraux tente de répondre à cette question que n'ont pas manqué de se poser nombre de spécialistes, notamment Philippe Lejeune. Voici donc le point de vue de Miraux.

Le journal, par exemple, offre...un confort intellectuel indéniable : initialement écrit dans l'intimité, il n'est pas destiné à être publié. Si des actions compromettantes, des actes indéliques, des tromperies ont été commis, le diariste peut les consigner sans pour cela courir le risque de la honte publique ou de l'opprobre (...) Et si quelques auteurs ont décidé de publier leurs journaux intimes – André Gide et Julien Green en sont les exemples les plus connus – c'est parce qu'ils estimaient que leur journal faisait partie intégrante de leurs œuvres, les nourrissaient.⁹⁵

Considérant le rapport des textes de Michel Houellebecq au journal intime, mieux, considérant leur inclination pour ce genre, la question que nous sommes amené à nous poser – en regardant surtout certains aveux importants du poète sur lesquels nous reviendrons – c'est, pourquoi Michel Houellebecq a publié ses œuvres, mais surtout pourquoi il les a publiées sous cette forme (rapport autobiographique) et en s'offrant presque totalement dans le contenu ? Si l'on peut gager, en regardant ses recueils comme des journaux intimes, qu'ils servent de base, de point de repère pour comprendre l'œuvre globale, mais aussi la personnalité de l'auteur, il faut indiquer, et c'est cela le plus vraisemblable, que cette quête du moi relève ici d'une tension philosophique voire idéologique.

⁹⁴ - Béatrice Didier, *Le journal intime, Op. Cit.*, p. 7.

⁹⁵ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité, Op. Cit.*, p. 13.

Nous relevions plus haut un énoncé de Michel Houellebecq, considéré par nous comme l'un des faits les plus parlants du rapport de la poésie Houellebecquienne au journal intime, nous choisissons à cette heure de notre analyse de revenir sur tout le développement qui entoure l'énoncé : « J'ai revu ces cahiers où je notais des choses. »

J'ai revu ces cahiers où je notais des choses
Sur les différentielles et la vie des mollusques
D'une écriture hachée ; de longues phrases en prose
Qui n'ont guère plus de sens que des poteries étrusques.⁹⁶

Observons le Champ lexical suivant. Nous le caractérisons de Champ lexical du journal intime. Il est composé des mots et expressions suivants : « J'ai revu, ces cahiers, je notais des choses, écriture hachée, longues phrases en prose ». Cet ensemble met en évidence deux grands principes sur lesquels il faut revenir.

D'abord, l'époque qui définit la figure du locuteur : les mots et expressions « J'ai revu, ces cahiers et je notais » situent l'action dans un passé du reste révolu si l'on en juge d'après le passé composé « J'ai revu », et surtout d'après le choix du verbe revoir signalant que locuteur vient de percevoir furtivement un instrument (ces cahiers) qui a servi par le passé. Le poète « notait des choses », là il ne fait que revivre cela : l'action a donc changé. L'acte de consignation dont parle l'auteur appartient bien au passé, et nous nous y risquerons, à l'enfance. En fait de courage ou d'imprudence, il n'en est rien puisque la clause même du poème indique bien cette période à travers ce vers : «L'enfance est terminée »⁹⁷. Qui plus est, Denis Demonpion en revenant sur un

⁹⁶ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 65.

⁹⁷ - Michel Houellebecq, *Ibid.*

entretien que Michel Houellebecq a accordé au journal les *Inrockuptibles*, permet de comprendre que celui-ci a effectivement tenu, alors qu'il n'était encore qu'un enfant, des sortes de journaux intimes. L'écrivain lui-même révélera :

J'ai dû commencer à écrire vers treize ans... J'achetais des cahiers de 288 pages – je me souviens du chiffre parce que c'était des multiples de 96 pages : 96, 192, 288... Donc, j'achetais des cahiers de 288 pages que je remplissais entièrement. Quand ils étaient pleins, j'allais vers la rivière la plus proche, je respirais seize fois et je les jetais à l'eau. Seize, ça me paraissait un bon chiffre, j'avais l'impression qu'après, je serais quelqu'un d'entièrement neuf.⁹⁸

Tout s'éclaire donc pour nous qui cherchions à caractériser l'écriture Houellebecquienne. Procédant, au sens de découler, des écritures de soi et précisément du journal intime, la plume de Michel Houellebecq a appris à se forger dans la figure du diariste. Le journal intime est dans ce sens, un exercice à travers lequel, on se familiarise avec l'écriture. Ceci est rappelé par Béatrice Didier, en particulier quand elle affirme que :

Par lui-même [le journal...], constitue une discipline que certains jugent salutaires, et il peut être considéré comme une fin en soi... Pour d'autres, il est un peu ce que sont les gammes pour le pianiste. Il est un préambule à écrire autre chose grâce à une sorte d'échauffement.⁹⁹

Cette dimension, surtout quand on regarde les choses d'après le cas spécifique de Michel Houellebecq, fait que le journal intime entretient avec la poésie une sorte de parenté. Ce n'est pas un hasard, si au plus fort de sa période de chômage, la poésie et la consignation des divers événements de sa vie furent les activités principales de l'écrivain. On apprend avec Demonpion que « Ces

⁹⁸ - Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, Enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 137.

⁹⁹ - Béatrice Didier, *Le journal intime*, Op. Cit., p. 19.

années là, l'écriture l'occupe. Il consigne ses idées, esquisse des projets, noircit des carnets, écrit des poèmes, se construit un monde. »¹⁰⁰

En réalité, il n'y a donc pas dédain, comme on eût pu le penser, de cette activité du passé où l'enfant notait des choses. De l'enfant, il est encore question, celui-ci étant non pas le point de départ d'une histoire comme c'est le cas dans l'autobiographie, mais l'acteur du texte ce que l'on pourrait croire que confirme le caractère de « l'écriture hachée » dont parle Michel Houellebecq dans la formule : « D'une écriture hachée ; de longues phrases en prose. »

Ensuite la nature même du texte (narratif) qui dit bien qu'on se situe dans les écritures de soi. En faisant ressortir ce trait du texte sans doute pour l'opposer au caractère poétique que revêt son œuvre aujourd'hui, Michel Houellebecq achève d'indiquer, du moins sur le point de vue structurel, son rapport au journal intime par « ces longues phrases en prose ». Dans ce cas, l'adjectif « longue » pourrait biaiser l'analyse. C'est juste que le journal intime est réputé relever d'un « style télégraphique »¹⁰¹ qui procède de notes. Quoi qu'il en soit, l'élément fondamental qu'on pourrait retenir, pour l'instant, ici, c'est le caractère narratif du texte.

Ainsi donc, Michel Houellebecq admet – il ne l'a jamais nié, le problème lui a-t-il seulement été posé ? – avoir fait cas de son quotidien, de ses perceptions dans des cahiers et nous ajoutons sous la forme d'un journal intime alors qu'il était encore un enfant. Or, cela constitue pour lui un fait révolu déjà parce qu'il n'est plus un enfant mais aussi et surtout parce que cet acte de consignation vu de loin lui semble puéril. En effet, le verbe revoir « J'ai revu » marque une certaine distance que renforcent à la fois le pronom « ces (cahiers) » et la proposition « Qui n'ont guère de sens... »

Il est donc possible de dire que la publication de ces œuvres intimes se fait dans une perspective idéologique du rejet du moi. Dire son moi, le révéler,

¹⁰⁰ - Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, Enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 121.

¹⁰¹ - Béatrice Didier, *Le journal intime*, Op. Cit., p. 10.

l'exprimer pour ensuite montrer la vacuité de tous les moi, s'insurgeant contre cette forte propension de l'humanité à se complaire dans le narcissisme, dans l'égoïsme, dans l'individualisme, comme on peut le lire ici :

La conséquence logique de l'individualisme, c'est le meurtre et le malheur ; il est donc légitime de commencer par déblayer les sources d'optimisme creux. En revenant à une analyse plus philosophique des choses, on se rend compte que la situation est encore plus étrange qu'on le croyait. Nous avançons vers le désastre, guidés par une image fautive du monde ; c'est un cauchemar dont nous finirons par nous éveiller. Nous n'échapperons pas à une redéfinition des conditions de la connaissance, de la notion même de réalité ; il faudrait dès maintenant en prendre conscience sur un plan affectif. Tant que nous demeurerons dans une vision mécaniste et individualiste du monde, nous mourrons. Cela fait cinq siècles que l'idée du moi occupe le terrain ; il est temps de bifurquer.¹⁰²

À l'évidence, la poésie de Michel Houellebecq doit être lue dans une perspective évolutive du moi contre le moi. Ici la voix de l'enfant, là celle de l'adulte. Cette lecture de l'œuvre disposant l'une (*Le sens du combat*) au dessus de l'autre (*La poursuite du bonheur*) s'appuie sur la logique du temps et de maturation du personnage ou plus exactement de l'évolution de la personnalité de celui-ci. Il est loisible de l'asserter devant la hauteur d'esprit, le volume et la dimension pris par le poète dans l'écriture de *Le sens du combat*. C'est une écriture croît vers la troisième personne, certainement pour dire une réalité plus détachée de soi. Si les poèmes qui ouvrent le recueil montrent la première personne (le *je*, le *moi*), force est de noter qu'il y a une évolution vers les deuxième et troisième personnes.

¹⁰² - Christophe Duchatelet, « Michel Houellebecq », Paris, *Art Press*, novembre 1994.

(I)

Je → **Nous**

Le jour monte et grandit, retombe sur la ville
Nous avons traversé la nuit sans délivrance
J'entends les autobus et la rumeur subtile
Des échanges sociaux. J'accède à la présence.

Aujourd'hui aura lieu. La surface invisible
Délimitant dans l'air nos êtres de souffrance
Se forme et se durcit à une vitesse terrible ;
Le corps, le corps pourtant, est une appartenance.

Nous avons traversé fatigues et désirs
Sans retrouver le goût des rêves de l'enfance
Il n'y a plus grand-chose au fond de nos sourires,
Nous sommes prisonniers de notre transparence.¹⁰³

(II)

Nous → **Il(s)**

Au long de ces journées où le corps nous domine
Où le monde est bien là, comme un bloc de ciment,
Ces journées sans plaisir, sans passion, sans tourment,
Dans l'inutilité pratiquement divines.
Au milieu des herbages et des forêts des hêtres,
Au milieu des immeubles et des publicités
Nous vivons un moment d'absolue vérité :
Oui le monde est bien là, et tel qu'il paraît être.

¹⁰³ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit. p.7.

Les êtres humains sont faits de parties séparables,
Leur corps coalescent n'est pas fait pour durer
Seuls dans leurs alvéoles soigneusement murés
Ils attendent l'envol, l'appel de l'impalpable.

Le gardien vient toujours au cœur du crépuscule ;
Son regard est pensif, il a toutes les clés,
Les cendres des captifs sont très vite envolées ;
Il faut quelques minutes pour laver la cellule. ¹⁰⁴

Dans cette évolution même, le poète prend une posture plus critique, plus aérienne, ne se contentant pas de relater, mais dissertant, réfléchissant, argumentant, philosophant sur l'objet même de sa narration, de son expérience. Le moi ou son récit finissent – par la réflexion qu'on y porte – par devenir affaire d'anecdotes, ce que rejette le poète y trouvant du banal et de l'inutile.

Les Anecdotes

Les anecdotes, évidemment... Tous les êtres humains se ressemblent. A quoi bon égrener de nouvelles anecdotes ? Caractère inutile du roman. Il n'y a plus de morts édifiantes ; le soleil fait défaut. Nous avons besoin de métaphores inédites ; quelque chose de religieux intégrant l'existence des parkings souterrains. Et bien sûr on s'aperçoit que c'est impossible. Beaucoup de choses, d'ailleurs, sont impossibles. L'individualité est essentiellement un échec. La sensation du moi, une machine à fabriquer le sentiment d'échec. La culpabilité semble offrir une voie intéressante, à condition qu'il fasse beau. Presque impossible à développer. Intelligent et inédit, en tout cas grande objectivité. ¹⁰⁵

¹⁰⁴ - *Idem.*, p.8.

¹⁰⁵ - *Idem.*, p. 26.

Ce discours sur la routine de l'acte d'écriture portant sur le moi, sur la banalité de cet acte, se double de cette opposition entre le vulgaire du ou dans le roman et la hauteur, le précieux de la poésie. De cette façon Michel Houellebecq se meut en pourfendeur de l'écriture de soi, donc se présente comme opposé à une pratique que nous tentons de lui reconnaître. Rousseau n'est plus le héros qu'on disait, s'étant complu dans une vaste litanie de ses échecs. Que dire du journal intime, qui, dans sa pratique relève plus que toutes les autres formes de l'écriture de soi, de la routine ? Qu'y écrit-on sinon son quotidien ?

L'on pourrait donc s'attendre à ne point retrouver de telles inclinations dans les œuvres de Michel Houellebecq. Mais il faut lire les pages de *La poursuite du bonheur*, pour comprendre cet écheveau de contradictions qu'est l'œuvre de l'auteur de *Rester vivant*. En inaugurant *La Poursuite du bonheur*, le poème « HYPERMARCHE – NOVEMBRE » montre un locuteur en situation de narration d'un pan de son quotidien.

HYPERMARCHE – NOVEMBRE

D'abord j'ai trébuché dans un congélateur.
Je me suis mis à pleurer et j'avais un peu peur.
Quelqu'un a grommelé que je cassais l'ambiance ;
Pour avoir l'air normal j'ai repris mon avance.

Des banlieusards sapés et au regard brutal
Se croisaient lentement près des eaux minérales
Une rumeur de cirque et de demi-débauche
Montait des rayonnages. Ma démarche était gauche.

Je me suis écroulé au rayon des fromages ;
Il y avait deux vieilles dames qui portaient des sardines.

La première se retourne et dit à sa voisine :

« C'est bien triste, quand même, un garçon de cet âge. »

Et puis j'ai vu des pieds circonspects et très larges ;

Il y avait un vendeur qui prenait des mesures.

Beaucoup semblaient surpris par mes nouvelles chaussures ;

Pour la dernière fois j'étais un peu en marge.¹⁰⁶

Pour ou contre l'écriture de soi, pour ou contre le moi, pour ou contre le journal intime ? À cette double alternative, correspondent deux recueils chacun ayant été inscrit dans une perspective, soit de dire le moi, soit de le décrire. Autant dire que le temps a fait son effet, Michel Houellebecq ayant muri d'un recueil à l'autre, le texte y gagnant en vérité, en sincérité.

I – 2 – De la sincérité

La sincérité dans les écritures de soi, peut rapidement être regardée comme la « conformité » du déclaré à la chose réellement vécue. Cette relation du dit au fait apparaît comme une difficulté inhérente à l'autobiographie en particulier car, rappelons le, nous appuyant du reste sur Jean-Philippe Miraux, l'autobiographie tente de « recompose(r) le moi à partir de souvenirs diffus »¹⁰⁷. Dans la pratique donc, et non du fait de l'autobiographe, des réalités mises en lumière pourraient ne pas être en conformité avec l'expérience d'alors (c'est du moins la plus grande peur de l'autobiographe). À cela s'ajoute l'obsession, la hantise provoquées par le destinataire cela parce que l'autobiographie est

¹⁰⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 5.

¹⁰⁷ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p.8.

destinée à être publiée : « L'autobiographie, elle, songe toujours à la publication, sous une forme ou sous une autre, immédiate ou différée »¹⁰⁸. Techniquement donc, le journal intime se tient loin de ces difficultés pour deux raisons essentielles que l'on devine bien :

D'abord, il n'est pas appelé à être publié. Dans le cas précis de Michel Houellebecq, qui du reste n'a fait que laisser ressurgir les traits de cette pratique dans son œuvre, nous identifions les raisons de la publication dans l'idéologie qui a consisté à dresser un réquisitoire contre le moi. À ce titre la révélation, pour ainsi dire, du texte ne contredit, ni ne contrarie l'inclination naturelle du journal intime, le poète n'y ayant pas eu soin, nous y reviendrons, de se cacher.¹⁰⁹

Ensuite, le journal intime relève d'une écriture quotidienne, fondée sur la consignation des événements dont certains relèvent de la pure banalité comme le relève Jean-Philippe Miraux, indiquant qu'«il permet, au jour le jour, de noter les impressions, les faits anodins, les rencontres quotidiennes avec exactitude.»¹¹⁰

L'objet de la démarche dans cette autre partie de notre développement sera naturellement de relever, d'une part, la distance de l'acte d'écriture à la chose vécue, et d'autre part, d'indiquer la nature même de ces événements, leur caractère.

¹⁰⁸ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *Op.Cit.*, p.22.

¹⁰⁹ - Cette question a été traitée dans le I-2-2-1- intitulé : La gravité.

¹¹⁰ - *Ibid.*

I – 2 – 1 – Distance acte d’écriture/ chose vécue

Ce qui apparaît d’emblée dans les poèmes de Michel Houellebecq, c’est la proximité de l’acte d’écriture à la chose vécue. C’est sur ce fondement principalement que nous établissons la pertinence du rapport au journal intime. Soit le texte est produit dans le présent d’énonciation et d’époque, soit le passé qui le prend en charge est un passé relativement proche. Dans le poème HYPERMARCHÉ-NOVEMBRE¹¹¹, le locuteur raconte des travers vécus dans un supermarché alors que revenu chez lui, il y pense encore. Pourquoi le disons-nous ? En grande partie du fait des connecteurs logiques (D’abord et Et ensuite) qui structurent le poème en montrant la clarté de la mémoire capable de situer avec précision les événements vécus. De cette sorte le passé composé et l’imparfait de l’indicatif qui essaient dans le texte rapprochent dans le temps les péripéties racontées (« j’ai trébuché, je cassais l’ambiance, je me suis mis à pleurer, j’avais un peu peur... »). C’est donc ici dans la fraîcheur du souvenir que se réalise la relation entre le temps de l’écriture et celui de l’événement. Le bref usage du présent de l’indicatif dans la modalité du discours direct confirme cette aptitude de la mémoire capable de reconstituer jusqu’aux détails d’une conversation comme on peut le noter ici :

Je me suis écroulé au rayon des fromages ;
Il y avait deux vieilles dames qui portaient des sardines.
La première se retourne et dit à sa voisine :
« C’est bien triste, quand même, un garçon de cet âge. »

¹¹¹ - Ce poème a déjà été mentionné pages 46-47 de l’analyse.

Certes, l'on pourrait objecter que s'il se souvient de cet échange, c'est en raison de son importance, de sa pertinence en cette occasion de sorte que le locuteur ayant vécu un moment difficile, n'en oublie pas un pan important à savoir la remarque de la vieille dame. À cette objection l'on pourrait adjoindre la spécificité de certains poèmes qui marquent de façon prononcée, la distance entre temps de narration et événement. À la page 13 de son recueil Michel Houellebecq fait référence à une tentative de suicide qu'il attribue à sa sœur. Voici ce qu'il en dit :

Ma sœur était très laide à l'âge de dix-sept ans,
Dans sa classe de troisième on l'appelait gras-double
Un matin de novembre elle sauta dans l'étang ;
Mais on la repêcha, l'eau était jaune et trouble.

L'on a pu noter que la perspective était très différente ici car le poème fait une incursion dans le passé, un passé relativement lointain. Dans cette perspective, c'est avec l'autobiographie que l'œuvre établirait sa symétrie. À ce propos, Philippe Lejeune est sans équivoque : « l'autobiographie est avant tout un récit rétrospectif (...) alors que le journal intime est une écriture quasi contemporaine... »¹¹². Ainsi, dans ce poème comme dans beaucoup d'autres, Michel Houellebecq fait une incursion dans le passé, celui de l'adolescence, ce qu'annoncent l'âge de la sœur (« dix-sept ans ») et l'impression que laisse la référence (« un matin de novembre »). Ce recours à la réalité lointaine se fige dans la mention des habitudes du passé, des habitudes de l'enfance, en témoigne cette expression de regret,

Ah ! Ces adolescentes que je n'ai pas aimées
Quand je prenais le train de Crécy-la-Chapelle

¹¹² - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, Op. Cit.* p. 24.

Le samedi midi, revenant du lycée ;

Je les voyais bouger et je les trouvais belles¹¹³.

En exprimant son regret, le locuteur mentionne un aspect de son quotidien alors qu'il était encore lycéen. Ce quotidien est rappelé par la répétition dont est chargée l'imparfait de l'indicatif employé, du reste, avec une certaine fréquence dans l'ensemble du poème.

Tous ces développements montrent que dans certains cas, le poète ne s'est pas attaché à dire une chose dont il était proche dans le temps ; ce qui témoignerait d'un présent superposant énonciation et époque. Cette réalité va plus loin en donnant du présent un caractère illusoire. Dans *Le sens du combat* (mais la chose apparaît aussi dans *La poursuite du bonheur*), le poète raconte très souvent, sauf que le récit est très vite rattrapé par un désir de réflexion, d'analyse du vécu, tout comme par divers commentaires. C'est une tendance, généralement propre au journal intime comme le montrera Béatrice Didier : « Beaucoup de journaux ont tendance à se transformer en une suite de réflexions morales... »¹¹⁴

De cette sorte, l'intimité qui était de raconter tout même la banalité prend plus de volume, par cela, elle s'atemporalise. Le journal philosophique ou le journal des philosophes ne s'inscrit pas dans l'« axe de la temporalité » comme le montrera encore Béatrice Didier : « Les *Propos* d'Alain ou les *Essais* de Montaigne ne sont pas des journaux, nous semble-t-il. L'axe de la temporalité n'y est pas suffisamment marqué... »¹¹⁵

Chez Michel Houellebecq, dès lors que le propos prend la hauteur philosophique, la prose fait place au vers.

¹¹³ - Michel Houellebecq, « LE TRAIN CRECY-LA-CHAPELLE », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 34.

¹¹⁴ - Béatrice Didier, *Le journal intime*, *Op. Cit.*, p. 15.

¹¹⁵ - *Idem.*, p. 14.

Les gestes ébauchés se terminent en souffrance
Et au bout de cent pas on aimerait rentrer
Pour se vautrer dans son mal d'être et se coucher,
Car le corps de douleur fait peser sa présence.

Dehors il fait très chaud et le ciel est splendide,
La vie fait tourner le corps des jeunes gens
Que la nature appelle aux fêtes du printemps
Vous êtes seul, hanté par l'image du vide,

Et vous sentez peser votre chair solitaire
Et vous ne croyez plus à la vie sur la Terre
Votre cœur fatigué palpite avec effort

Pour repousser le sang dans vos membres trop lourds,
Vous avez oublié comment on fait l'amour,
La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort.¹¹⁶

Ce poème s'ouvre sur le motif de la marche. Le locuteur livre ses impressions, réalisant un acte qui n'a pas de but : « les cent pas ». Ce qu'il dit, il le voit ; l'écriture est instantanée un peu comme si le promeneur tenait son cahier dans la main en cette occasion de marche. Le temps de l'énonciation se couple avec le temps de l'action. Le présent de l'indicatif prend en charge la narration à travers laquelle le narrateur a soin de marquer les effets que produisent sur lui, ses perceptions. Or, c'est justement ici que de son caractère de narration, le présent se détache pour devenir présent de vérité générale. Ici les causes, là les effets. L'itération portant sur le groupe « Et vous... » Constitue

¹¹⁶ - Michel Houellebecq, « APRES-MIDI », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 9.

cette chute aphoristique à travers laquelle le « vous » ne dit pas seulement la personne du poète mais traduit cette personne plurielle du tout le monde dont le locuteur est certain qu'il partage la condition ; ce qu'achève de dire la clause « La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort ». Quiconque se trouve dans la même posture arrivera au même résultat, à la même sensation de mort imminente ou même de sursis. Dans ce poème, loin de dire autre chose que ses propres hantises, le poète notamment par l'indice d'énonciation, a fait coïncider sa vie, son destin, ses peurs avec ceux des autres en l'occurrence ses lecteurs.

La réalité d'une distance notable dans certains poèmes entre le fait raconté et la chose vécue empêche-t-elle de regarder l'ensemble de l'œuvre comme proche du journal intime? Non. Bien entendu, car en vérité,

Il n'y a jamais une absolue simultanéité dans le journal entre le fait et l'écrit. Le diariste, lui aussi, se souvient et relate ce qui s'est passé quelques heures, et même quelques jours plus tôt. Des raisons pratiques évidentes ne sont pas seules en cause. Ecrire est à soi seul un acte qui suppose un certain recul par rapport à l'action. Et puis, il y a les diaristes nonchalants qui « prennent du retard » et, après coup, s'efforcent de combler quinze jours, un mois de silence et de blanc dans leur journal. Il y a aussi les subtils, les raffinés qui attendent d'être dans des dispositions idéales. La distance de l'écriture à l'événement existe donc aussi, mais relativement réduite.¹¹⁷

Cette réalité même – celle de la distance – permet de comprendre que l'écrivain – ici le diariste – est amené à aller chercher souvent très loin les événements avec lesquels il fera son récit. Ce geste, ce réflexe autobiographique, n'est pas interdit au diariste, l'analyse de Philippe Lejeune permet de le comprendre.

¹¹⁷ - Béatrice Didier, *Le journal intime, Op. Cit.*, p. 9.

Dans la pratique, la distinction du journal intime et de l'autobiographie n'offre aucune difficulté. Le seul cas qui puisse se présenter est celui d'une superposition des deux genres, un journal intime rassemblant au jour le jour les matériaux d'une autobiographie, comme par exemple le journal que tint Louis-Claude de Saint-Martin (...) en même temps qu'il notait les faits présents, rassemblait tous ces souvenirs (remontant jusqu'à sa petite enfance)...¹¹⁸

Il est donc possible dans le journal intime de parler de l'aujourd'hui, du maintenant et de retourner dans l'hier, dans le révolu. Lorsque le diariste fait le récit de ce que lui offre dans le présent, le spectacle de la vie, il retourne, pour telle ou telle raison, dans la prime enfance ; s'il ne s'agit pas des mêmes procédés, le journal intime et l'autobiographie se rencontrent. On parlera même « d'autobiographie au jour le jour. »¹¹⁹

Cette mise au point permet d'indiquer que les anamnèses que l'on retrouve dans le texte de Michel Houellebecq ne sont pas propres à en nier le rapport au journal intime d'autant plus que pour l'essentiel, l'œuvre de Michel Houellebecq se pose dans sa démarche énonciative ou narrative dans une proximité de l'exprimé au vécu, comme en témoignent les poèmes « VACANCES » et « IL EST VINGT ET UNE HEURES... » de *La poursuite du bonheur*.

VACANCES

Un temps mort. Un trou blanc dans la vie qui s'installe.

Des rayons de soleil pivotent sur les dalles.

Le soleil dort ; l'après-midi est invariable.

¹¹⁸ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Op. Cit., p. 24.

¹¹⁹ - Goncourt Edmond et Jules, *Journal*, Paris, Flammarion et Fasquelle, tome I, p. 5.

Des reflets métalliques se croisent sur le sable.

Dans un bouillonnement d'air moite un peu mobile,

On entend se croiser les femelles d'insectes.

J'ai envie de me tuer de rentrer dans une secte ;

J'ai envie de bouger mais ce serait inutile.

Dans cinq heures au plus tard le ciel sera tout noir ;

J'attendrai le matin en écrasant des mouches.

Les ténèbres palpitent comme de petites bouches.¹²⁰

Il est vingt et une heures, l'obscurité s'installe

Je ne peux plus crier, je n'en ai plus la force

Il pleut légèrement, les vacances s'amorcent

J'essaie de m'imaginer que tout ça m'est égal.

Pour la vingtième fois je prends mon téléphone

Je n'ai plus rien à dire mais je peux écouter,

Suivre la vie des gens et m'y intéresser,

Pour la vingtième fois je ne trouve personne.

J'ai acheté du pain et du fromage en tranches,

Ça devrait m'éviter de crever mon œil droit

Les aliments gargouillent, je crois qu'on est dimanche,

Le temps heureusement est modérément froid.

S'il y a quelqu'un qui m'aime sur Terre ou dans les astres,

¹²⁰ - Michel Houellebecq, « VACANCES », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 21.

Il devrait maintenant me faire un petit signe
Je sens s'accumuler les prémices d'un désastre,
Le rasoir dans mon bras trace un trait rectiligne.¹²¹

Dans le premier poème, on voit les choses se disposer à mesure que le poète les découvre. De plus, il les écrit comme elles lui viennent dans l'ici et maintenant de la découverte ; toutes choses qui renforcent l'image du promeneur tenant son cahier à la main. Tout près de ce « maintenant » de l'écriture, le motif de la nuit (cas également du second poème) est là qui fait de l'écriture de Michel Houellebecq, une écriture, pourrait-on dire, de chevet. C'est dans la nuit principalement, essentiellement, que se réalise l'écriture, le poète agissant comme s'il faisait la somme des expériences du jour.

Écriture proche du vécu, légèrement différée ou encore « écriture de chevet », toutes ces caractéristiques font entrer le texte dans la trajectoire de l'instantanéité propre au journal intime. Mais s'il est un fait qui a pu attirer également notre attention, notamment dans les derniers extraits, c'est la banalité de certains développements qui poussent à s'interroger sur le propos même du texte.

I – 2 – 2 – De la nature du propos

Le développement précédent a été le lieu de montrer le caractère spontané de l'écriture qui s'établit principalement dans le présent de l'énonciation mais aussi d'époque. Cela permet de confirmer la précision, la vérité voire la sincérité de l'énoncé, l'éloignant de l'imprécis de l'autobiographie qui naît principalement d'une longue anamnèse. C'est ce qui fonde la critique à présenter

¹²¹ - Michel Houellebecq, « IL EST VINGT ET UNE HEURES, L'OBSCURITE S'INSTALLE », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p.26.

le journal intime comme relativement enclin à la sincérité. Le journal intime sera moins suspect d'imprécision, la mémoire ayant eu plus de facilité à disposer de la vérité.

La sincérité du journal intime est donc acquise dans le temps, mais elle l'est également dans le contenu. D'abord, nous l'avons déjà développé, ce qui y est déclaré, sera « caché » ; ensuite, et c'est là l'objet de la présente analyse, le contenu du texte peut être compromettant comme il peut parfois relever de la pure banalité. Si le journal intime comme nous l'avons déjà relevé «... permet, au jour le jour, de noter les impressions, les faits anodins, les rencontres quotidiennes avec exactitude »¹²², il est également le lieu « d'aveux » graves que le diariste tient à garder secrets ce qui pose le problème de la publication du texte. Ici, la gravité du discours, là sa puérité.

I – 2 – 2 – 1 – La gravité

Le propos ici est de considérer les textes qui mentionnent le moi et surtout le traitent comme dans le fait d'un journal intime ou plus largement dans le cas d'une expression d'ordre intime. Il s'agit dans cette tension de montrer l'expression par le poète de ce qu'il eût du cacher qui relève de ses faiblesses, de ses frustrations de ses secrets familiaux, de ses rapports au sexe et aux déviances que cela peut engendrer. Nous voulons dire que tout cela Michel Houellebecq l'a dit, qu'il l'a avoué dans son texte et d'une telle manière qu'il ne s'est pas placé à son avantage.

Les poèmes « NON RECONCILIÉ »¹²³ et « Ma sœur était très laide à l'âge de 17 ans »¹²⁴ montrent le rapport du scripteur à sa parenté. Le lexique

¹²² - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit. p. 8.

¹²³ - Michel Houellebecq, « Non réconcilié », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit. p. 6.

qu'il emploie pour caractériser son père est très frappant tant il est à la limite de l'injure : « Mon père était un con solitaire et barbare », « il crèverait », « il ricanait ». Cette tendance confirme bien le caractère conflictuel du rapport entre Houellebecq et son père ; d'où la distance entre père et fils qu'indique déjà l'intitulé « NON RECONCILIE ». La perspective est différente dans le cas de la sœur ; mais toujours cette « aiguille » dans l'expression comme si on avait voulu être méchant, confère ces développements : « Ma sœur était très laide à l'âge de 17 ans », « On l'appelait gras-double », « comme un gros rat obèse », « sans relations sociales, sans espoir de baisés ». Ce qui apparaît problématique ici, c'est moins le fait de la sincérité que celui du choc que pourrait ressentir la personne dont il est question, en l'occurrence ici, la sœur – nous y reviendrons – . Qui plus est, ce poème mentionne une tentative de suicide de ladite sœur, un fait mis au jour et qui peut sembler choquant dans la mesure où il ne touche pas que le seul narrateur mais également quelqu'un qui lui est proche et dont l'on n'est pas sûr qu'il aurait aimé qu'il soit ainsi fait mention de sa personne. La liberté que prend Michel Houellebecq peut s'avérer contrariante surtout pour ceux qui sont impliqués dans son sujet et qui ont le tort de faire partie de l'histoire du personnage-auteur-narrateur. Dans ces conditions, Houellebecq peut apparaître comme l'émule de Jean-Jacques Rousseau, en particulier dans cette exposition des proches que l'on peut voir ici :

les liaisons que j'ai eues avec plusieurs personnes me forcent d'en parler aussi librement que de moi. Je ne puis me bien faire connoître que je ne les fasse connoître aussi et l'on ne doit pas s'attendre que dissimulant dans cette occasion ce qui ne peut être tu sans nuire aux vérités que je dois dire ; Je n'aurai pour d'autres des ménagements que je n'ai pas pour moi-même.¹²⁵

¹²⁴ - « Ma sœur était très laide à l'âge de 17 ans », *Idem*. p. 17.

¹²⁵ - Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes, tome I* ; Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1959. p. 1155.

Il s'agit, faut-il le rappeler, d'un discours se rattachant à la production d'une autobiographie, et Rousseau s'engage à être le plus sincère possible même si cela implique d'engager l'intimité des autres, celle de ses proches et même par delà. S'il en est ainsi de l'autobiographie censée se méfier, censée appréhender le jugement des autres, qu'en sera-t-il du journal qui ne doit pas *a priori* souffrir de tels scrupules ? Dans le journal intime, on est censé écrire dans le secret et donc on parlera avec d'autant plus de liberté que personne, en théorie, à part soi, ne verra le texte.¹²⁶

En fait, ce que subissent les proches de Michel Houellebecq, c'est son désir, ajoutons effréné, de se dévoiler mais on le verra, son désir de réécrire sa vie qu'il veut vivre autrement et ailleurs c'est-à-dire dans sa littérature. Et quand il parle de lui-même ce n'est guère non plus pour se mettre en valeur en se gardant de mettre en évidence ses défauts, ses faiblesses, et ses malaises. A-t-il une addiction ? On pourrait le penser, en particulier en lisant le poème « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis »¹²⁷. Même si ce poème n'est pas dans le cadre de ceux qui nous intéressent, car le poète ne se raconte pas à la manière d'un journal intime mais plutôt philosophe, il mentionne tout de même un fait important, le goût pour les amphétamines, pour la drogue : « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis//Qui voudraient me priver de mes amphétamines ». Regardons par ailleurs le champ lexical « amphétamines, pustules noircies, je m'en fous, j'emmerde la protection sociale ». Tout cela ne donne pas l'image de quelqu'un de particulièrement cohérent. Que dire alors de ce discours anatomique « Mon corps est un sac traversé de fils rouges »¹²⁸ dans lequel la mention des organes reproducteurs est pour le moins surprenante : « un peu plus bas, il y a un organe qui bande ».

¹²⁶ - Nous avons déjà dit combien cette liberté de ton pouvait être illusoire dans le journal intime.

¹²⁷ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 8.

¹²⁸ - Michel Houellebecq, « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges. » *La poursuite du bonheur Op. Cit.*, p. 9.

Entre liberté par rapport à ce qui touche les autres et discours narcissique, presque libertin, le poète s'est offert souvent même dans le déclin de sa personne. Les nombreuses références à ses propres tentatives de suicide en sont l'un des témoignages les plus éloquents.

Tout cela confirme que dans le fait de la gravité du propos, les œuvres de Michel Houellebecq s'habillent de la sincérité propre au journal intime. Mais le journal est parfois pris en charge par l'adolescent qui s'y évade pour échapper à la douloureuse réalité qu'il découvre avec toutefois les espiègleries qui peuvent être les siennes. Le journal, si on relit Houellebecq est souvent le lieu de paroles insensées presque futiles.

I – 2 – 2 – 2 – La Futilité

Revenons à la thèse de J-P Miraux. Marquant la différence entre le journal intime et l'autobiographie il énonce ce à quoi l'on doit s'attendre dans les deux formes :

Si écrire un journal permet de noter les impressions, les faits anodins, les rencontres quotidiennes avec exactitude, il n'en est pas de même pour l'autobiographie intime qui recompose le moi à partir de souvenirs plus ou moins diffus¹²⁹

Le contenu du journal intime est donc selon Jean-Philippe Miraux marqué par des « faits anodins, des rencontres quotidiennes, des impressions ». Les œuvres de Michel Houellebecq sont riches de ce contenu pour le moins futile. Le poème « HYPERMARCHE-NOVEMBRE », comme on l'avait vu, ne décrit

¹²⁹ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 8.

ni plus ni moins que l'inconfort d'un personnage au milieu des autres dans un « hypermarché ». Le lexique suivant traduit l'objet de la perception : « Congélateur, banlieusards sapés, eaux minérales, rayonnages, rayon de fromages, sardines... » Le regard dresse un panorama dont l'écriture fait sienne la traduction, la transcription. Il en va de même pour nombre de poèmes marqués par des rencontres, des rendez-vous, qui sont le prétexte de ces nombreuses descriptions qui se dressent comme autant de prises de vue. Dans ces conditions, plus que le dire, c'est le voir qui apparaît décisif. Les divers objets se disposent presque d'eux-mêmes, à mesure que l'œil les découvre. Nous en voulons pour preuve ces extraits.

À l'angle de la FNAC bouillonnait une foule
Très dense et très cruelle.
Un gros chien mastiquait le corps d'un pigeon blanc
Plus loin dans la ruelle,
Une veille clocharde toute ramassée en boule
Recevait sans mot dire le crachat des enfants.¹³⁰

SEJOUR-CLUB 2

Tout à côté du club enfants ;
Une peluche décapitée
Un vieux Tunisien dépité
Qui blasphème en montrant les dents¹³¹

¹³⁰ - Michel Houellebecq, « À l'angle de la FNAC bouillonnait une foule », *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 16.

¹³¹ - « SEJOUR-CLUB 2 », *Idem.*, p. 79.

A ces larges extraits, il faut ajouter ceux plus courts du poème « APRES-MIDI BOULEVARD PASTEUR »¹³² : « Je revois les yeux bleus des touristes allemands », « sur ma gauche causaient quelques amis chimistes ». Il faut lire également les extraits du poème « MERCREDI.MAYENCE-VALLEE DU RHIN-COBLENCE » : « Je vois ces vieux assis autour d'une table, il y en a au moins dix ».

On voit bien, et notamment à travers ce relevé : « Tout à côté, je revois, je vois », que ce sont les yeux qui sont en action. Ils contribuent à donner au texte, son contenu empirique. Le poète y parle majoritairement de choses qu'il a vécues ou des impressions que lui auront laissées ses expériences. À ce propos, le poème « MONDE EXTERIEUR »¹³³ est très parlant. Il apparaît comme l'un des moments forts du recueil *La poursuite du bonheur*. Le poète y mentionne, comme dans une sorte de synthèse, le contenu global de l'œuvre si ce n'est le projet dont l'ouvrage est porteur : « Je n'ai à partager que de vagues souffrances, des regrets, des échecs, une expérience du vide ». L'épithète « vagues » dit bien l'imprécis, mais aussi connote sur la profondeur et les effets que suggère le propos. Pour le reste, Michel Houellebecq indique qu'il s'agit, d'une part, d'un discours empirique (confirmant le journal intime) ; et d'autre part, d'un exercice douloureux marqué de bout en bout par la souffrance. On trouvera donc dans l'ensemble de l'œuvre, l'évocation de l'expérience – fût-elle celle du « vide » – comme le rappelle le champ lexical formé par les mots « regrets, échecs et expériences » car qu'est ce qui est susceptible de conduire à l'échec ? Que peut-on regretter ? Globalement ce qu'on a vécu bien sûr.

Ainsi l'on peut conclure que dans son œuvre, Michel Houellebecq parle bien en grande partie de ce qu'il a vécu : ses expériences, ses douleurs. En faisant de sa personne le centre de son texte, le poète – on peut le voir dans FIN

¹³² - « APRES-MIDI BOULEVARD PASTEUR », *Idem.*, p. 64.

¹³³ - « MONDE EXTERIEUR », *Idem.*, p. 35.

DE PARCOURS POSSIBLE – se pose en observateur. Il y énonce ce qui suit :
« A quoi bon s’agiter ? J’aurai vécu quand même// Et j’aurai observé les nuages
et les gens »¹³⁴. C’est un observateur qui ne s’interdit pas l’action (« J’aurai
vécu, j’ai peu participé, j’ai tout connu quand même, il y a eu des moments »).
Techniquement cet énoncé place le poète au centre de l’histoire ou des histoires,
même quand celui-ci veut se désaxer du processus de narration. La
représentation du monde se fait par son biais. Une représentation Chaotique
quand on regarde le discours qui la sous-tend. C’est ici qu’il faut considérer un
poème comme « Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit »¹³⁵.

Demain je vais sortir, je quitterai ma chambre,
Je marcherai usé sur un boulevard mort,
Les femmes du printemps et leurs corps qui se cambrent
Se renouvelleront en fastidieux décors.

Demain il y aura des salades auvergnates
Dans les cafés où les cadres mastiquent ;
Aujourd’hui c’est dimanche. Splendeur de Dieu éclate!
Je viens m’acheter une poupée en plastique.

Les deuxième et troisième strophes du poème qui en compte quatre,
décrivent l’être d’un discours qui se pose sur des choses qui n’engagent pas
vraiment un destin, qui ne sont pas si importantes surtout quand il s’agit de dire
qu’ « il y aura des salades auvergnates » et d’énoncer des tautologies – si ce
n’est qu’on pouvait le comprendre comme une indication de temps – du genre
« Aujourd’hui c’est dimanche ». Quel est donc cet homme semble-t-il d’âge mûr
qui irait « s’acheter une poupée en plastique ? » et pour quel usage ? Le discours

¹³⁴ - « FIN DE PARCOURS POSSIBLE », *Idem.*, p. 41.

¹³⁵ - « Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit », *Idem.*, p. 15.

donc et son inclination semblent indiquer en plus de la futilité que portent certains poèmes, le trait d'une personne – ne le disons pas – souvent déséquilibrée. Ce désordre psychologique se ressent jusque dans le discours, en témoigne au premier abord le poème JIM.

Strophe 4

Parfois Jim est méchant, il attend que j'aie mal
Je saigne sans effort ; l'autoradio fredonne.
Puis Jim sort ses outils ; il n'y a plus personne,
Le boulevard est désert. Pas besoin d'hôpital.¹³⁶

Ce rendez-vous suspect – mais il faut le prouver – qui fait repenser à l'aveu sur les amphétamines est porté par un discours incompréhensible à certains égards. Si l'ensemble peut paraître cohérent, les propositions : « l'autoradio fredonne » et « Pas besoin d'hôpital » se disposent presque sans raison et du moins brutalement dans l'ensemble homogène. La ponctuation qui les annonce est très parlante. Elle provoque une rupture où à tout le moins, un arrêt dans le cours du texte. Il s'agit du point virgule (;) et du point (.). Ces arrêts sont légions dans l'ensemble de l'œuvre. Arrêtons-nous cependant sur quelques uns d'entre eux.

- Dans « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace »

Strophe 4

Je ne m'indigne plus du silence des choses,
Elles ne parlent qu'à ceux qui vivent parmi elles ;
Ils y a des êtres humains, leur visage est tout rose,
On dirait des bébés. Fiction émotionnelle.¹³⁷

- Dans « Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre »

¹³⁶ - « Jim », *Idem.*, p. 7.

¹³⁷ - « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace », *Idem.*, p. 36.

Strophe 4

Le matin vers huit heures je passe devant l'église,
Dans l'autobus 23 des vieillards agonisent
Et la même journée bientôt s'immobilise ;
On peut s'interroger sur le sens des Eglises.¹³⁸

- Dans MERCREDI.MAYENCE-VALLEE DU RHIN- COBLENCE.

Strophe 4

J'ai compté. Il y en a douze. Comme les apôtres.
Et le garçon de café serait-il censé figurer le Christ ?

Et si je m'achetais un tee-shirt « Jésus » ?¹³⁹

On a bien pu noter dans la structure, tout comme dans le discours, le décalage de certains développements à un moment du texte. Cette difficulté à demeurer cohérent trahit plus loin nombre de permissivités. On peut les entrevoir à travers les énoncés tantôt blasphématoires (« Je vois un grand Jésus...Il boite »¹⁴⁰, « Je te hais Jésus-Christ »¹⁴¹) ; tantôt libertins (« Je ne ressentais rien au niveau de la pine »¹⁴²).

Dans son ensemble donc, parce qu'il apparaît si dérisoire, le Journal semble ne servir à rien comme s'en inquiète Amiel,

Ce journal-ci représente la matière de quarante-six volumes à trois cent pages. Quel prodigieux gaspillage de temps, de pensée et de force ? (...) Est-ce que, par exemple, ces quatorze mille neuf cent six pages serviront à quelqu'un ou à quelque chose ? Eclaireront-elles une question ? Fourniront-elles des matériaux à une science ? J'en doute.¹⁴³

¹³⁸ - « Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre », *Idem.*, p. 53.

¹³⁹ - « MERCREDI.MAYENCE-VALLEE DU RHIN- COBLENCE », *Idem.*, p. 55.

¹⁴⁰ - « Ma sœur était très laide à l'âge de dix-sept ans », *Idem.*, p. 13.

¹⁴¹ - « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges » *Idem.*, p. 9.

¹⁴² - « À l'angle de la FNAC bouillonnait une foule », *Idem.*, p. 16.

¹⁴³ - Béatrice Didier, *Le journal intime, Op. Cit.*, p. 64.

Il laisse entrevoir de fait, un véritable « nivellement des événements. » Même si on a pu voir chez Michel Houellebecq une prise de conscience des problèmes sociaux et une prise de position dans certains débats politiques, philosophiques, cela n'empêche pas que cette autre analyse de Béatrice Didier soit opérante chez lui :

Le journal permet une sorte de nivellement des événements. Une guerre, une révolution n'y tiennent souvent pas plus de place qu'un mal de tête ou que l'achat d'une paire de soulier. Peut-être est-ce simplement un problème d'optique, et la conséquence de ce fait que le journal est vraiment écrit au jour le jour, sans perspective.¹⁴⁴

Ainsi donc, dans le désordre du discours comme dans la spécificité de son contenu, le journal intime, en général – celui de Michel Houellebecq n'échappe pas à cette règle – se présente comme une œuvre badine à bien des égards. Par là aussi, atteint-il sa sincérité.

Ainsi, Michel Houellebecq se dévoile totalement, car dans la liberté même de l'écriture, par laquelle on peut croire qu'il se laisse submerger, rien ne peut retenir la force de l'aveu. Toutefois, il est possible de voir derrière cet envahissement, le jeu d'un prestidigitateur qu'il amuse de mettre son lecteur en déroute en feignant quelques troubles, nous y reviendrons.

Pour l'heure il faut retenir que dans les deux versants de la gravité du propos et de sa futilité, la poésie Houellebecquienne s'accommode bien de la réalité du journal intime en faisant jaillir les troubles psychologiques par lesquels passe l'auteur-narrateur-personnage. Cela rejaillit-il sur la nécessaire exactitude dont doit être porteur tout journal intime ?

¹⁴⁴ - *Idem.*, p. 66.

I – 3 – De l’exactitude

Le journal intime, introduit le discours, le propos, à côté des principes plus avant mentionnés, dans la perspective de l’exactitude. Il faut entendre cette réalité, au-delà du caractère moral de la vérité, dans son acception de conformité de ce qui est dit à ce qui est ou a été vécu. Mais surtout, il faut l’entendre dans la justesse du mentionné qui témoigne fidèlement du vécu. L’ouvrage actuel consistera à montrer la teneur référentielle, du moins dans la précision dont il est chargé, du propos de Michel Houellebecq.

Pour en montrer les aspérités, nous avons choisi de mettre en relief certains intitulés des poèmes de notre corpus.

I – 3 – 1 – Les poèmes référentiels

I – 3 – 1 – 1 – Dans *la poursuite du Bonheur*

- 1- Hypermarché Novembre p.5
- 2- Ma sœur était très laide à l’âge de 17 ans p.13
- 3- À l’angle de la FNAC bouillonnait une foule p.16
- 4- J’étais seul au volant de ma Peugeot 104 p.17
- 5- Il est 21 heures l’obscurité s’installe p.26
- 6- Le train de Crécy-la-Chapelle p.34
- 7- Ce soir en marchant dans Venise
- 8- Mercredi-Mayence-Vallée du Rhin –Coblence p.55
- 9- Vendredi 11 Mars 18 h 15 SAORGE p.60
- 10- Après-midi boulevard Pasteur p.64
- 11- Variation 4 ; le dernier voyage p.67
- 12- Variation 37
- 13- Une gare dans les Yvelines p.77

- 14- SEJOUR-CLUB 2 p.79
- 15- La route p.81
- 16- L'été dernier p. 83

La poursuite du bonheur est un recueil formé de quatre vingt trois (83) poèmes. Les titres concernés par la réalité de l'exactitude sont au nombre de seize (16). Ainsi, près de 20 pour cent (19.27%) des intitulés du recueil s'inscrivent dans cette dynamique.

I – 3 – 1 – 2 – Dans *le sens du combat*

- 1- Le jour monte et grandit, retombe sur la ville p.7
- 2- Après-midi p.9
- 3- Les moments immobiles que l'on vit presque en fraude p.11
- 4- Fin de soirée p.17
- 5- Une journée avec elle p.21
- 6- Midi p.33
- 7- SEJOUR-CLUB (1) p.36
- 8- J'ai marché toute l'après-midi p.44
- 9- Le TGV atlantique glissait
- 10- J'ai revu ces cahiers dans lesquels je notais des choses p.65
- 11- Maison grise p.67
- 12- Le train direct pour Dourdan p.72

Dans le *Sens du Combat*, douze (12) poèmes sur quatre vingt (80) annoncent un fait de référentialité ce qui représente 15% de l'ensemble des poèmes du recueil.

I – 3 – 2 – Interprétation

Avant toute réelle interprétation de ces résultats, notons que sur l'ensemble des deux recueils, le nombre de poèmes référentiels (du point de vue de l'intitulé) peut sembler ténu. A certains égards on pourrait y voir une remise en question du fait autobiographique dans la poésie Houellebecquienne. Mais relevons d'abord que si leur nombre est ténu, il y a bien des poèmes à l'intitulé référentiel dans les œuvres, ensuite il ne faut pas oublier que le rejet de Michel Houellebecq pour toutes les formes de narcissismes. Pour, lui ce serait se complaire dans le nombrilisme, dans l'égoïsme et dans l'égoïsme. Son œuvre ne pouvait donc être le lieu d'une exhibition personnelle. A cela s'ajoute le fait que certains poèmes, au-delà de l'intitulé même, sont référentiels. Le moi est donc présent dans l'œuvre et subit un traitement autobiographique qu'il faut étudier.

Ainsi, ces intitulés représentent des traits saillants du fait autobiographique dans les poèmes de Michel Houellebecq en tant qu'ils avouent une tension, celle de se porter vers la réalité, sa réalité, de la dire, de la décrire. La référentialité qu'annoncent ces intitulés se situe à diverses échelles. Son évolution part d'une présence ténue à une visibilité manifeste. Ici l'on ne sait pas trop, l'on douterait presque, là, la chose apparaît de manière si évidente.

Dans *Le sens du combat*, certains extraits pris ne laissent pas apparaître manifestement les repères susceptibles d'éclairer le lecteur. Soit les intitulés « Le jour monte, grandit retombe sur la ville », « Après-midi » (nous les prenons à titre illustratif). L'article défini du premier (« le »), l'absence de déterminant du second, rendent ces intitulés si abstraits que l'on est conduit à se poser ces nécessaires questions : Quel jour ? Quel Après-midi ? A ces questions pourtant deux repères permettent de répondre.

D'abord le temps. Le déroulement même du texte, description d'une journée, matérialisée dans le déploiement du temps, du jour, (« le jour monte grandit et retombe sur la ville »), permet de comprendre l'enjeu, la place du présent d'énonciation. Celui-ci présente l'énonciateur comme étant la clef pour comprendre le texte et s'y repérer. Le Jour en question qui pouvait faire penser à n'importe quel jour ou encore à un jour quelconque devient quelque chose d'unique, quelque chose de singulier mais seulement sa singularité dépend du locuteur. Le jour en question c'est le jour où l'auteur écrivait son texte. Sa détermination peut être faite, seulement elle dépend des informations para textuelles. Dans ces cas là donc, la figure du « diariste » est importante tant elle tient lieu de repère pour permettre justement une lecture autobiographique du texte. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère cet autre intitulé : « Le Dernier Voyage. » L'article défini (« le ») en principe devrait permettre d'identifier comme unique, l'objet voyage et c'est du reste ce qu'il se passe. Seulement on peut le comprendre doublement soit dans la relativité : dernier étant dernier par rapport à un premier et/ou un deuxième etc. Soit dans l'absolu, on se situerait alors dans des considérations symboliques, métaphysiques ou disons le, religieuses. En effet le dernier voyage peut désigner la fin d'une activité peut-être d'un parcours tout comme il peut également renvoyer à la mort.

Tous ces problèmes permettent de comprendre une chose, c'est que sans l'ensemble du texte mais surtout sans le poète lui-même, il apparaît difficile de se frayer un chemin dans sa tâche de repérage.

Toutefois, dans le même recueil les choses évoluent. Ainsi les titres « SEJOUR-CLUB (1) », « Le TGV atlantique glissait », « Le train direct pour Dourdan » etc. permettent au lecteur de mieux prendre ses repères, de se figurer mieux l'univers qui lui est présenté par l'apport de réalités connues ou susceptibles de l'être parce que vérifiables comme ces sites désignés par les noms propres « TGV atlantique » et « Dourdan. » Ces derniers intitulés

permettent au lecteur d'entrer dans l'univers qui lui est présenté mais surtout de construire la figure du « je » qui déclare « J'ai revu ces cahiers dans lesquels je notais des choses » ou encore « J'ai marché toute l'après-midi. »

Certes, la présence du poète est nécessaire pour comprendre l'œuvre et surtout s'y repérer, s'y retrouver – cela légitime bien cette lecture autobiographique qui est le propos de cette entreprise – mais à certains endroits il a eu soin de laisser les poèmes parler d'eux-mêmes. Le couple espace/temps que l'on retrouve dans « Hypermarché-Novembre », « Ce soir en marchant dans Venise », « Mercredi-Mayence-Vallée du Rhin –Coblence », « Vendredi 11 Mars 18 h 15 SAORGE », achève de dire toute l'étendue de la référentialité du texte. Ce couple se dispose comme autant de repères, tant les lieux convoqués peuvent être déterminés comme appartenant à des espaces connus. La référence absolue portée par les noms propres de lieux (la FNAC, Crécy-la-Chapelle, Venise, Mayence-Vallée du Rhin –Coblence, SAORGE) détermine clairement les espaces concernés. A cela s'ajoute les dates. Certains titres en portent avec une telle précision. Ainsi à l'imprécis « Ce soir » ou encore « l'été dernier » répondent ces précisions horaires « Il est 21 heures », « Vendredi 11 Mars. 18h15 SAORGE. » Il faut ajouter à ce que disent les titres, ce que révèlent les informations para textuelles de certains poèmes.

VARIATION 49 : LE DERNIER VOYAGE

Strophe 3

Nos regards s'entrecroisent, interrogeant en vain
L'épaisseur de l'espace
Dont la blancheur fatale enveloppe nos mains

Comme un halo de glace.

*Santiago du Chili, le 11 décembre.*¹⁴⁵

VARIATION 32

Strophe 2

Deux grands requins tout blancs jouent autour de l'épave

Le soleil innocent fait briller les yeux morts

D'un éclat sardonique.

Tout cela n'est pas grave,

Mais quel affreux décor...

Tournent les goélands de leur vol concentrique!

*Saint-Christophe-du-Ligneron, le 17 juillet.*¹⁴⁶

Quelle est la place de la date dans le journal intime ? Béatrice Didier répond par l'exemple de quelques diaristes, elle énoncera que,

Charles Du Bos, lui, n'hésite pas à livrer plusieurs journaux par jour. D'où une datation extrêmement subtile et précise et où figurent non seulement le jour et l'année, mais aussi l'heure – parfois la minute – et le lieu. La datation peut sembler indispensable à ceux pour qui le journal est le signe même de l'insertion dans le temps, et encore, un moyen d'échapper à l'oubli, aux inexactitudes de la mémoire (...) D'autres diaristes, au contraire, affectent une totale indifférence à la chronologie.¹⁴⁷

¹⁴⁵ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 67.

¹⁴⁶ - *Idem.*, p. 76.

¹⁴⁷ - Béatrice Didier, *Le journal intime*, Op. Cit., p. 23.

Tout ceci nous renseigne bien sur la nature, l'orientation du propos, même de Michel Houellebecq, la grande question est de savoir s'il y a correspondance entre ce que dit le texte et ce qu'a réellement vécu le poète. C'est ici qu'il faut revenir à la personne même de l'écrivain comme une clef pour comprendre tous les écheveaux du texte. Dans certains extraits, le fait de la possession nous renseigne comme ici dans « ma sœur était très laide à l'âge de 17 ans », « au volant de ma Peugeot 104. »

Toutes ces informations, notons une fois encore leur précision « âge de 17 ans, Peugeot 104 », mettent le lecteur devant un seul réflexe, celui du questionnement. Michel Houellebecq à-t-il jamais eu une Peugeot 104 ? La sœur dont il parle, existe-t-elle réellement de sorte qu'on puisse déduire cette uniformité entre Auteur, Narrateur et Personnage ? La réponse à ces interrogations constitue la dernière pièce du puzzle. En réalité c'est ici que se situe le gros de notre ouvrage. C'est-à-dire réaliser ce nécessaire parallèle entre la vérité de ce qu'a mentionné le poète par rapport à ce qu'il a réellement vécu. Il s'agit donc d'enquêter, de quêter, mais il s'agit aussi d'écrire une biographie dont le propos serait de confirmer ce qui a été déclaré par Michel Houellebecq lui-même. Or devant que de le faire, il faut lever un obstacle d'ordre structurel quant au morcellement du texte pour savoir écrire une cohérence des pans de vie mis en relief. Simplement, il sera question de montrer que dans sa présentation parcellaire, le texte proche en cela du journal intime, s'est employé à mettre en relief certains traits importants de la vie de l'auteur qu'il nous faudra mettre bout à bout après les avoir identifiés et après avoir retrouvé les informations qui auraient pu manquer à leur meilleure identification.

II – Question de structure : la poésie de Michel Houellebecq, un recueil de pièces en vers ?

La mise en lumière des critères pouvant établir le rapport entre l'œuvre poétique de Michel Houellebecq et les écritures de soi permet de réaliser un parallèle avec le journal intime précisément. Du général l'on en vient donc à un particulier. C'est pour mieux asseoir cette spécificité que nous revenons à la question de l'autobiographie pour voir jusqu'à quel point, dans leur structure, les textes de Michel Houellebecq s'en éloignent pour se rapprocher définitivement du journal intime. En toile de fond de cette question, une attente : Celle de lire avec précision la trajectoire de vie du poète en en relevant les monceaux éparpillés dans les œuvres qui du reste sont des recueils donc un assemblage de pièces dont la cohérence (de l'assemblage) obéit à des choix qui ne reposent pas toujours sur une logique qui soit chronologique, sémantique, axiologique...

Revenons donc à la définition Lejeunienne de l'autobiographie :

« Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹⁴⁸. Pour permettre à son lecteur de mieux comprendre l'objet de son propos, Philippe Lejeune entreprend de montrer les spécificités de l'autobiographie en en relevant les nuances par rapport aux autres formes d'écritures de soi. Aussi poursuit-il sa définition :

Cette définition met en jeu des éléments qui appartiennent

à trois catégories différentes :

1- la forme du langage

a- Récit

¹⁴⁸ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *Op. Cit.*, p. 10.

Nous choisissons de nous arrêter ici car c'est déjà là que le spécialiste pose la distance qui existe entre l'autobiographie et la poésie. Voici comment il énonce cette distance :

Est une autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées pour chacune des catégories. On peut préciser cette définition en opposant l'autobiographie aux genres littéraires voisins qui remplissent seulement une partie de ces conditions... le poème autobiographique celle de l-b¹⁵⁰.

Pour Philippe Lejeune donc, poésie et autobiographie s'épouseraient si la poésie relevait de la prose et non pas du vers. Notons au passage que la poésie ne peut pas être réduite qu'au seul aspect du vers comme le rappelle du reste Gérard Dessons pour qui « La pratique des vers ne suffit pas à garantir la spécificité du poème. »¹⁵¹ Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler l'existence de textes poétiques en prose. C'est pourquoi il nous semble juste de relever que dans sa démonstration, le spécialiste français de l'autobiographie s'est quelque peu appesanti pour parler de la poésie, sur la synecdoque du vers. Pour Philippe Lejeune, nous l'évoquions dans l'introduction, « le récit en vers porte déjà à simple lecture les signes extérieurs de la fiction et de l'art. »¹⁵² cette proposition semble juste du moins, elle est partagée par Mallarmé pour qui « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif comme le traite déjà la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. »¹⁵³

¹⁴⁹ - *Ibid.*

¹⁵⁰ - *Ibid.*

¹⁵¹ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique Approche des théories de la littérature, Op. Cit.*, p. 57.

¹⁵² - *Ibid.*

¹⁵³ - Stéphane Mallarmé, *Crise de vers, Œuvres*, éditions Yves-Alain Favre, Paris, Classique Garnier, 1985, p.218.

Ainsi donc, pour Philippe Lejeune, globalement, le vers ne peut assumer, ne peut porter, l'autobiographie à cause de sa double orientation fictionnelle et artistique. Prétendant donc à sa spécificité artistique, la poésie « apparaît comme une double pratique du simulacre et du mensonge »¹⁵⁴, pour Aristote donc, le poète est maître dans un art : celui de la « *mimèsis* » qu'il faut se garder de prendre au sens d'imitation car la « *mimèsis* » chez le poète se couple toujours du « *poièin* » qui est création. Ainsi, Aristote pouvait affirmer : « Le poète imite (...) une action construite ou arrangée par lui, de sorte que les deux termes *poièin* et *mimèsis* loin de s'exclure, se complètent et résument son activité créatrice. »¹⁵⁵

Comment alors considérer la poésie comme un médium pour l'autobiographie dont l'objectif est dans le vrai auquel tend le discours ?¹⁵⁶ Le cas de Victor Hugo dans *les Contemplations* apparaît donc énigmatique. Lejeune refuse d'y voir une autobiographie comme beaucoup de critiques s'accordent à le penser. C'est que pour lui tant que la poésie reste affaire de vers, elle est loin de l'autobiographie qui plus est il ne s'agit pas dans la poésie (dans les recueils de poèmes) d'une continuité capable d'écrire cette unité diégétique qui fait l'autobiographie. Toutes ces limites posées comme autant de frontières font de la poésie une intruse chez l'autobiographie et peut-être dans la famille des écritures de soi, cela à cause de la spécificité du genre mais surtout à cause de la forme qui la porte principalement c'est-à-dire le vers. Donc, *a priori*, l'on ne serait pas tenter de chercher dans la poésie de Michel Houellebecq les traces d'une quelconque écriture de soi motif pris de la démarche mais surtout de

¹⁵⁴ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique Approche des théories de la littérature*, Op. Cit., p.20.

¹⁵⁵ - Aristote, *Poétique, texte*, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

¹⁵⁶ - Cette opposition entre le vrai et l'artistique qui pousse à distinguer l'autobiographie de la fiction (littéraire voire poétique) peut être considérée en somme, en réalité comme un repère pour distinguer dans l'analyse deux réalités. En fait, la chose autobiographique est à y voir de près, une espèce de fantasme voire de fiction du moi. Aussi Nathanaël Wadbled pouvait-il relever que « Le récit de soi invente le soi. Que ce qui est ainsi produit soit la réalité n'enlève pas à cette narration son caractère fictionnelle, elle le rend juste performatif. En ce sens, il pourrait être dit de ce récit ce que Paul Ricœur dit du récit historique : l'écriture de l'histoire n'est pas substantiellement différente de l'écriture fictionnelle. in *Les représentations dans les fictions littéraires*, Op. Cit., p. 206.

l'appareil poétique. Toutefois en considérant la particularité des poèmes de Houellebecq l'on comprend qu'il s'agit plus *d'a priori* que d'autre chose. C'est ici qu'une immersion dans le texte s'impose pour examiner les poèmes afin de voir s'ils relèvent tous du vers et dans le cas où tout ou parties en seraient imprégner de voir s'ils ne permettent pas tout de même au poète de dire son moi comme s'il avait écrit, ainsi que nous le disons, une sorte de journal intime.

L'expression de Philippe Lejeune « *recueil de pièces en vers* » dont nous partons pour regarder la poésie de Michel Houellebecq, indique du livre de poésie qu'il est un vaste assemblage de textes dont l'élément commun, dont le matériau, c'est le vers. Les œuvres de Michel Houellebecq ressortissent-elles à une construction linéaire, continue ? Ou bien procèdent-elles d'un assemblage morcelé ? En clair s'agit-il de livres ou de recueils de poésie ? Si la réponse s'avère positive dans le second cas l'on admettrait la parenté de l'écriture houellebecquienne avec le journal intime qui lui aussi est discontinuité et dans un certain sens, totalité de l'unité : un seul texte valant pour dire toute une histoire. Au demeurant cette première série d'interrogations ne prend pas en compte toute l'étendue du problème que pose Philippe Lejeune. À la question de la nature de l'œuvre vient s'ajouter celle de la caractéristique même du texte. L'œuvre de Michel Houellebecq est-elle faite de vers et quels en sont les spécificités ? Est-elle faite en prose, là encore, quels en sont les spécificités ? Ici la nature de l'œuvre, là la caractéristique du texte. Le postulat qui entoure la réalité des genres littéraires oblige à regarder la poésie comme le lieu d'expression et de floraison du vers, c'est pourquoi nous partons de cette forme pour comprendre le mouvement du texte afin d'en tirer les enseignements. Ce faisant nous regarderons la forme du texte, son tissage en en cherchant le mouvement, la cohérence que consciemment ou non le poète y aura placé.

II – 1 – Une structure problématique

La poursuite du bonheur et *Le sens du combat* seraient des recueils « de poèmes ». La mention de l'éditeur sur la première de couverture de *Le sens du combat* est à ce propos très parlante. On y indique ceci : « poèmes » en indice juste après le titre. Ce n'est pas un hasard si le pluriel a été préféré au singulier, c'est qu'il dénonce justement une certaine pluralité et aussi une certaine autonomie (des textes) dans cette pluralité même. L'intégralité de la « fiche d'identification » de ce texte indique bien au lecteur qu'il trouvera à l'intérieur de l'œuvre des textes et non pas un seul, des poèmes disposés selon une certaine logique si l'on en croit les tables des matières des deux ouvrages qui font mention pour *Le sens du combat* de quatre parties et pour *La poursuite du bonheur*, de quatre parties également.

Devant que de poursuivre cette analyse de la structure des ouvrages et surtout des textes, il nous faut nous arrêter pour relever que, d'après la présentation interne des œuvres qui disposent sous les yeux du lecteur des poèmes rattachés entre eux, un lien peut-être fait avec le journal intime surtout quand on revient sur certains intitulés comme : « MERCREDI. MAYENCE – VALLEE DU RHIN – COBLENCÉ »¹⁵⁷, « VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE »¹⁵⁸ et certains développements du genre « COURTENAY – AUXERRE NORD »¹⁵⁹. En articulant ainsi son œuvre le poète prend assurément une posture de diariste faisant basculer son texte vers le journal intime disons-le une fois encore.

Par conséquent, l'on notera qu'avec la présentation des poèmes, le fait de l'écriture de soi dans la poésie de Michel Houellebecq établit une nette symétrie

¹⁵⁷ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit. p.55.

¹⁵⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit. p.60.

¹⁵⁹ - *Idem.*, p.61.

avec le journal. Toutefois, même s'il s'agit du journal intime le propos d'une écriture de soi est de raconter, se pose toujours le problème du vers dont nous cherchons à identifier la présence et à établir les spécificités dans les œuvres. Ainsi, *La poursuite du bonheur* contient quatre vingt trois (83) textes dont d'après leur aspect extérieur, soixante dix-sept (77) peuvent être considérés comme des textes poétiques en vers. Comme nous le mentionnions, cette catégorisation se fait d'après ce que l'œil peut constater à première vue. En guise d'exemple regardons ces poèmes.

J'aime les hôpitaux, asiles de souffrance	Moments de la fin de journée
Où les vieux oubliés se transforment en organes	Après le soleil et la plage.
Sous les regards moqueurs et pleins d'indifférence	La déception s'est incarnée ;
Des internes qui se grattent en mangeant des bananes.	Je ressens à nouveau mon âge.
Dans leurs chambres hygiéniques et cependant sordides	Appel de la nuit qui restaure
On distingue très bien le néant qui les guette	Dans nos cerveaux las, l'espérance ;
Surtout quand le matin, ils se dressent, livides,	J'ai l'impression d'être en dehors
Et réclament leur première cigarette.	D'une architecture d'apparences
Les vieux savent pleurer avec un bruit minime,	Et de planer dans un non-être
Ils oublient les pensées et ils oublient les gestes	Qui s'interrompt tous les matins
Ils ne rient plus beaucoup, et tout ce qui leur reste	Quand il faut à nouveau paraître
Au bout de quelques mois, avant la phase ultime,	Et prendre sa part du festin.
Ce sont quelques paroles, presque toujours les mêmes ;	Dire « Bonjour » aux êtres humains,
Merci je n'ai pas faim mon fils viendra dimanche.	Jouer son rôle, Blitzkrieg social ;
Je sens mes intestins, mon fils viendra quand même.	Se sentir très mal le matin,
Et le fils n'est pas là, et leurs mains presque blanches. ¹⁶⁰	Et rêver de la loi morale. ¹⁶¹

¹⁶⁰ - Michel Houellebecq, « J'aime les hôpitaux, asiles de souffrances », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 11.

Comme un plant de maïs déplanté de sa terre,
Une vieille coquille oubliée par la mer,
A côté de la vie

Je me tourne vers toi qui as osé m'aimer
Viens avec moi, partons, je voudrais retrouver
Les traces de la nuit.¹⁶²

En apparence donc, ces poèmes ressortissent au vers dont le retour à la ligne marqué visuellement par la majuscule semble asseoir la présence quand on y ajoute également la disposition en strophes des textes. Mais cette constatation peut elle suffire à caractériser ainsi les textes ? L'on comprendra donc la nécessité d'une vision plus immergée qui s'articule autour des notions propres au genre poétique.

II – 1 – 1 – La rime

La poésie est une forme que l'histoire littéraire pousse à regarder d'après un certain nombre d'artifices auxquels on l'a souvent réduite. Cette lecture, est cependant commandée par le rapport du genre poétique à certaines pratiques, tendances ou constantes qui ont finit par se substituer dans le regard à la chose même. Dans son *Introduction à la poétique*, Gérard Dessons, s'appuyant sur Sébillet, revient sur les différentes « synecdoques » de la poésie. Il déclare à ce propos :

¹⁶¹ - « Moments de la fin de journée », *Idem.*, p.23.

¹⁶² - « Comme un plant de maïs déplanté de sa terre », *Idem.*, p. 27.

Au-delà d'une question terminologique, c'est d'une conception du poème qu'il s'agit. En distinguant poème et rime, Sébillet prend ses distances avec la technicité de la versification, à laquelle selon lui, ne saurait se réduire l'exercice de la poésie. A ses yeux, « rime » est donc un recul par rapport aux anciennes appellations du poème..., les Grecs le nommant « mètre » en fonction de sa mesure..., les Latins « carma », pour sa primitive destination au chant (*carmen* signifiant chant magique) « Ou vers », à cause de sa forme, issue du retour (*versus*) de la mesure.¹⁶³

Si l'on en croit cette catégorisation, l'on en viendrait à rechercher la poésie dans le mètre, le rythme et aussi dans la rime. Certes en ce qui concerne la rime, Sébillet se montre très critique voyant dans cette symétrie une plus grande restriction que dans le cas du chant ou du mètre. Toutefois, motif pris de cette tension quasi fétichiste pour l'homophonie syllabique en fin de vers notamment dans la poésie française, nous en chercherons les traces dans la poésie de Michel Houellebecq ; d'autant plus que la rime, le mètre et le rythme ne disent pas la poésie mais le vers or ce que nous recherchons ici c'est bien le vers.

Ainsi, pour ouvrir cet autre aspect de notre analyse nous commencerons par regarder la rime. Il ne s'agira pas pour nous d'une caractérisation portant sur les critères de qualité et de quantité dont nous informons déjà qu'ils ne sont pas le souci de Michel Houellebecq. En effet, la rime houellebecquienne, tient beaucoup plus à son existence, à sa présence dans les œuvres qu'à quelque autre fonctionnalité. Le fait le plus évocateur dans le texte nous est donné par ces différents sonnets – s'ils peuvent ainsi être nommés – dont il serait bon d'observer le comportement notamment par rapport à la rime.

J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis a 13

Qui voudraient me priver de mes amphétamines. b 13

Pourquoi vouloir m'ôter mes dernières amies ? a 12

¹⁶³ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature, Op. Cit.*, p. 56.

Mon corps est fatigué et ma vie presque en ruine. b	12
Souvent les médecins, ces pustules noircies, a	12
Fatiguent mon cerveau de sentences uniformes ; b	14
Je vis ou je survis très en dehors des normes ; b	13
Je m'en fous. Et mon but n'est pas dans cette vie. a	12
Quelquefois le matin je sursaute et je crie, c	12
C'est rapide c'est très bref mais là j'ai vraiment mal ; d	13
e m'en fous et j'emmerde la protection sociale. d	13
Le soir je relis Kant, je suis seul dans mon lit. c	12
Je pense à ma journée, c'est très chirurgical ; e	12
Je m'en fous. Je reviens vers le point initial. e ¹⁶⁴	12
Tant de cœurs ont battu, déjà, sur cette terre a	12
Et les petits objets blottis dans leurs armoires b	13
Racontent la sinistre et lamentable histoire b	12
De ceux qui n'ont pas eu d'amour sur cette terre. a	12
La petite vaisselle des vieux célibataires, a	14
Les couverts ébréchés de la veuve de guerre a	12
Mon Dieu! Et les mouchoirs des vieilles demoiselles b	14
L'intérieur des armoires, que la vie est cruelle ! b	13
Les objets bien rangés et la vie toute vide c	12

¹⁶⁴ - Michel Houellebecq, « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 8.

Et les courses du soir, restes d'épicerie d	11
Télé sans regarder, repas sans appétit d	12
Enfin la maladie, qui rend tout plus sordide, c	12
Et le corps fatigué qui se mêle à la terre, e	12
Le corps jamais aimé qui s'éteint sans mystère. e ¹⁶⁵	12

APRES-MIDI

Les gestes ébauchés se terminent en souffrance a	13
Et au bout de cent pas on aimerait rentrer b	12
Pour se vautrer dans son mal d'être et se coucher, b12	
Car le corps de douleur fait peser sa présence. a	12
Dehors il fait très chaud et le ciel est splendide, a	12
La vie fait tournoyer le corps des jeunes gens b	12
Que la nature appelle aux fêtes du printemps b	12
Vous êtes seuls, hantés par l'image du vide, a	12
Et vous sentez peser votre chair solitaire c	12
Et vous ne croyez plus à la vie sur la Terre c	12
Votre cœur fatigué palpite avec effort d	12
Pour repousser le sang dans vos membres lourds d	12
Vous avez oublié comment on fait l'amour, e	12
La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort. e ¹⁶⁶	12

¹⁶⁵ - Michel Houellebecq, « Tant de cœurs ont battu, déjà, sur cette terre », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁶⁶ - Michel Houellebecq, « APRES-MIDI », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 9.

Un sonnet est un poème à forme fixe reconnaissable aux caractéristiques suivantes : il est constitué de quatorze (14) vers dont deux (2) quatrains (strophe de quatre vers) et d'un (1) Sizain « Strophe de six vers... organisée graphiquement en deux (2) tercets (strophe de trois vers) »¹⁶⁷.

Initialement écrit en décasyllabe (vers de dix (10) syllabes) le sonnet comporte aujourd'hui des alexandrins c'est-à-dire des vers de douze (12) syllabes.

Sur le plan de la rime, le sonnet se compose pour chaque quatrain de deux (2) rimes féminines embrasées par deux (2) rimes masculines et la présentation générale obéit au schéma suivant : ABBA, ABBA, CCDEED ou CCDEDE.¹⁶⁸

Ces trois poèmes de Michel Houellebecq, satisfont à certaines exigences du sonnet. L'on y observe les deux quatrains et un sizain organisé autour des deux fois trois (3) strophes. C'est cependant, la seule caractéristique de la forme que respectent ces « sonnets. » Pour le reste ces poèmes se révèlent atypiques. En effet, la règle de l'alexandrin n'y est pas respectée ni celle du décasyllabe d'ailleurs. Les trois poèmes sont respectivement composés de huit (8), de neuf (9) et de treize (13) alexandrins sur quatorze (14) vers, là où la règle eût voulu qu'ils en fussent constitués de quatorze/quatorze. Mais ne nous attardons pas sur la métrique car ce qui nous intéresse ici c'est la rime. Voici la schématisation que nous pouvons faire de la rime du « sonnet » de Michel Houellebecq.

- Dans « *J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis* » : ABAB, ABBA, CDDCEE.
- Dans « *Tant de cœurs ont battu, déjà, sur cette terre* » : ABBA, AABB, CD

¹⁶⁷ - taquestion.over-blog.com/article-poeme-a-forme-fixe-le-sonnet-forme-et-histoire-46140392.html.

¹⁶⁸ - Nous avons synthétisé nos informations sur la rime mais il est possible de les retrouver sur les adresses suivantes : www.taquestion.over.com/article-poeme-a-forme-fixe-le-sonnet-forme-et-histoire-46140392.html, www.commentfaiton.com/fiche/voir/53213/comment-reconnaitre-un-sonnet-en-poésie, www.weblettres.net.

- Dans « *APRES-MIDI* » : ABBA, ABBA, CDDCEE.

L'on a vite fait de constater que la rime ici n'est pas dans la ligne prescrite par l'écriture du sonnet qui est motivée par une certaine régularité. Bien sûr, l'effort de la rime est là, mais il obéit à une vision personnelle et non pas à des canons hérités de l'histoire littéraire. Même là, il est juste de faire observer que pour le poète même, aucune vraie logique ne semble accompagnée cette architecture de la rime. Tantôt cette disposition-ci, tantôt cette disposition-là. Ce qui fait que la seule conséquence qui puisse être tirée c'est qu'on a voulu faire rime sans se préoccuper de la qualité de son arrangement. Seulement un désir, celui de faire rime sans plus. Au-delà du sonnet, le phénomène de la rime apparaît dans d'innombrables poèmes et se présente comme l'une des caractéristiques sinon la seule avec laquelle le poète ait eu un commerce plutôt régulier. Cette régularité dans certains endroits des recueils n'a pas manqué de nous faire songer à quelque obsession. Certains poèmes présentent des rimes dont il ne serait pas exagéré de dire qu'elles ont été forcées. Comme le démontre ces quelques exemples.

« On gémit de souffrances ou de plaisir, »

Strophe 3

Naturellement, nous ne savons pas aimer
Comme l'écrivait ta sœur à sa famille
Après son quatrième avortement.
C'est quelque chose comme une espèce de secret
Perdu. Pourtant, le soleil brille
Et les évêques perdent leurs dents.¹⁶⁹

¹⁶⁹ - Michel Houellebecq, « On gémit de souffrances ou de plaisir, » *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 27.

Michel Houellebecq fait rimer les mots « *aimer* » et « *secret* » ce qui paraît anecdotique d'autant que ces deux mots ne se terminent pas par le même son ; le premier se réalisant [e] et le second [ɛ].

« J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 »

(2)

Strophe 3

Dépassant deux camions qui transportaient des viandes,
Ravi par ce projet je chantonnais des hymnes ;
Non rien n'était fini, la vie et ses offrandes
S'étendaient devant moi, incertaines et sublimes.¹⁷⁰

Dans cette séquence, le problème porte sur la suite « *Hymnes-sublimes.* » Tandis que le second mot s'achève sur le son [Im] le premier se prononce [Imn] Ce qui fait que ces deux mots normalement ne riment pas.

«Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre »

Strophe 2

Je veux penser à toi, Arthur Schopenhauer,
Je t'aime et je vois dans le reflet des vitres,
Le monde est sans issue et je suis un vieux pitre
Il fait froid. Il fait très froid. Adieu la Terre.¹⁷¹

¹⁷⁰ - Michel Houellebecq, «J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 ; » *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷¹ - *Idem.*, p. 53.

Ce qui est en cause ici c'est le nom « *Schopenhauer* » et le mot « *Terre.* »
Ici le son, [uər], là le son [ɛr].

LES OPERATEURS CONTRACTANTS

Strophe 2

Puis mes pas glisseront dans un chemin secret,
A première vue banal
Qui depuis des années serpente en fins dédales,
Que je reconnaîtrai.¹⁷²

Ce dernier exemple vient pour confirmer cette tendance iconoclaste de la rime de Michel Houellebecq, en revenant sur la parenté que le poète semble établir entre les sons [e] et [ɛ]. Ce particularisme portant notamment sur les sons [e] et [ɛ] provient sans doute de l'évolution de la langue. En effet de plus en plus la règle consistant à prononcer [ɛ] la graphie « - et » en fin de mot est ignorée au profit d'une prononciation [e]. Se faisant le relais d'un tel usage, Michel Houellebecq s'éloigne de la rigueur de la grammaire, de la phonétique et peut être aussi de la rhétorique. Ainsi, par cela, il situe la spécificité de sa poésie dans la liberté ou du moins dans la libération du mot vis-à-vis des règles qui inhiberaient son élan poétique.

La rime de Houellebecq est en rupture avec ce que prescrit la norme, mais tout ceci est dans la volonté d'un poète qu'à une certaine époque – l'âge classique notamment et même un peu au-delà – on aurait été qualifié de piètre. Les extraits qui suivent vont mettre en lumière une tendance de Houellebecq à reprendre en fin de vers le même mot pour tenir lieu de rime.

¹⁷² - Michel Houellebecq, «LES OPERATEURS CONTRACTANTS», *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p.

(1)

« L'éternité est en pension complète »

Strophe 2

Je suis en système libéral
Comme un loup dans un terrain vague,
Je m'adapte relativement mal
J'essaie de ne pas faire de vagues.¹⁷³

(2)

« J'aime les hôpitaux »

Strophe 4

Ce sont quelques paroles, presque toujours les mêmes ;
Merci je n'ai pas faim mon fils viendra dimanche.
Je sens mes intestins, mon fils viendra quand même.
Et le fils n'est pas là, et leurs mains presque blanches.¹⁷⁴

(3)

« Au-delà de ces maisons blanches »

Strophe 1

Au-delà de ces maisons blanches,
Il y a un autre univers
Quelque chose en moi se déclenche,
J'ai besoin d'un autre univers.¹⁷⁶

(4)

« Pourquoi ne pouvons-nous jamais »

Strophe 1

Pourquoi ne pouvons-nous jamais
Jamais
Etre aimés ?¹⁷⁵

(5)

Strophe 1

A quoi bon s'agiter ? J'aurai vécu quand même
Et j'aurai observé les nuages et les gens
J'ai peu participé, j'ai tout connu quand même
Surtout l'après-midi, il y a eu des moments.¹⁷⁷

(6)

Strophe 5

Plus tard je me blottis près de mon téléphone
Je fais des numéros, mais je raccroche à temps.
Une forme est tapie derrière l'électrophone,
Elle sourit dans le noir, car elle a tout son temps.¹⁷⁸

¹⁷³ - Michel Houellebecq, « L'éternité est en pension complète », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁷⁴ - Michel Houellebecq, « J'aime les hôpitaux » *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁷⁵ - « Pourquoi ne pouvons-nous jamais » *Idem.*, p. 31.

¹⁷⁶ - « Au-delà de ces maisons blanches, » *Idem.*, p. 25.

¹⁷⁷ - « FIN DE PARCOURS POSSIBLE » *Idem.*, p. 41.

¹⁷⁸ - « Est-il vrai qu'en un lieu au-delà de la mort » *Idem.*, p. 51.

Voici ce que Maurice Grammont pense de cette tendance qu'il considère comme dommageable à la richesse même de la poésie. Pour lui, cette pratique relève de la facilité. L'on comprend donc cette dénonciation dont les termes sont claires et sans équivoque :

On blâme la rime d'un mot simple avec son composé : *ordre* et *désordre*, *voir* et *prévoir*, de deux composés contenant le même simple : *bonheur* et *malheur*, *conduire* et *introduire*, car ce serait faire rimer le mot avec lui-même. On ne l'admet qu'au cas où les deux mots se distinguent par une signification dont la différence est bien marquée : *pas* et *point* particules négatives riment bien avec *pas* et *point* substantifs...¹⁷⁹

Certes, des réserves pourraient être émises quant à dire que le phénomène que nous « dénonçons » touche l'adverbe « *(les) mêmes* » et la locution « *quand même* »¹⁸⁰ ; le groupe nominal « *son temps* » et la locution « *à temps* »¹⁸¹ voire ce qu'on aurait pu considérer comme une anadiplose « *Jamais-Jamais* »¹⁸² . Toutefois, les associations « *vague* » ; « *vagues* »¹⁸³ et « *univers* » ; « *univers* »¹⁸⁴ sont là pour montrer combien, pour créer sa rime, à certains endroits, le poète s'est juste contenté de reprendre le même mot. Cela pourrait être considéré comme une faiblesse traduisant un certain rapport du poète avec le mot dans lequel celui-ci ne serait pas à son avantage. En cause, on pourrait le penser, un vocabulaire pas très riche et/ou une complaisance dans le traitement de sa rime. Toutefois, il est possible de lire ce phénomène comme le fait d'un iconoclaste, car Michel Houellebecq ne peut ignorer qu'en traitant ainsi sa rime il se pose non pas simplement en mauvais versificateur mais aussi et plus grave en mauvais poète. Or le sachant, il fait rime du même mot en fin de vers. Cette action n'est pas celle d'un mauvais poète, elle est le fait d'un poète libre et à la

¹⁷⁹ - Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 36.

¹⁸⁰ - Exemple 2.

¹⁸¹ - Exemple 6.

¹⁸² - Exemple 4.

¹⁸³ - Exemple 1.

¹⁸⁴ - Exemple 3.

limite de la rébellion – cette remarque peut à notre époque être considérée comme une lapalissade – qui ne commande pas au mot, ne l’emprisonne pas, mais lui laisse le loisir d’être et de prendre place sur la page comme il a pris forme dans l’esprit. L’exemple le plus caractéristique de cette réalité est dans ces métaphores obsédantes – mais ne les nommons pas encore – qui consistent en la présence dans plusieurs poèmes, de la même rime.

« La mort est difficile...trop riches »

«J’aime les hôpitaux, asiles de souffrance »

Strophe 4

Strophe 4

Les vieux des HLM finissent au crématoire,

Ce sont quelques paroles toujours les mêmes ;

Dans un petit casier à l’étiquette blanche.

Merci je n’ai pas faim mon fils viendra dimanche.

Le bâtiment est calme ; personne, même le dimanche,

Je sens mes intestins, mon fils viendra quand même.

Ne dérange le sommeil du vieux gardien noir.¹⁸⁵

Et le fils n’est pas là, et les mains presque blanches.¹⁸⁶

Tantôt sous contrôle, tantôt impulsant son propre mouvement, le vers houellebecquien finit naturellement par se libérer des contraintes de la rime. Plusieurs poèmes portent les traces de cette libération, en guise d’exemple nous en mentionnerons un de chaque recueil.

LES IMMATERIAUX

REPARTITION - CONSOMMATION

III

La présence subtile, interstitielle de Dieu

Strophe 1

A disparu.

J’ai croisé un chat de gouttière,

Nous flottons maintenant dans un espace désert

Son regard m’a tétanisé ;

Des légions d’insectes en sortaient.

Le chat gisait dans la poussière,

¹⁸⁵ - Michel Houellebecq, «La mort est difficile pour les vieilles dames trop riches », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁸⁶ - «J’aime les hôpitaux, asiles de souffrance » *Idem.*, p. 11.

Et nos corps sont à nu.¹⁸⁷

Flottant, dans la froideur d'un parking de banlieue
En face du centre commercial
Nous orientons nos torsos par des mouvements souples
Vers les couples du samedi matin
Chargés d'enfants, chargés d'efforts,
Et leurs enfants se disputent en hurlant des images
De Goldorak.¹⁸⁸

Le comportement de la rime dans la poésie de Michel Houellebecq est le témoignage que le poète inscrit son œuvre dans la modernité de la vision de la poésie qui est liberté, qui est libération à l'égard de tous les canons. Ne craignant pas de subir des jugements sévères et de voir son œuvre – le XX^e siècle n'y étant pas étranger – être taxée de mal inspirée, Houellebecq a réalisé un véritable passage en force en soignant ici sa rime, et en la disposant là, sans plus de soin. L'inclinaison phonétique dans laquelle on a vu le poète faire rime de mots que les méconnaissances et peut-être simplement l'évolution de la langue rendent proches du point de vue du son, est la preuve qu'au snobisme du savant, Michel Houellebecq a préféré la vérité mais aussi la beauté du *vulgus*. Ce premier fait de versification montre qu'ayant eu un désir aléatoire de faire ou non de la rime, le poète a libéré son propos de l'austère et du précieux de la poésie, pour le rendre apte à recevoir un tout autre objet. Le mètre le confirmera-t-il ?

¹⁸⁷ - Michel Houellebecq, «REPARTITION - CONSOMMATION», *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 41.

¹⁸⁸ - Michel Houellebecq, «LES IMMATERIAUX», *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 52.

II – 1 – 2 – La métrique

Devant que d’aller plus avant dans l’objet de ce propos, renvoyons notre lecteur aux considérations sur l’observation de la métrique du « sonnet » de Michel Houellebecq. Le souvenir de ce développement est là pour dire l’aléatoire que subit le déploiement métrique du vers de Michel Houellebecq. Plutôt que de revenir sur cette analyse, nous nous en servons comme d’un repère pour indiquer là encore la spécificité de la poésie de Michel Houellebecq. Dans cette poésie, en effet, le vers est inégal. Il alterne principalement entre vers longs et vers courts. L’objet majeur de notre ouvrage étant de montrer la dimension de l’écriture de soi dans la poésie de Michel Houellebecq, il va sans dire que le présupposé de cette tension sera de voir se manifester la narration dans le texte. C’est pourquoi, en ouvrant le chapitre portant sur la métrique du vers de Houellebecq, une idée nous guide qui consiste à regarder le rapport de la métrique à l’acte de narration. La vérité, c’est que nous partons d’exégèses qui montrent que les vers courts sont propres à la poésie et que les vers longs sont le terreau de la prose mais surtout de la narration.¹⁸⁹ Lorsque l’*encyclopédie autodidactique* de QUILLET traite des caractéristiques de la chanson de gestes, elle en énonce les spécificités que l’on peut voir dans le développement suivant : « À l’origine, il s’agit de poèmes chantés, psalmodiés, racontant les exploits des Francs contre les Sarrasins... »¹⁹⁰. Ainsi, le but de la chanson de gestes est de raconter. Elle se rapproche ainsi de l’épopée avec laquelle elle forme le genre épique. En analysant sous le contrôle de notre référence, le dispositif de la chanson de gestes nous nous apercevons,

- d’abord, que « les plus anciennes chansons de gestes sont écrites en strophes de décasyllabes assonancées... »¹⁹¹
- ensuite, qu’ « A partir du XIII^e siècle la forme devient plus savante, »

¹⁸⁹ - Il ne faudra surtout pas oublier les démonstrations précédentes sur le rapport entre le vers et l’autobiographie en gardant à l’esprit la prise en compte de l’autobiographie en vers par Philippe Lejeune par exemple.

¹⁹⁰ - Collectif, *Encyclopédie autodidactique QUILLET TOME 2*, Paris, EDITIONS QUILLET, 1988, p.63.

¹⁹¹ - *Idem*, p. 64.

- après, que « la rime remplace l'assonance, »¹⁹²
- mais encore, qu' « on adopte au lieu du vers décasyllabe, l'alexandrin plus lourd... »¹⁹³
- et enfin, qu' « on finit par mettre délibérément en prose les narrations versifiées. »¹⁹⁴

Progressivement donc, le vers de la geste déjà relativement long, s'allonge de plus en plus jusqu'à rompre sous le poids de la narration.

La tendance de la narration c'est donc d'emprunter les sillons d'un tissu qui s'allonge, ce qui constitue une « menace » pour la poésie du moins quand elle est lyrique, didactique, iambique etc.¹⁹⁵ Nous ne disons pas que les vers courts ne peuvent pas porter la narration ou que les vers longs ne peuvent pas être lyriques, élégiaques, mais en nous appuyant sur les remarques propres à la geste, nous nous établissons dans la généralité mais aussi dans l'évolution de la poésie. Ainsi s'appliquant à la narration, l'alexandrin peut être suspecté de casser l'élan poétique. Gérard Dessons rappelle à juste titre la soudaine aversion de Ronsard pour ce mètre, au moment d'écrire sa *Franciade*.

Ronsard écrit son poème épique la *Franciade* en décasyllabes et non en alexandrins, considérant, contre sa propre pratique antérieure, qu' « ils sentent trop la prose très facile, et sont trop énervés (=sans nerfs) et flasques. »¹⁹⁶

Devant l'impératif du récit, certains poèmes ont allongé, éclaté le vers comme nous le rappelle Béatrice N'guessan Larroux avec le cas d'Aragon :

Aragon procède par rupture, l'écriture de cette tranche de vie heurtant celle des autres. On observe cette rupture avec les proses qui lient l'aspect fragmenté de l'écriture du vers. Cette dernière brusquement se

¹⁹² - *Ibid.*

¹⁹³ - *Ibid.*

¹⁹⁴ - *Ibid.*

¹⁹⁵ - Cette présentation du reste sommaire, s'appuie sur la classification faite page 15 de l'encyclopédie.

¹⁹⁶ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature, Op. Cit.*, p. 59.

dérègle, « bondit » de « sa cage » isométrique ou hétérométrique. La rupture vient également du vers qui s'étire inlassablement jusqu'à atteindre seize syllabes.¹⁹⁷

Nous appuyant sur cette double perspective du vers, nous articulerons notre développement autour de l'idée de longueur cherchant à distinguer dans la poésie de Michel Houellebecq, entre le long et le court.

II – 1 – 2 – 1 – Le vers court : autour de l'octosyllabe.

Le principe qui guide notre volonté d'interroger les vers longs de moins de dix syllabes procède de notre désir de montrer, le contrôle de Houellebecq sur ses vers ou justement son incapacité à les maîtriser. Nous ne voulons pas dire qu'au-delà de dix syllabes un poète ne contrôle plus ses vers. Mais il y a un principe simple c'est que si le poète traite son vers à la façon d'un versificateur, c'est que la chose doit apparaître déjà avec les formes les plus courtes.

Ainsi, dans la poésie de Michel Houellebecq, lorsqu'on parle de vers courts, on parle déjà de vers de deux syllabes. Comme nous l'indique cet exemple :

Pourquoi ne pouvons-nous jamais

Jamais

Etre aimé ?¹⁹⁸

Pour le reste, l'essentiel des vers de Michel Houellebecq tourne autour de l'hexasyllabe et de l'octosyllabe. Voici le schéma de la rime du poème AUTOUR DU SANG¹⁹⁹ :

¹⁹⁷ - Béatrice N'guessan Larroux, *Aragon au miroir, Essai sur Le roman inachevé*, Op. Cit. pp. 13-14.

¹⁹⁸ - Michel Houellebecq, « Pourquoi ne pouvons-nous jamais », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 31.

Strophe 1: 9-6-6-6 Strophe 5: 6-6-6-6-6-6 Strophe 9: 6-6-6-6
 Strophe 2: 9-6-6-6 Strophe 6: 6-6-7-6 Strophe 10: 7-6-6-6
 Strophe 3: 7-6-6-7 Strophe 7: 6-6-6-8 Strophe 11: 6-6-6-6
 Strophe 4: 6-6-6-6 Strophe 8: 6-6-7-6 Strophe 12: 6-6-8-6

On voit bien que l’hexasyllabe domine l’ensemble du poème. Il en va de même pour l’octosyllabe plus présent encore notamment dans MIDI²⁰⁰ (str1 : 8-8-8-8, str2 : 8-8-9-8-8, str3 : 8-8-8-8) ; dans « Parlons de foin et de fœtus »²⁰¹ (str1 : 8-9-8-8, str2 : 9-9-9-8, str3 : 8-8-9-9, str4 : 8-8-8-9, str5 : 11-8-9-8) ; dans « La lumière a lui sur les eaux »²⁰² (str1 : 8-8-8-9, str3 : 8-8-8-8) ; dans « Moments de la fin de journée »²⁰³ (str1 : 8-8-8-8, str2 : 8-8-8-10, str3 : 8-8-8-7, str4 : 9-8-8-8) ; dans « Chevauchement mou des collines »²⁰⁴ (str1 : 9-8-9-8, str2 : 8-9-9-9, str3 : 8-9-8-10, str4 : 8-8-8-8) ; dans « Après-midi de fausse joie »²⁰⁵ (str1 : 8-9-8-9, str2 : 8-8-8-8) et dans « Au-delà de ces maisons blanches »²⁰⁶ (str1 : 9888, str2 : 7887, str3 : 89810, str4 : 8888).

Il ne s’agit là que de quelques exemples, la chose apparaissant dans un nombre plus important encore de poèmes.

Il est donc juste de noter dans le vers court, une prééminence de l’octosyllabe allant dans certaines strophes jusqu’à un usage exclusif. C’est le cas de la strophe 3 de « La lumière a lui sur les eaux »(8-8-8-8), de la strophe 1 de « Moments de la fin de journée » (8-8-8-8), de la strophe 2 de « les petits objets nettoyés » (8-8-8-8), de la strophe 2 de « Après-midi de fausse joie » (8-

¹⁹⁹ - Michel Houellebecq, « AUTOUR DU SANG », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 13.

²⁰⁰ - « MIDI », *Idem*, *Op. Cit.*, p. 32.

²⁰¹ - « Parlons de foin et de fœtus », *Idem*, p. 30.

²⁰² - Michel Houellebecq, « La lumière a lui sur les eaux », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 22.

²⁰³ - « Moments de la fin de journée », *Idem*, p. 23.

²⁰⁴ - « Chevauchement mou des collines », *Idem*, p. 24.

²⁰⁵ - « Après-midi de fausse joie », *Idem*, p. 29.

²⁰⁶ - « Au-delà de ces maisons blanches », *Idem*, p. 25.

8-8-8), des strophes 1 et 2 de « Un matin de soleil rapide » (8-8-8-8 ; 8-8-8-8), des strophes 2 et 3 de « Incapable de nostalgie » (8-8-8-8 ; 8-8-8-8), de la strophe 1 de « Le soir en marchant dans Venise » (8-8-8-8), de « Photographie de ces enfants » dont la seule strophe est composée d'octosyllabes (8-8-8-8), de la strophe 1 de « Au bout du blanc » (8-8-8-8), de la strophe 1 de « SEJOUR-CLUB 2 » (8-8-8), de la strophe 2 de « Nous avons pris la voie rapide » (8-8-8-8)...

La régularité que présentent ces poèmes ne porte que sur une ou deux strophes. S'agit-il d'une difficulté ou d'une impossibilité – par quelque élan libertigène – à soustraire le vers à toute contrainte ? Quoi qu'il en soit, l'intrusion dans la suite octosyllabique d'autres mètres est là pour dire l'imperfection de la métrique comme on le voit dans la strophe 1 de « La lumière a lui sur les eaux » (8-8-8-9), dans les strophes 3 et 4 de « Moments de la fin de journée » (8-8-8-7 ; 9-8-8-8).

Toutefois ce phénomène qui tient plus du vers libre que de quelques faiblesses ou spécificités de la poésie de Houellebecq est le propre de la poésie française : « Une strophe française est un groupe de vers libres formant un système de rimes complet »²⁰⁷ Or qu'appelle-t-on vers libre ? D'après la démonstration de Maurice Grammont,

Quand un poème en dodécasyllabe contient ça et là des vers rythmés autrement qu'en tétramètres, on peut dire qu'il est en *vers libres* en se plaçant du point de vue du rythme. Quand ses rimes, au lieu d'être plates d'un bout à l'autre, comme dans la tragédie, sont tantôt plates, tantôt croisées, embrasées ou répétées, on peut dire qu'il est en *vers libres*, en se plaçant du point de vue de la rime. Mais on réserve généralement le nom de *poèmes en vers libres* à ceux qui joignent à l'emploi éventuel de ces deux libertés celle d'entremêler des vers n'ayant pas le même nombre de syllabes.²⁰⁸

²⁰⁷ - Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Op. Cit., p. 79.

²⁰⁸ - *Idem.*, p. 70.

Ces quelques extraits sont un exemple d'un phénomène constamment présent dans l'œuvre de Michel Houellebecq et qui montre « l'irrégularité » du vers et peut-être le refus du poète de « commander » à son mètre. Il reste que cette tendance de la métrique présente une instabilité que renforce le fait de la régularité de l'octosyllabe ne portant que sur une ou deux strophes au maximum. Jamais le poète n'a pu garder l'harmonie du mètre dans un poème au-delà de deux strophes. Mouvement ascendant et descendant que celui de la métrique qui tourne autour du vers court. Tantôt l'octosyllabe ou l'hexasyllabe ont laissé place à un vers plus court tantôt au contraire ils se sont effacés au profit d'un vers plus long. À ce jeu l'alexandrin leur a souvent ravi leur place de prédilection.

II – 1 – 2 – 2 – Le vers long : autour de l'alexandrin.

Il en est de l'alexandrin comme de l'octosyllabe. Rappelons-nous le schéma de la rime des « sonnets » de Michel Houellebecq.

- Pour : « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis » : 13-13-12-12, 12-14-13-12, 12-13-13, 12-12-12.

- Pour : « Tant de cœurs ont battu, déjà, sur cette terre » : 12-13-12-12, 14-12-14-13, 12-11-12, 12-12-12.

- Pour APRES-MIDI : 13-12-12-12, 12-12-12-12, 12-12-12, 12-12-12.

Ce dernier poème est le seul qui, à une exception près, – le premier vers – aurait pu, du point de vue de la métrique, sacrifier aux exigences du sonnet. Il permet de voir combien le poète n'est pas un acharné de la perfection métrique et partant versificatrice.

Dans ces poèmes, le débordement de l'alexandrin est consommé allant jusqu'à l'usage du reste répétitif des vers longs de quatorze syllabes. Mais il n'y a pas que dans ces « sonnets » que la chose apparaît. Autour de l'alexandrin se développe des vers plus longs,

- dans « le jour monte et grandit, retombe sur la ville »²⁰⁹ (str1 : 12-12-12-12 ; str2 : 12-12-14-12 ; str3 : 12-12-12-12) ;
- dans « Au long de ces journées où le corps nous domine »²¹⁰ (str1 : 12-12-12-13 ; str2 : 14-13-12-12 ; str3 : 14-12-13-12 ; str4 : 12-12-12-13)
- dans « CHOMAGE »²¹¹ (str1 : 13-13-12-13 ; str2 : 12-12-13-13 ; str3 : 12-12-12-12 ; str4 : 12-12-12-12) ;
- dans « Les moments immobiles que l'on vit presque en fraude »²¹² (str1 : 13-12-13-13 ; str2 : 12-13-13-13 ; str3 : 12-13-14-12) ;
- dans « Il marche dans la nuit, son regard plein de remord »²¹³ (str1 : 12-12-12-14 ; str2 : 12-12-12-11 ; str3 : 13-12-12-12 ; str4 : 12-12-12-13) ;
- dans « Quand elle m'apercevait, elle tendait son bassin »²¹⁴ (str1 : 14-13-12-12 ; str2 : 12-12-12-13 ; str3 : 13-12-13-13 ; str4 : 13-11-13-13).

Le constat qui peut être fait à l'issue de cet inventaire, c'est que jamais, à part le fait de quelques strophes, l'on a pu noter dans l'ensemble d'un poème

²⁰⁹ - Michel Houellebecq, « Le jour monte et grandit, retombe sur la ville. », *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 7.

²¹⁰ - « Au long de ses journées où le corps nous domine », *Idem.*, p. 8.

²¹¹ - « CHOMAGE », *Idem.*, p. 10.

²¹² - « Les moments immobiles que l'on vit presque en fraude », *Idem.*, p. 11.

²¹³ - « Il marche dans la nuit, son regard plein de remord » *Idem.*, p. 12.

²¹⁴ - « Quand elle m'apercevait, elle tendait son bassin » *Idem.*, p. 31.

une présence régulière de l'alexandrin. Ce que ne montrent pas ces extraits, c'est que l'alexandrin a souvent eu tendance à alterner avec des vers plus courts.

Dans « l'Amour, l'Amour »²¹⁵ par exemple on peut le voir :

str1 : 12-6-12-7 ;

str2 : 12-6-11-7 ;

str3 : 12-7-12-6 ;

str4 : 12-6-12-7 ;

str5 : 12-7-13-6 ;

str6 : 12-7-13-6 ;

str7 : 12-6-12-6 ;

str8 : 12-7-13-7.

Au-delà d'un simple mouvement rythmique d'ordre asyndétique de la phrase qui monte et qui chute dans l'intonation il y a plus important. La chose ressortit en réalité à « une mise en relief par les petits vers. » car « le plus souvent dans ce cas (...) la vitesse (...) sert (...) à rapprocher les idées en une sorte de synthèse qui convient parfaitement à une conclusion. »²¹⁶

²¹⁵ - « L'Amour, l'Amour », *Idem*, p. 18.

²¹⁶ - Maurice Grammont, *Petit traité de versification française, Op. Cit.*, p. 72.

L'AMOUR, L'AMOUR²¹⁷

Strophe 1

Dans un ciné porno, des retraités poussifs
Contemplaient, sans y croire,
Les ébats mal filmés de deux couples lascifs ;
Il n'y avait pas d'histoire.

Strophe 2

Et voilà me disais-je, le visage de l'amour,
L'authentique visage.
Certains sont séduisants, ils séduisent toujours,
Les autres surnagent.

Strophe 3

Juste une solitude aggravée par la joie
Impudique des femmes ;
Juste une certitude : « cela n'est pas pour moi »,
Un obscur petit drame.

Si toutes les autres « clausules » de ces strophes peuvent être considérées comme de simples arrêts du mouvement du texte – il faut simplement regarder la ponctuation qui les suit – la dernière va au-delà de cette simple fonctionnalité pour se présenter comme une conclusion, une constatation que commande le développement qui précède. Ce constat apparaît dans un mouvement accéléré du texte que consacre l'amputation dans « la phrase » du démonstratif « C'est. » La

²¹⁷

« phrase » finit par être ainsi libellée « Un obscur petit drame. » En s'accélération, ce vers se détache de l'ensemble et confirme la tendance rythmique de cette strophe. A cela il faut ajouter la deuxième strophe dont la rupture que consacre le deuxième vers arrête le mouvement du texte et place à l'intérieur de l'acte de narration un arrangement poétique, voire rhétorique qui rétrécit le sillon.

Ainsi dans la poésie de Michel Houellebecq l'alternance des vers n'est pas ou n'a pas toujours été le fait de la fortune ; elle obéit à une logique qui est souvent celle de la narration. C'est pourquoi à côté de son rétrécissement, le vers a tendance à certains endroits à s'allonger comme nous l'ont montré les vers de quatorze (14) syllabes.

Au-delà, le vers de Michel Houellebecq nous aura surtout montré une tendance à se libérer des contraintes de la versification.

Or, ce désir d'affranchissement dans certains cas – notamment celui des faiblesses et de l'abolition de la rime, celui de l'allongement continu du mètre – a fini comme pour la geste à rompre la frontière qui sépare le vers et la prose.

II – 2 – La prose dans la poésie Houellebecquienne

II – 2 – 1 – La dilatation du tissu

L'alternance du vers houellebecquien entre long et court s'est développée progressivement au profit d'une extension, d'une dilatation du mètre qui a fini par rompre sous le poids de la narration.

La prose, dans le texte, s'est manifestée dans une présence concurrente au vers autant dire qu'elle a été le véritable instrument du discours tant les poèmes ont en réalité pris l'aspect de textes à prose poétique. De ce fait, *La poursuite du*

bonheur comme *Le sens du combat* ne peuvent servir de relais à cette notion lejeunienne de « recueil de pièces en vers. » En fait, ces deux recueils poussent leurs particularités jusqu'à remettre en question la dimension poétique des œuvres de Michel Houellebecq. En cause ici, le caractère contemporain d'un écrivain sensible à l'appel de son temps, à celui de son siècle. En effet, le XX^e siècle est réputé pour avoir consacré un « éclatement des genres » à travers lequel un livre peut renfermer les caractères, et bien au-delà, de formes autrefois bien distinctes dans les esprits. Le développement suivant nous édifie à ce propos en indiquant que :

Cet éclatement des genres n'aura fait que s'accroître jusqu'à nos jours, où des livres comme la *Nausée* de J-P. Sartre sont, à la fois, journal, roman, essai, dissertation philosophique et pamphlet, où certaines œuvres, longs poèmes en prose, se présentent sous la couverture d'un roman qui pourrait aussi bien être soliloqué sur une scène de théâtre, ainsi qu'on peut le remarquer dans tel ou tel écrit de Samuel Beckett.²¹⁸

Dans ces conditions, il peut s'avérer périlleux de tenter un regroupement génétique des formes littéraires et même d'essayer une certaine caractérisation de ces mêmes formes car cette porosité des frontières semble être aujourd'hui la règle. Si la poésie de Michel Houellebecq, illusion versificatrice, nous apparaissait comme le lieu d'expression de la prose poétique, son évolution vers la prose simple s'est faite aussi naturellement que le propos l'appelait. Cette tendance s'observe d'autant plus facilement qu'elle prend place à côté d'un certain effort pour garder l'élan « versificateur. » Dans *La poursuite du bonheur* deux exemples nous montrent la disposition sur la page d'un vers dont on a voulu conserver le mouvement. Les deux poèmes en question sont : « Cette envie de ne plus rien faire »²¹⁹ et « CONFRONTATION »²²⁰.

²¹⁸ - Collectif, *Encyclopédie Autodidactique Quillet*, Op. Cit., p. 186.

²¹⁹ - Michel Houellebecq, « Cette envie de ne plus rien faire », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 40.

²²⁰ - « CONFRONTATION », *Idem*, p. 61.

Cette envie de ne plus rien faire

V₁ - Cette envie de ne plus rien faire et surtout de ne plus rien

[éprouver

V₅ - Et plus rien du tout, ni les enfants, ni leurs bateaux, ni surtout

[la musique

V₆ - Ne Viendrait troubler cette méditation désenchantée et

[presque ataraxique

CONFRONTATION

V₁₂ - Qui nous dépasse, nous tire en avant, et dans lequel en même

[temps on se repose,

V₁₃ - Si nous avons besoin d'un bonheur absolument pas

[quantifiable,

V₁₄ - D'une force intérieure qui germe en nous et se joue des

[des impondérables,

V₁₅ - Qui se développe en nous et donne à notre existence une

[valeur, une utilité et un sens inaliénables,

V₁₆ - Nous avons besoin aussi et en même temps de nous sentir

[coupables

V₁₇ - De nous sentir humiliés et malheureux de ne pas être plus

[que nous sommes

V₁₈-Si vraiment nous avons besoin de tout cela pour nous sentir

[des hommes.

Dans cette série d'extraits, la disposition du texte sur la page rappelle la présentation du vers comme si on voulait prévenir le lecteur du débordement dans la ligne suivante, du même développement. Ainsi, les crochets annoncent qu'il s'agit du même vers qui se déploie dans la ligne d'après. Jusqu'ici, et dans des vers longs de dix-sept mètres, le poète tente de freiner, d'arrêter l'élan si ce n'est l'avènement de la prose. Or cela finira par apparaître du reste dans nombre de « poèmes » toute chose que permet de voir l'inventaire suivant :

L'instant de renonciation

Paragraphe 1

L'instant d'une renonciation, je m'abats sur la banquette, cependant, les rouages du besoin se remettent à tourner. La soirée est fichue ; peut-être la semaine, peut-être la vie ; il n'empêche que je dois ressortir acheter une bouteille d'alcool.²²¹

Fin de soirée

Paragraphe 1

En fin de soirée, la montée de l'écoeurement est un phénomène inévitable. Il y a une espèce de planning de l'horreur. Enfin, je ne sais pas ; je pense. L'expansion du vide intérieur. C'est cela. Un décollage de tout événement possible. Comme si vous étiez suspendu dans le vide, à équidistance de toute action réelle, par des forces magnétiques d'une puissance monstrueuse.²²²

²²¹ - Michel Houellebecq, « L'instant de renonciation », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 16.

²²² - « Fin de soirée », *Idem.*, p. 17.

Les Anecdotes

Les anecdotes, évidemment...Tous les êtres humains se ressemblent. A quoi bon égrener de nouvelles anecdotes ? Caractère inutile du roman. Il n'y a plus de morts édifiantes ; le soleil fait défaut. Nous avons besoin de métaphores inédites ; quelque chose de religieux intégrant l'existence des parkings souterrains. Et bien sûr on s'aperçoit que c'est impossible. Beaucoup de choses d'ailleurs, sont impossibles. L'individualité est essentiellement un échec. La sensation du moi, une machine à fabriquer le sentiment d'échec. La culpabilité semble offrir une voie intéressante, à condition qu'il fasse beau. Presqu'impossible à développer. Intelligent et inédit, en tout cas. Grande objectivité.²²³

Il ne s'agit là que de quelques exemples. Le phénomène que nous décrivons existe aussi dans ces autres textes dont nous dressons la liste :

- Dans *Le sens du combat* : « Derrière mes dents » p.18, « le lobe de mon oreille droite » P. 19, « Bouche entrouverte » p. 20, « Une journée avec elle » p. 21, « Dans l'air limpide » p. 25, « J'ai tiré mon sac » p. 45.
- Dans *La poursuite du bonheur* : « les immatériaux » p. 52, « Tu parlais sexualité » p. 54, « MERCREDI MAYENCE – VALLEE DU RHIN – COBLENCE » p. 55, « Il est des moments dans la vie » p. 56, « Le corps de l'identité absolue » p. 57, « Le monde apparaît » p. 59, « VENDREDI, 11 MARS. 18h15. SAORGE » p. 60.

Tous ces exemples ont ceci de commun qu'ils consacrent une nette rupture d'avec le vers, la prose poétique et surtout d'avec la poésie. Le paragraphe, comme on pourra le constater, prend la place de la strophe dans un ensemble voué à raconter des choses, à dire ses impressions mais aussi à philosopher. Et pourtant, dans l'esprit du poète, la chose à mis du temps à se réaliser. Dans un texte comme « On gémit de souffrance ou de plaisir », une

²²³ - « Les Anecdotes » *Idem.*, p. 26.

sorte de « combat » semble s'engager entre prose et poésie ce que révèle l'alternance entre la strophe et le paragraphe.

« On gémit de souffrance ou de plaisir »

On gémit de souffrance ou de plaisir,
Le cri est également une synthèse.
L'essentiel est finalement de ne pas dormir ;
Parfois on s'étripe, parfois on se baise.

En réalité, je l'ai toujours su, j'étais moins résistant que toi ;
les événements récents en administrent une preuve parfaite.
Finalement, le plus vulgaire en toi, c'est encore ton rire.
C'est le dernier trait qui manquait à l'abjection de ton
personnage, pauvre conne.

Naturellement, nous ne savons pas aimer
Comme l'écrivait ta sœur à sa fille
Après son troisième avortement.
C'est quelque chose comme une espèce de secret
Perdu. Pourtant, le soleil brille
Et les évêques perdent leurs dents.

Il est depuis quelques semaines évident pour moi que les
expériences n'enrichissent pas l'être humain, mais qu'elles
l'amointrissent ; plus exactement, elles le détruisent. Les
gens réfléchissent, ils font la moyenne ; naturellement. Ça se
rapproche de zéro, et même assez vite. Finalement, le

plus grand succès de mon parcours terrestre aura été
de ne plus rien pouvoir apprendre, en aucun cas, de la vie.²²⁴

L'alternance apparaît donc entre la prose (paragraphe 2 et 4) et la poésie (strophe 1 et 3). Ceci montre combien il est difficile de caractériser l'ensemble de l'œuvre de Michel Houellebecq. Qui plus est à certains endroits du propos ces deux œuvres que sont *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* se rapprochent de cet autre ouvrage de Michel Houellebecq – sorte de livre de méthodes et recueil de textes divers – que constitue *Rester vivant*²²⁵.

Quoi qu'il en soit, cette variation – surtout dans le ton – à travers les genres littéraires atténue la vision Lejeunienne tendant – à cause du caractère versifié – à refuser de voir dans la poésie un fait autobiographique. Toutefois, si la poésie houellebecquienne ne relève pas, ni exclusivement ni essentiellement du vers, elle n'est pas cependant marquée par cette linéarité diégétique qui en ferait une autobiographie aux sens stricte et lejeunien du terme. Cette fois encore l'expression de soi de Houellebecq contracte hyménée avec le journal intime et ce rapport, cette « collusion » imprègne le langage.

²²⁴ - Michel Houellebecq, « On gémit de souffrance ou de plaisir », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 27.

²²⁵ - Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *Op. Cit.*

II – 2 – 2 – Un langage prosaïque

La mort du poétique, c'est ce à quoi en arrive l'œuvre dans sa progression. Cette inclination, l'étude de la métrique l'annonçait déjà car la métrique sert d'instrument pour distinguer entre prose et poésie. Dessons sous la « dictée » d'Aristote rappelle que « les moyens (de la mimésis) désignent essentiellement la nature métrique ou non des discours, réalisant l'opposition entre la poésie et la prose. »²²⁶ Ainsi, sur les critères extérieurs, l'on peut déjà lire la distance entre poésie et prose. Mais cette distance se manifeste aussi dans le propos par l'orientation propre aux deux formes ou tendances. Pour les Anciens déjà, l'«ordinaire et l'oratoire»²²⁷ étaient ce qui distinguait prose et poésie, plus proche de nous Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine font remarquer que « L'anecdote, le reportage, le particulier n'appartient pas à la poésie.»²²⁸ L'on a donc d'un côté un genre voué à célébrer le précieux, à s'établir dans la généralité comme abstraction et de l'autre un genre consacré à la chronique, à l'histoire par conséquent au vulgaire, au populaire. Le rapprochement que tente d'établir Aristote entre la poésie et la philosophie, s'appuie justement sur cette double perspective. Pour lui en effet :

La poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique...la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages.²²⁹

La «supériorité » de la poésie par rapport aux genres narratifs vient certes de sa tendance à se porter vers le général mais elle procède aussi et surtout du rapport du mot à la chose ou encore du mouvement du signe linguistique. Ainsi, pour Saint-John Perse par exemple, une langue – c'est l'exemple du français –

²²⁶ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature, Op Cit.*, pp. 145-146.

²²⁷ - *Ibid.*

²²⁸ - Colette Camelin, Joëlle Gardes Tamine, *La « rhétorique profonde » de Saint-John Perse*, Paris, HONORE CHAMPION, 2002, p. 17.

²²⁹ - Aristote, *La poétique*, Paris, seuil, 1980, p. 65.

est poétique par sa dimension abstraite, en particulier parce qu'elle « (cherchera) plus à signifier qu'à figurer »²³⁰. Cette analyse de la langue française par Saint-John Perse et qui en réalité vise à montrer sa supériorité sur la langue anglaise s'appuie sur les caractéristiques des deux langues comme l'énonce Yves Bonnefoy.

En anglais, ce qui me frappe le plus, c'est la grande aptitude à la notation des aspects... Une nuée d'expressions permettent de saisir avec autant de précision que de promptitude la façon dont l'événement... se propose à la conscience immédiate. Et comme un très grand nombre de mots disent aussi des « réalités » qui ne diffèrent d'autres, apparemment, que par de minimes nuances – pour nous ce serait aspects divers de la même essence – on a vite le sentiment que l'anglais veut décrire ce que perçoit la conscience, en se gardant de tout préjugé sur l'être dernier de ces référents.²³¹

Tandis que :

(Les mots du français) connotent pour la plupart, non des aspects empiriquement définis, mais des entités qui ont l'air d'exister en soi, comme support d'attributs qu'auront à déterminer et différencier les diverses sortes de connaissances.²³²

Dans ces conditions le français apparaît comme la langue du poétique comme le dit Perse et ainsi que l'avait souligné Mallarmé. C'est ici que la poésie de Michel Houellebecq présente une autre de ses spécificités. Il s'agit de son rapport à la chose, celui-ci ne relève aucunement du général il est même anecdotique et ce malgré ce court réquisitoire contre les anecdotes sur lequel nous avons insisté. Michel Houellebecq ne parle pas dans ses textes de ce « qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement » ou du moins il ne fait pas que cela ; très largement et très manifestement il parle de ce qu'un homme a plus ou moins vraiment fait, de ce

²³⁰ - Samia Kassab-Charfi, *Rhétorique de Saint-John Perse Tome 1*, Thèse pour l'obtention du doctorat d'Etat ès lettres, Année universitaire 2002-2003. p.

²³¹ - Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais, Folio essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 257.

²³² - *Idem.*, p. 260.

qu'il a plus ou moins réellement fait : cet homme c'est lui-même. A cela il faut ajouter le rapport de l'écrivain au mot. Il est aussi libre que libertin, peu enclin à l'abstraction.

Le mot de Michel Houellebecq oscille entre le technique, le précis mais aussi le populaire, le bas, le vulgaire, le grossier. Toutes ces caractéristiques le tiennent bien, lui ainsi que l'œuvre, loin du champ de la poésie. Ainsi, dans cet autre mouvement de notre analyse, nous montreront le caractère prosaïque du mot houellebecquien en partant de cette dialectique qu'énonçait Yves Bonnefoy lorsqu'il déclarait :

Si je veux sauver le mot *siroter* par exemple, j'aurai à peiner longtemps sous le vent de l'extériorité : tandis que *boire*, qui exprime un acte essentiel, ne pourra que garder, au plus désabusé d'une vie, sa capacité d'absolu. Rimbaud, malgré ces caricatures qui le présentent comme prostré devant le verre d'absinthe – et qu'il provoque, et qu'il veut –, Rimbaud boira, non sirotera, parce qu'étant poète il demeure dans la gravité du destin. – La poésie veut des mots qu'on puisse prendre dans son destin.²³³

Le « mot du destin », du moins plus matériellement le mot générique est celui qui présente les aspects généraux de la chose et qui tend à une certaine neutralité et peut ainsi appeler une somme d'associations, de perceptions et de représentations. C'est le mot de la poésie d'après Bonnefoy. Il n'est pas marqué du sceau de la précision, de la nuance ainsi qu'on pourra le voir dans « HYPERMARCHE – NOVEMBRE » où on peut lire : « Ma démarche était gauche. »²³⁴ Le mot *gauche* est le synonyme du mot *maladroit*. D'après Jean Lecointe, en passant de *maladroit* à *gauche*, l'on admet l'addition d'un sème spécifique, celui du *disgracieux*.²³⁵ Ainsi, plus généralement, *maladroit* désigne le manque d'adresse mais *gauche* ajoute à ce manque

²³³ - *Ibid.*

²³⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit. p. 5.

²³⁵ - Jean Lecointe, *Dictionnaire des synonymes et des équivalences*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 218.

d'adresse le caractère disgracieux. C'est pourquoi en considérant, la dialectique de Bonnefoy nous regardons ce mouvement vers la précision, vers la nuance, comme le fait d'un traitement non poétique du mot. Cela est d'autant plus vrai si l'on place à côté de cet exemple celui du poème « JIM. » Voici la teneur du vers 2 de ce poème : « C'est une traversée blanche et sans oxygène. » L'oxygène est une composante de l'air et dans la tradition littéraire notamment poétique c'est le mot d'air qui a eu la faveur de l'écrivain. Quoi qu'il en soit, la référence à l'oxygène est technique d'emblée en ce qu'elle précise dans l'ensemble *Air*, le corps concerné. En plus, le recours à ce mot renvoie à une fonctionnalité de l'élément air – l'oxygène est un corps simple nécessaire à la respiration – c'est du reste dans cette perspective que le poète le prend soulignant un mal être accentué par la difficulté née de l'absence d'oxygène. Le mot *air* va évidemment au-delà de cette simple fonctionnalité déjà en ce qu'il est plus globalisant mais aussi parce qu'il appelle dans la mémoire individuelle comme collective, avant d'être ce gaz, une somme d'associations, de sens et de significations. Il ne semble jamais désigner un objet unique. Comme ces deux exemples les deux recueils recèlent de nombreux choix du genre de boire vs siroter. Nous les présenterons avant de revenir sur les autres valeurs « non poétiques » du mot de Michel Houellebecq.

Tableau récapitulatif sur l'exemple de la dialectique boire vs siroter

	Siroter	vs	Boire
	Grommeler p. 5		se plaindre
	casser l'ambiance p.5		être rabat-joie

<i>La poursuite du bonheur</i>	Capoter p.6	échouer
	Cerveau p. 8	tête
	Hygiénique p. 11	sain/propre
	Peugeot 104/205 p. 17	voiture/auto/véhicule
	Sexagénaire p. 14	Vieux/Viellesse
	Mercédes p. 20	voiture/auto/véhicule
	Epiderme p. 39	peau
	Studio p. 51	Maison/Demeure...
	Coup de poker p. 56	hasard/chance/ruse
	Impondérables p. 61	hasards
	Le sens tactile p. 72	le touché
	conglomérés	rassemblés
	bustiers	Vêtement/ corsage

<i>Le sens du combat</i>	viande	chair
	débris	restes/morceaux
	administrent	donnent
	SIDA	mal/maladie
	capillaires	veines
	toxine	poison

Ce tableau présente une double orientation du mot. La colonne de gauche, celle présentant les mots de la tendance de *siroter* est constituée des mots contenus dans le corpus. Les mots de la tendance de *boire*, dans la colonne de droite sont leurs synonymes ou des mots susceptibles d'être utilisés en leurs lieu et place. S'il les avait utilisés, Michel Houellebecq, eût traité son mot dans la perspective de ce qu'entrevoit pour le mot poétique, la logique d'Yves Bonnefoy. Qui plus est, certains procédés imagologiques et même certains faits de langue – notamment la fonction métalinguistique – poussent la réalité de la concrétisation, de la figuration du signe linguistique à un stade très élevé. Dans les exemples :

- 1- Souvent les médecins, ces pustules noircies
- 2- Je pense à ma journée, c'est très chirurgical
- 3- Où les vieux oubliés se transforment en organe

- 4- Je reviens du chômage
- 5- Les bustiers fourmillaient
- 6- Et sa viande excitante n'est qu'une enveloppe sur du sang
- 7- Toute cette machinerie qui fonctionne ! Toute cette technologie de l'attrance

Certains phénomènes, objets et réalités, sont pris dans un mouvement représentatif qui les transforme suivant ce schéma :

Les Médecins	—————>	Ces pustules noircies
Acte de pensée	—————>	Acte chirurgical
Les vieux	—————>	Organe
Le chômage	—————>	Activité
Les femmes	—————>	Les bustiers
La chair	—————>	La viande
La vie, son mouvement	—————>	Une machinerie, une technologie

Ces transformations induisent un glissement de sens à travers lequel la réalité abstraite se concrétise. Ces transformations laissent également entrevoir un redimensionnement de la chose : le grand, le vaste se réduisent en des proportions minimales. « Les Médecins » (ces hommes, cette corporation) deviennent des « pustules » ; « les vieux » (cette entité humaine, pensante, complexe) deviennent un « organe » ; « la chair » des femmes (cet écheveau organique) devient de la « viande. » Dans ce mouvement, le principe de la dimension ne regarde pas que la forme, il touche aussi la chose dans sa valeur. Ainsi on pourra comprendre le glissement de la réalité « chair » vers la réalité

« viande » comme une appréhension réductrice, notamment des femmes et de ce qu'elles représentent. Il en est désormais comme des objets de désir, des objets sexuels.

Par ailleurs, le dernier exemple « Toute cette machinerie qui fonctionne ! Toute cette technologie de l'attrance », est représentatif du mouvement général dans lequel est pris le mot si ce n'est la réalité. La vie est saisie, est prise, s'appréhende, dans une sphère cybernétique, dans un écheveau organisé, structuré du genre d' « une machinerie », d'une « technologie. » C'est pourquoi le mot technique semble mieux en rendre compte. Le tableau suivant en dresse un récapitulatif.

Tableau récapitulatif des mots et expressions du vocabulaire technique

	<i>La poursuite du bonheur</i>	<i>Le sens du combat</i>
Les domaines	Les mots et expressions	Les mots et expressions
L'architecture, le Bâtiment et l'urbanisme	Supermarché (p.35), dallage (p.39), asphalte et bitume (p.72)	les ascenseurs de nickel (p.48), contrefort (p.61)
		Poteries étrusques (p.65),

L'art et l'anthropologie		pictogrammes (p.65)
L'astronomie	L'interorbe (p.72), signe du scorpion (p.72)	
La botanique		Une pinède (p.29)
La chimie	Oxygène (p.7), synthèse organique (p.64)	Jaune de sodium (p.61), toxines (p.80), les molécules (p.81)
Le commerce et l'économie	Supermarché (p.35), les transactions (p.61)	Les commerciaux (p.30), des rayonnages (p.14), Monoprix (p.14)
La géologie	(Les parois)...de basalte (p.70)	Pierres calcaires (p.20), magma corrosif (p.29)
Les Mathématiques et la physique	Topologique (p.57), lois mathématiques (p.72), vol concentrique (p.76), la réverbération (p. 83), translucides (p.91)	Equidistance (p.17), forces magnétiques (p.17), également et symétriquement (p.19), des orbes géométriques (p.84), les forces magnétiques (p.17)

La médecine, l'anatomie et la physiologie	Pustules (p.8), chirurgical (p.8), cerveau (p.8), organes (p.11), hypertrophie (p.25), nécrose (p.35), épiderme (p.39), interstitielle (p.52), structure moléculaire (p.64), ankylosé (p.76), arthrose (p.78), erratique (p.81)	Vagin (p.14), le lobe (de mon oreille droite) (p.19), les bactéries (p.28), les germes (p.28), paroxystique (p.32), leurs muqueuses (p.32), les stimuli (p.52), éjaculer (p.53), capillaire (p.80)
La navigation et la marine	Le caboteur (p.39)	
Pharmacie	Amphétamines (p.8)	
Professionnel	Les psychologues (p.61), les opérateurs contractants (p.68), le technicien de surface (p.80), les Algébristes (p.87)	Les commerciaux (p.30)
La psychologie et la philosophie	La psyché (p.61), philosophie du moi (p.64)	Névrosé (p.52)
La théologie et la religion	Dérélictions (p.44)	

Les techniques et technologies		Cette machinerie (p.25), cette technologie (p.25), fonctionne (p.25), désarticulation du système (p.25), machine à fabriquer (p.25), rouages (p.13)
La zoologie et l'archéologie	La Taupinière (p.57), animalcule (p.10), les goélands (p.76)	Les mollusques (p.65), les cormorans (p.76), (examine quelques) fossiles (p.65)

Le mot technique trahit une réalité constamment présente dans le texte, celle d'une préhension de la vie qui ne se fait pas autrement que dans le cadre d'une sphère cybernétique où tout devient un système du reste scientifique, du reste organique. Michel Houellebecq entrevoit la vie comme un système, comme une sorte de machinerie, ce dont il ne peut rendre compte que par un vocabulaire approprié, celui du technique. Il conçoit les moindres réalités comme des microcosmes ou des macrocosmes (la société, la bouche, le corps) ce que révèle ce développement extrait de « DANS L'AIR LIMPIDE. »

Comme c'est beau, toute cette machinerie qui fonctionne !
Toutes ces inhibitions, ces fantasmes, ces désirs réfléchis sur
Leur propre histoire. Toute cette technologie de l'attrance.
Comme c'est beau !²³⁶

²³⁶ - Michel Houellebecq, « DANS L'AIR LIMPIDE », *Le sens du combat*, Op. Cit. p. 25.

Dans ces conditions, le discours prend son ancrage, se densifie par une force de détails lorsqu'il traite des réalités systémiques dont nous parlions tantôt. Point d'abstractions ni de généralités mais un discours qui traite de la chose à la manière d'un homme de science avec en plus une précision quasi documentée. Cela, « Derrière mes dents et jusqu'au fond de ma gorge mon palais » en fait la preuve. Le poète nous situe à l'intérieur de la cavité buccale.

Derrière mes dents et jusqu'au fond de ma gorge mon palais est tapissé de ramifications brunes, rigidifiées et entremêlées comme des branches mortes ; mais à l'intérieur vit un nerf de douleur. Leurs indentations et leurs divisions sont si fertiles que les tiges forment un buisson touffu, comme une surface légèrement rugueuse au-dessus de la chair ; ces faibles tiges supportent à peine le poids du paquet de branches mortes qui les surmonte. La surface en dessous est sale, avec de gros grumeaux de crasse, des capsules et des bouteilles vides qui roulent et frappent les tiges, parcourant l'ensemble du massif d'un frémissement douloureux. Il y a même un os de seiche ; les ramifications ont poussé autour, se sont rigidifiées et durcies. J'ai peur que quelqu'un vienne avec un peigne de métal et commence à le passer dans ce buisson. L'ensemble craquerait et s'arracherait de l'intérieur de ma bouche dans un jaillissement mou ; les racines de mes dents viendraient avec, tout s'arracherait et pendrait de ma bouche comme une masse filamenteuse et saignante.²³⁷

Les charges et dimensions imagologiques de ce texte côtoient un discours scientifique dont en réalité, ils servent le propos. Ce côtoiement finit par induire une disposition concurrente de ces deux orientations discursives dont l'une – aspect technique du mot – finit par supplanter l'autre – aspects significatif et figuratif du mot. Page 11 de *La poursuite du bonheur*, Michel Houellebecq dispose ces deux vers :

J'aime les hôpitaux, asiles de souffrance

Où les vieux oubliés se transforment en organes.

²³⁷ - « Derrière mes dents », *Idem.*, p. 18.

Ils consacrent le glissement, le mouvement d'une entité humaine – les vieux – vers une réalité biologique. Les vieux par ce mouvement lexical deviennent un écheveau d'organes. Ils ne sont plus cette complexité idéologique, spirituelle, métaphysique, ils deviennent simplement une spécificité biologique, physiologique d'une certaine complexité certes mais celle-ci est plus ténue. Evoluant ainsi, le mot glisse progressivement vers le concret en touchant, dans son mouvement, aux divers domaines de la vie sociale dont il veut rendre compte. Le texte prend ainsi de la pesanteur et le précis du mot l'entraîne vers le bas d'où l'observation de cette autre catégorie du mot de Houellebecq s'impose.

Tableau récapitulatif de l'argotique, du familier et du vulgaire

	Onomatopées et interjections	L'argot	Le familier	Le populaire, le vulgaire et le trivial
<i>La poursuite du bonheur</i>	Ronron (p.24), Et pfuui (p.55), froufrou (p.56)	Les nanas friquées (p.16)	Cassais l'ambiance (p.5), sapés (p.5)	Un con (p.6), je m'en fous (p.8), j'emmerde (p.8), bande (p.8), baise (p.13), la pine (p.16), ciné porno (p.18)
<i>Le sens du combat</i>		La bite (p.70)	Fichue (p.13), (je m'en) fiche (p.13), bistrot (p.22), bonbons (p.71)	Nos gueules (p.20), on se baise (p.27), pauvre conne (p.27), gros sexes blacks (p.45), s'enculent (p.71)

Ce traitement du mot, mis en rapport avec la « préciosité » qui entoure la poésie, induit un biais qui conduit à admettre la spécificité de l'œuvre de Michel Houellebecq.²³⁸ En dehors d'une lecture contextuelle de ce mouvement il serait difficile de voir ici de la poésie. C'est que, toute la littérature à évolué dans son contact avec l'expression. Celle-ci, sous le poids de la chute des interdits a consacré, dans des sociétés où le tabou a disparu, une liberté extrême dans le discours. En cela la littérature imite la société. L'œuvre de Michel Houellebecq, comme toute la littérature de son temps – il faut se rappeler Jacques Prévert – s'engage au-delà de « l'éclatement du genre » dans une sorte de globalisation où l'anecdote, la légende, le roman deviennent le substrat du littéraire. Tout est roman, y part, y revient, en provient. L'acte de narration dont procède cette œuvre est à l'origine des spécificités d'ordre métrique, prosodique, discursif qui ont fait du texte le lieu de confrontation constante entre le poétique et le narratif.

Ainsi, le regard du chercheur sur ces deux recueils ne doit aucunement être embué par les canons extérieurs que présentent ces œuvres, il doit aller au-delà pour voir que se côtoient dans les deux recueils des perspectives, des tonalités, des valeurs différentes, concurrentes mais aussi qui se conjuguent.

Ce que l'on doit reconnaître à ces textes c'est bien leur caractère morcelé qui en fait l'égal, nous l'avons dit, de *Rester vivant*. Dans ses textes de poésie, Michel Houellebecq semble ne s'être jamais départi de sa dimension de romancier, dimension qui a fait sa notoriété et peut-être dans laquelle il se sent le mieux. Seulement ici, comme déjà dans les *Particules élémentaires*, sa vie semble avoir été la véritable motivation du projet littéraire tant le texte en montre des traces notoirement ou non disposées sous l'œil du lecteur. Le mouvement, c'est bien la valeur la plus importante qu'offrent en général les

²³⁸ - Ce sont ces considérations qui ont fait dire à beaucoup que Michel Houellebecq versait dans le pornographie. Murielle Lucie-Clément le mentionne dans son œuvre...

œuvres de Michel Houellebecq mais surtout *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* que nous étudions. Cette tendance est à la base de cette fluctuation entre prose et poésie, entre précieux et vulgaire, entre fiction et réalité, entre autobiographie et journal intime.

Le *je* du texte s'est souvent joué de son lecteur au point qu'il semble nécessaire de partir à la traque de ces *jeux* pour faire la part des choses entre les différentes valeurs du texte et lire en fin de compte, la trajectoire de vie de l'auteur et ses manifestations dans le texte.

Chapitre II – Les je(ux) en question

La littérature, toute la littérature, se conçoit d'abord du point de vue du langage. Comme telle, l'expression littéraire se présente comme une spécification du discours que servent les langues et leurs mots. C'est bien dans cette perspective que Mallarmé se faisant une idée de ce que représenterait « l'esprit français », donne à lire sa vision du littéraire : « Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne en cela, d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la légende. Voyez-le, des jours abolis ne gardez aucune anecdote... »²³⁹

L'esprit français sert de terreau à l'expression artistique. Dans son essence et dans sa configuration, il apparaît plus apte, par son rapport au discours, à recevoir le déploiement artistique du langage. Il répugne en cela à la vérité historique, à la logique de celle-ci, du moins. Le langage issue de ce traitement discursif est un acte particulier si ce n'est particularisant qui est plus dans la signification que dans la figuration ainsi que l'affirme Mallarmé : « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif comme le traite déjà la foule, le dire avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité »²⁴⁰

Dans sa pratique du langage, le poète se distingue de « la foule. » Son propos, en effet, assume une autre fonction que celle habituelle d'une simple communication qui s'apparente si l'on en croit Mallarmé à un simple échange monétaire :

²³⁹ - Stéphane Mallarmé, « Rêverie d'un poète Français », in *La revue Wagnérienne*, 8 Août 1885, p. 195.

²⁴⁰ - Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres*, édition de Yves-Alain Favre, Paris, Classiques Garnier, 1985, p.279.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence, une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.²⁴¹

La littérature n'est pas dans l'emploi « élémentaire » du langage. Cette pensée au-delà de la révélation qu'elle fait, induit une distance entre deux formes d'expression : l'une dans l'élan de « l'élémentaire » et l'autre dans celui du littéraire. Qu'est-ce qui explique donc cette particularité littéraire ? Mais surtout, de quoi procède-t-elle ? Si l'on en croit la critique, le discours littéraire procède de l'artistique et par voie de conséquence de l'écart par rapport à l'ordinaire du langage.

Roman Jakobson dévoilera que « l'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : « Qu'est-ce qui fait du message verbal une œuvre d'art ? »²⁴² A sa suite, et tentant d'éclairer cette interrogation, Gérard Dessons posera une autre question : « Qu'est-ce qui confère à un discours la valeur, qui aux yeux d'une collectivité, le distingue de la masse des textes produits ? »²⁴³

Si Jakobson pose ainsi le rapport entre le message verbal et l'œuvre d'art, c'est qu'il suppose que par le fait littéraire, le message verbal est devenu une œuvre d'art ce qui fait que dans cette pratique, le discours s'éloigne de l'usage commun qui en est fait. C'est ce sur quoi revient Gérard Dessons. Ainsi, le discours littéraire, que rend intelligible l'exégèse, n'est pas préoccupé *a priori* par des questions d'ordre sémantique voire moral. Il cherche une qualité, une esthétique davantage qu'un effet d'abord social. La quête du critique en général mais du poéticien en particulier tiendra compte de cette orientation comme l'indique Roland Barthes en déclarant : « Lorsqu'il se place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas : Qu'est-ce que cela veut dire ? D'où

²⁴¹ - Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres, Op. Cit.*, p. 278.

²⁴² - Roman Jakobson, *Essai De Linguistique Generale*, Paris, Editions de Minuit, 1960, p. 210.

²⁴³ - Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature, Op. Cit.* p. 7.

est-ce que ça vient ? A quoi est-ce que ça se rattache ? Mais plus simplement et plus difficilement comment est-ce que c'est fait ? »²⁴⁴

La littérature pose le comment comme principe fondateur de son être et de son existence donc comme moteur de sa Saisie. Le fait littéraire se décline en une somme d'actions opérées sur le langage et qui tendent à particulariser, à distinguer le discours ainsi que l'indique la stylistique si l'on en croit Nicolas Laurent qui s'appuie sur Pierre Fontanier pour affirmer que « Le style se définirait donc, d'abord, comme une rupture et comme une remise en cause d'une immédiateté – celle de la parole de tous les jours qui s'efface devant la signification visée. »²⁴⁵ Nicolas Laurent en arrive à cette conclusion après l'analyse qu'il fait des figures de style, voici ce qui en résulte :

Les figures du discours, sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins heureux par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune .» De nombreux auteurs du XX^e siècle reprennent cette dichotomie et assimilent le fait figural à « une anomalie » (Tzvetan Todorov), à « un scandale » (Roland Barthes), à « un viol » (Albert Cohen), ou à « un abus » (Paul Valéry)...²⁴⁶

Le jeu littéraire apparaît donc comme une spécification, une « violence », une séduction opérée sur le langage par un sujet que le fait même de cette rébellion guide vers un Je distinct et particulier. La tâche du critique dans cette perspective reviendrait à regarder cette figure subjective comme le trait d'un déploiement espiègle, facétieux, insurrectionnel et séditieux. Le Je en tant qu'il est l'auteur des divers Jeux opérés sur le langage apparaît comme embué dans un embrun qui rend hardie la tâche consistant à déceler les traits et les contours de son être.

²⁴⁴ - Roland Barthes, « Le retour du poéticien », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, Coll. Points, p.215.

²⁴⁵ - Nicolas Laurent, *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 35.

²⁴⁶ - *Ibid.*

Or, la finalité de notre propos, ne l'oublions pas, c'est de mettre en lumière la personnalité de Michel Houellebecq en partant du principe que son œuvre a été le lieu d'une évocation certes facétieuse souvent, mais constante du moi. Ici, un problème se pose : littéraire voire poétique, l'œuvre de Michel Houellebecq procède d'un discours subversif et décrit un univers potentiellement fictionnel comme une tension lyrique ; « autobiographique », elle serait motivée par le désir de rendre compte – malgré les artifices – de la vie de l'auteur. Rendre compte, c'est une expression qui n'est pas sans conséquences et qui accentue plutôt que de le régler, le problème plus avant évoqué car si on observe bien le principe de l'écriture de soi, on se rend compte qu'elle est loin en réalité du compte rendu de soi et que donc, elle est aussi complexe que la littérature même. C'est ce qu'avait entrevu Nathanaël Wadbled quand, à l'analyse de l'œuvre de Judith Butler, *Le récit de soi*, il mentionnait :

Le récit de soi comme l'archive, est un exergue. C'est ce que signifie le choix de la traduction du titre de l'ouvrage de Judith Butler *Giving an account of oneself* par *Le récit de soi*, plutôt que par *Rendre compte de soi*. Cette seconde traduction, littérale suggérerait que le propos de Judith Butler est de représenter et de mettre en forme quelque chose de déjà là, dont il n'y a qu'à prendre conscience pour le relever. Le compte rendu est de l'ordre du constatatif. Ce n'est cependant pas le propos de Judith Butler...²⁴⁷

Le propos de Judith Butler est donc au-delà du compte rendu tout comme l'écriture de soi est toujours au-delà d'une préhension quelconque. C'est pourquoi en insistant sur l'intitulé plus avant évoqué Nathanaël Wadbled fera observer que,

Le *de* [écriture de soi] ne signifie pas que le soi soit un point de départ toujours déjà donné et assuré dont il n'y aurait qu'à rendre compte par un récit (...) Le récit de soi serait donc le mouvement de l'écriture de soi, et non la constatation d'une essence déjà là. Il n'y aurait pas de soi,

²⁴⁷ - Nathanaël Wadbled, *Les représentations dans les fictions littéraires*, Op. Cit., p. 201.

comme il n'y a pas d'archives pour Jacques Derrida, défini une fois pour toutes, seulement à construire. Cela signifie que l'identité du soi est l'effectuation de ce récit. L'achèvement du récit serait donc le point de fuite toujours en suspens. Le soi ne serait donc pas l'origine ni l'aboutissement de ce récit, mais, justement, un tel point de fuite. La conscience de ce qu'il est serait constamment différée et la question même de cette identité serait en suspens.²⁴⁸

L'exégète se voit partagé entre un deux postures elles-mêmes problématiques à savoir celle du critique et du philosophe d'une part et celle de l'analyste (du psychanalyste) d'autre part.

La dimension psychanalytique de l'analyse du discours autobiographique n'est pas dans la trajectoire de l'interprétation littéraire voire morale comme on pourra le voir dans cette remarque :

C'est un risque encouru par l'écriture expressément consacrée à soi que de clore l'horizon, de limiter sa puissance d'évocation à l'objet-moi et à ce qui l'entoure, d'interdire le vagabondage de l'imagination hors des voies empruntées ou croisées par une histoire individuelle et contingente, sur quoi le narrateur se met en position éminente et périlleuse de dire le vrai ou ce qu'il tient pour tel... On est fort loin, dans une telle situation d'échange oral inégal, de la lecture et de l'interprétation d'un texte. On est même aux antipodes de cette herméneutique studieuse et tranquille.²⁴⁹

Toutefois,

cela n'empêche pas le psychanalyste de lire les textes – en particulier ceux dont le propos est l'histoire personnelle – et de le faire à travers son expérience et ses connaissances propres auxquelles il ne saurait donner congé au moment d'adopter la position du lecteur. Si donc ce lecteur-là se garde bien, quand il est avisé, d'appliquer souverainement sa « méthode psychanalytique » à l'interprétation des récits littéraires, il ne peut manquer d'un autre côté, de s'interroger à leur sujet à partir d'une pratique irréductible à la lecture – pratique où la vie, la pensée, l'attente,

²⁴⁸ - *Idem.* pp. 201-202.

²⁴⁹ - Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, l'Harmattan, 1996. p.11.

l'angoisse lui sont livrées ensemble et jamais sans résistance, à travers une suite de paroles dont il est l'unique et régulier destinataire.²⁵⁰

Le propos de Michel Houellebecq, parce qu'il est littéraire commande au critique, au moment de traiter le Je à travers ses Jeux, de prendre posture de poéticien en cherchant la spécificité d'un auteur à travers la particularité de son texte.²⁵¹ Mais ce même discours, parce qu'il présente des traces indéniables des écritures de soi, exige du lecteur qu'il prenne posture d'analyste cherchant à déceler les traits et figures du « *Je parlant* » et du « *Je parlé* »²⁵² qui communiquent, à travers le texte, l'être et la personnalité du poète, de l'individu.

I – le je parlant, le je parlé

L'autobiographie mais les écritures de soi plus généralement entretiennent un commerce avec la narration à travers laquelle se construit la figure de la personnalité. Le processus de maturation de la personnalité se fait à travers un processus parallèle de narration. C'est pourquoi le Je en question dans les écritures de soi est essentiellement un Je de la narration qui se scinde en une réalité binaire : le Je Narrant et le Je Narré. Or nous établissons que la littérature personnelle, du moins quand elle prend les traits du journal intime, s'exprime dans une relation – mais celle-ci peut toucher à une simple évocation – des impressions et des sentiments. De plus, même dans le cas de l'autobiographie, les pauses ou périodes réflexives notamment dans le « pacte autobiographique » peuvent être constatées comme c'est le cas dans ces différents extraits :

²⁵⁰ - *Idem.* p. 12.

²⁵¹ - Il sait qu'une telle quête même est impossible à cause du caractère fuyant de l'archivage dont procèdent les écritures de soi. Car « A chaque fois qu'une identité semble pouvoir être trouvée, elle ne peut être considérée comme sûre et définitive. En effet, la lecture, l'interprétation de l'archive, est un moment de sa constitution qui demande lui-même être interprété au futur antérieur, donc dans l'avenir. L'archive appartient à son propre corpus dont elle prétend traiter. » Nathanaël Wadbled, *Les représentations dans les fictions littéraires*, *Op. Cit.*, p. 203.

²⁵² - *Idem.* p. 13.

J'entreprends de vous donner en entier la Vie d'un de vos semblables sans rien déguiser, ni de ses pensées, ni de ses actions. Or cet homme, dont je vais anatomiser le moral, ne pouvait être que moi. Sans avoir encore lu Montaigne, je sais qu'il a dit : « Tout bien compté, on ne parle jamais de soi sans perte : si, on se condamne, les autres en croient plus qu'on en dit ; si on se loue, ils ne croient aucune des louanges qu'on se donne.» Cependant, je persiste dans mon projet : ce n'est pas ma vie que je fais ; c'est l'histoire d'un homme. Il existe deux modèles de mon entreprise ; les Confessions de l'Évêque d'Hippone, et celle du citoyen de Genève. J'ai beaucoup du caractère d'Augustin ; je ressemble moins à J-J. Rousseau : je n'imiterais ni l'un ni l'autre.²⁵³

- On m'a en général reconnu une qualité à laquelle je m'étais attachée : une sincérité aussi éloignée de la vantardise que du masochisme. J'espère l'avoir gardée. Je l'exerce depuis plus de trente ans dans mes conversations avec Sartre, me constatant au jour le jour sans vergogne ni vanité, comme je constate les choses qui m'entourent. Elle m'est naturelle, non par une grâce singulière, mais à cause de la manière dont j'envisage les gens, moi comprise. Notre liberté, notre responsabilité, j'y crois, mais, quelle qu'en soit l'importance, cette dimension de notre existence échappe à toute description ; ce qu'on peut atteindre, c'est seulement notre conditionnement ; je m'apparais à mes propres yeux comme un objet, un résultat, sans qu'intervienne dans cette saisie les notions de mérite ou de faute ; si par hasard, le recul aidant, un acte me semble plus ou moins heureux ou regrettable, il m'importe en tout cas beaucoup plus de le comprendre que de l'apprécier ; j'ai plus de plaisir à me dépister qu'à me flatter car mon goût de la vérité l'emporte, de loin, sur le souci que j'ai de ma figure : ce goût lui-même s'explique par mon histoire et je n'en tire aucune gloire.²⁵⁴

Ces extraits montrent bien à l'incipit du texte, un déploiement réflexif du *Je* au moment de prendre en charge son acte d'exposition. Qu'il s'agisse de cet arrêt que consacre l'autobiographie ou de l'inclination méditative ou critique du journal intime, le texte s'arrête (à des réflexions) dans les écritures de soi. On note une fois encore cette distance entre autobiographie et journal intime. Maurice Dayan, au moment de préfacer l'acte d'un colloque sur les écritures de soi et la psychanalyse, revient sur cette distance énonçant ce qui suit :

²⁵³ - Philippe LEJEUNE, « de Rétif de la Bretonne », *L'autobiographie en France, Op. Cit.*, p.131.

²⁵⁴ - « Extrait préambule de la Force des choses », *Idem.*, p.163.

Il est vrai que la distance est grande entre les autobiographes résolus, qui entendent dessiner publiquement leur histoire inaliénable avant qu'il ne soit trop tard, et les journalistes intimes, les rédacteurs de carnets ou de cahiers tenus secrets ou réservés, qui de leur vivant ne consentent ou n'envisagent aucune publication.²⁵⁵

Dans cette distance même, des rapprochements existent comme le reconnaît le même Maurice Dayan :

le rapport au langage est évidemment tout autre, selon qu'on parle à quelqu'un en cherchant après coup le sens et l'insensé de ce qui lui est donné à entendre, ou qu'on écrit seul en anticipant les effets produits et ayant en vue le récit et le rassemblement de soi. Au plan phénoménologique, le seul point commun entre ces deux usages opposés du langage et du temps de l'énonciation, c'est le référent cité en première personne, le Je du parleur ou de l'énonciateur.²⁵⁶

Dans la littérature intime, le *Je* ne peut pas être exclusivement celui de la narration. Il convient donc de le saisir essentiellement dans l'acte d'élocution dont il procède. Le *Je* devient alors un Je du discours ou de l'élocution ; il se décline en *Je Parlant* et en *Je Parlé*. Ces deux entités sont distinctes en ce qu'elles expriment respectivement un faire et un être, une action et un résultat.

I – 1 – Le je parlant

Le *Je parlant* est le trait d'une action d'élocution. Il faut être sensible à la construction du mot qui procède du participe présent, ce qui rend délicate la détermination de la figure du *Je* qui parle. Car au moment de le saisir, on se souvient qu'il est en train de parler, qu'il n'a peut-être pas fini de parler. Comment donc appréhender une réalité qui est appelée à des fluctuations alors même qu'on y travaille ? Par le *Je Parlant*, le sujet s'objective dans sa prise de

²⁵⁵ - Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et psychanalyse, Op. Cit.* p. 12.

²⁵⁶ - *Ibid.*

parole et dans les procès. Le *Je* est ainsi présent dans le discours. Il est complexe en cela, comme on peut le voir dans cette affirmation :

Le Je parlant, qui est autre que le Je parlé, ne réside en aucun dit, pas davantage qu'en un écrit. Toujours au-delà des énoncés lapidaires qui l'épuisent et le nient, cet être qui parle, oublie, se ressouvient, tente d'établir dans le temps de nouveaux liens. Nul doute que la parole en analyse, quels que soient sa liberté et ses effets de surprise ne fasse ainsi acte d'histoire, et plus encore à son insu, sur un mode sourd et discontinu, qu'à la manière des constructions récapitulatives impliquant l'analyste.²⁵⁷

Au-delà, la difficulté de la Saisie du moi, provient du caractère fluctuant même du *Je* et de la parole qu'il porte. Quel que soit le bout par lequel on prend le problème, on ne peut aboutir qu'au même constat de fuite et d'inconsistance. Et Julia Kristeva de faire observer,

Linguistique, sémiotique, anthropologie, psychanalyse sont là pour révéler que le sujet pensant, le sujet cartésien reconnaissant son être dans la pensée ou dans le langage, ramène à cet être là et aux opérations qui sont censées le structurer, toute pratique translinguistique dans laquelle le langage et le sujet ne sont que des moments.²⁵⁸

On en revient encore à cette fluctuation du soi, de l'être jamais là, jamais atteint et surtout pas dans son discours, lui qui pourtant s'y révèle d'abord comme dans un premier temps. N'est-il pas spécifiquement dans la phrase qui le porte dans les écritures de soi? Nathanaël Wadbled l'avait pensé sans illusion du reste,

Il s'agit de savoir ce qui peut s'inscrire pour faire sens, pour s'inscrire comme signifiant dans la phrase articulant un ensemble d'évènements et

²⁵⁷ - *Idem.*, p. 13.

²⁵⁸ - KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e Siècle : LAUTREAMONT et MALLARME*, Paris, Editions du seuil, col « tel quel ! », 1974, p. 12.

de rencontres dont l'homogénéité fait l'identité. L'histoire de *je* est cette phrase, ce qu'il est son sens.²⁵⁹

« L'histoire de *je* est cette phrase [et] le [*je*] est le sens de cette phrase. » Il semble donc, que le *je*, soit d'une part, l'histoire, la manifestation narrative du *je* et d'autre part, le *je* en-soi dont veut rendre compte cette manifestation même.

Une chose est claire, le *je est* « au-delà des énoncés lapidaires qui l'épuisent et le nient. » En cela, il est loin de la proposition cartésienne du *cogito ergo sum*, ce qu'explique bien Nathanaël Wadbled, en particulier quand il défend,

Il ne s'agit pas de dire que le soi prendrait conscience de lui-même dans la déclaration de son existence, mais qu'il est ainsi ontologiquement produit. Il faut donc recontextualiser la formule du cogito cartésien, y lire l'équivalence, l'homothétie entre la déclaration de soi et l'existence de soi plutôt que le lien causal explicité dans le discours de la méthode « Cette proposition : je suis, j'existe est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce ou que je la conçois en mon esprit. »²⁶⁰

Il y a une différence, une équivalence, une inter-neutralisation entre dire le soi « acte performatif du soi » et prendre conscience du soi. Là sont deux choses distinctes, aussi Nathanaël Wadbled pouvait-il ajouter,

Si l'identité est, comme le suggère Judith Butler, l'action de rendre compte de soi, non pas produite par soi mais inaugurale du soi lui-même, si la sentence de Descartes est signifiée comme la formule performative de moi, en ce sens, le concept de soi ne serait pas essentiellement moderne. Il serait en décalage avec celui de sujet toujours lui-même, ou alors en tant que sujet différé postmoderne. Cela signifie que soit ne serait soi qu'au moment où se performe sa notion à travers un récit qui le produit en le représentant, non à travers la découverte de la conscience de lui-même. Il se donnerait à travers une représentation de lui-même, représentation qui est toujours une fiction dans la mesure où elle ne rend pas compte d'une réalité déjà là de manière constatative.²⁶¹

²⁵⁹ - Nathanaël Wadbled, *Les représentations dans les fictions littéraires*, Op. Cit., p. 207.

²⁶⁰ - *Ibid.*

²⁶¹ - *Ibid.*

Le *je parlant* procède de cette réalité même. Il est le point de départ de cette opération de signification du soi dans la mesure même ou de lui émane « cette formule performative » qui sans saisir tout le moi prépare à le retrouver. En l'étudiant, son caractère mouvant ne peut nous échapper tant c'est dans cette dimension que s'appréhende et se réalise le soi. La lecture que nous faisons s'inscrit dans la perspective de Judith Butler à savoir,

Déconstruire la volonté de savoir qu'on est et qu'on se sait déjà être, déconstruire le récit *du* soi pour concevoir le récit *de* soi. Il s'agit de déterminer la possibilité constructiviste d'une identité qui ne saurait se figer, contre la « domination du constatatif sur le performatif. »²⁶²

On comprend dès lors que le *Je parlant* ne puisse pas être saisi au gré de formules simples qui vaudraient totalité, mais qu'il est dans une addition constante, dans un processus complexe où le dit mais aussi les non-dits se conjuguent pour décrire une réalité qui se rapproche au mieux de l'être de ce *Je* toujours si mystérieux quoi qu'il en soit. La démarche du critique et/ou de l'analyste doit être guidée par une prise d'altitude afin que le regard posé sur l'œuvre puisse offrir un champ plus vaste qui ne se contente point de petites « formules » arrachées au texte. De même le *Je parlant* qui ne peut plus être réduit à des données narratologiques doit être regardé dans la pluralité qu'indique son propos même dans le texte.

Nous avons choisi de travailler à l'expression du *Je*, à son évocation et à son déploiement dans le texte. Il s'agit donc de mettre en relief une double réalité : le *Je parlant* et le *Je parlé*.

Le *Je parlant* est relatif à un faire. Il caractérise un sujet dans un acte d'élocution, il est plus dans le faire que dans l'être. Il se distingue du *Je parlé* en ce sens où ce dernier désigne justement un être qui, quant à lui, est le résultat du procès et qui est également observable dans les actes qu'il pose. Ainsi, le *Je*

²⁶² - *Idem.*, p. 209.

parlé procède de ce que le *Je parlant* et les autres protagonistes de l'histoire disent de lui. Sa relation avec le *Je parlant* tient à ce rapport :

Je parlé = Je parlant + Procès du Je parlant à propos du Je parlé + Procès du Il à propos du Je parlé.

Ainsi, analyser les *Je*, c'est découvrir la personnalité du narrateur-locuteur à travers le discours en regardant ses différentes positions et les différentes articulations de l'énonciation. Or le propos, en effet, – nous considérons les textes autobiographiques – n'a pas cessé de fluctuer entre les différentes formes que sont la narration, la description et la réflexion.

I – 1 – 1 – Les différentes formes du texte : rapport avec les différentes figures du Je

I – 1 – 1 – 1 – Les formes du texte (narration – description – pensée)

Les deux recueils de Michel Houellebecq sont dans la logique d'un univers des possibles. Ils incarnent éloquemment ce que représente la littérature aujourd'hui. Aucune définition qu'il faut prendre dans le sens d'une délimitation ne semble pouvoir s'appliquer à eux. Tantôt les textes sont dans une logique poétique, dans la forme comme dans le contenu, tantôt s'offrant à une lecture autobiographique, ils prennent traits du narratif sans oublier que parfois leur expression est dans la méditation, la réflexion voire la philosophie. Notre commerce avec le « Narrateur » des œuvres de Michel Houellebecq nous a permis de voir, pour les textes, rendant compte d'un traitement autobiographique, un triple mouvement Narratif, Descriptif et Réflexif. Afin

d'en faire la preuve, nous citerons les textes concernés avant de présenter un exemple pour chaque cas.

- La Narration

HYPERMARCHE-NOVEMBRE (p.5), NON RECONCILIE (p.6), JIM (p.7), « Ma sœur était très laide à l'âge de dix sept ans » (p.13), « A l'angle de la FNAC bouillonnait une foule » (p.16), « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 » (p. 17), L'AMOUR, L'AMOUR (p.18), « Il est 21 heures, l'obscurité s'installe » (p.26), UNE SENSATION DE FROID (p.28), « Après-midi de fausse joie » (p.29), « Je traverse la ville où la nuit s'abandonne » (p.37), LA FELURE (p.38), « Ce soir en marchant dans Venise » (p.45), « Ton regard, bien aimée, me portait dans l'espace » (p.47), LES IMMATERIAUX (p.52), « Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre » (p.53), MERCREDI. MAYENCE-VALLEE DU RHIN-COBLENCE (p.55), « Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable » (p.59), VOCATION RELIGIEUSE (p.70), PASSAGE 1 (p.72), VARIATION 32 (p.76), « Une gare dans les Yvelines » (p.77), SEJOUR-CLUB 2 (p.79), LA ROUTE (p. 81).

• Exemple :

1

J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 ;

Avec la 205 j'aurais eu l'air plus frime.

Il pleuvait sans arrêt et je déteste me battre ;

Il me restait trois francs et cinquante-cinq centimes.

J'ai hésité devant l'embranchement de Colmar :
Était-il bien prudent de quitter l'autoroute ?
Sa dernière lettre disait : « J'en ai carrément marre
De toi et tes problèmes. Ta connerie me dégoûte. »

Nos relations en clair avaient connues un froid ;
La vie bien trop souvent éloigne ceux qui s'aiment.
Sans me décourager et en claquant des doigts,
J'entonnai un refrain de la « Vie de bohème. »

2

Les Allemands sont des porcs, mais ils savent faire des routes
Comme disait mon grand-père, esprit fin et critique.
J'étais un peu tendu ; la fatigue, sans doute,
J'accueillis avec joie le bitume germanique
Ce voyage peu à peu tournait à la déroute,
Je me sentais au bord de la crise hystérique.

J'avais assez d'essence pour atteindre Francfort ;
Là très certainement je me ferais des amis
Et entre deux saucisses nous braverions la mort,
Nous parlerions de l'homme et du sens de la vie.

Dépassant deux camions qui transportaient des viandes,
Ravi par ce projet je chantonnais des hymnes ;
Non rien n'était fini, la vie et ses offrandes
S'étendaient devant moi, incertaines et sublimes.²⁶³

²⁶³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p.17.

- La description

VACANCES (p.21), « La lumière a lui sur les eaux » (p.22), « Moments de la fin de la journée » (p.23), « Chevauchement mou des collines » (p.24), APRES-MIDI BOULEVARD PASTEUR (p.64).

- Exemple :

VACANCES

Un temps mort. Un trou blanc dans la ville qui s'installe.

Des rayons de soleil pivotent sur les dalles.

Le soleil dort ; l'après-midi est invariable.

Des reflets métalliques se croisent sur le sable.

Dans un bouillonnement d'air moite et peu mobile,

On entend se croiser des femelles d'insectes.

J'ai envie de me tuer, de rentrer dans une secte ;

J'ai envie de bouger, mais ce serait inutile.

Dans cinq heures au plus tard le ciel sera tout noir ;

J'attendrai le matin en écrasant des mouches.

Les ténèbres palpitent comme de petites bouches ;

Puis le matin revient, sec et blanc, sans espoir.²⁶⁴

- La réflexion

²⁶⁴ - *Idem.*, p.21.

« J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis » (p.8), « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges » (p.9), « Une vie petite » (p.10), « J'aime les hôpitaux, asiles de souffrances » (p.11), « La mort est difficile pour les vieilles dames trop riches » (p.14), « Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit » (p.15), NATURE (20), « Au-delà des maisons blanches » (p.25), « Les petits objets nettoyés » (p.30), « Vivre sans appui, entouré par le vide » (p.32), « Le long fil de l'oubli se déroule et se tisse » (p.53), MONDE EXTERIEUR (p.35), « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace » (p.36), « Apaisement » (p.39), « Cette envie de ne plus rien faire » (p.40), « Quand disparaît le sens des choses » (p.78),

- Exemple

MONDE EXTERIEUR

Il y a quelque chose de mort au fond de moi,
Une vague nécrose une absence de joie
Je transporte avec moi une parcelle d'hiver,
Au milieu de Paris je vis comme au désert.

Dans la journée je sors acheter de la bière,
Dans le supermarché il y a quelques vieillards
J'évite facilement leur absence de regard
Et je n'ai guère envie de parler aux caissières.

Je n'en veux pas à ceux qui m'ont trouvé morbide,

J'ai toujours eu le don de casser les ambiances
Je n'ai à partager que de vagues souffrances
Des regrets, des échecs, une expérience du vide.

Rien n'interrompt le rêve solitaire
Qui me tient lieu de vie et de destin probable,
D'après les médecins je suis le seul coupable.

C'est vrai j'ai un peu honte, et je devrais me taire ;
J'observe tristement l'écoulement des heures ;
Les saisons se succèdent dans le monde extérieur.²⁶⁵

Ces poèmes décrivent ce que fait le *Je* dans les œuvres, il raconte essentiellement, mais aussi il décrit et il pense. Souvent, les poèmes sont une somme de narration et de réflexion ; souvent, ils associent la description et la narration etc., ceci pour noter le caractère dynamique de cette poésie assise essentiellement sur le discours sur soi. C'est donc dans cet écheveau que la figure du *Je parlant* s'offre au lecteur, dans les différentes inclinaisons de son discours. Dans la narration, la description et la réflexion, le Je Parlant finit par devenir un *Je narrant*, un *Je décrivant* et un *Je pensant*.

²⁶⁵ - *Idem.*, p.35.

I – 1 – 1 – 2 – Les figures du Je

I – 1 – 1 – 2 – 1 – Les Je Narrant et décrivant

Narrant, décrivant et pensant, le *Je parlant* se projette dans un processus discursif à travers lequel sa préhension peut se faire. C'est pourquoi, il importe de considérer le mouvement du texte alors même qu'on veut saisir la figure de ce *Je* qui parle. Celui-ci est essentiellement dans le mouvement, dans le déplacement. Dans les recueils de Michel Houellebecq, on est souvent en mouvement, on va

- par la marche ou à pieds : « Ce soir en marchant dans Venise »²⁶⁶, « Allongé à l'hôtel ; après la tension de la marche, les muscles se reposent... »²⁶⁷,
- par la route ou en voiture : « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 »²⁶⁸, « Et quelques réverbères se penchaient sur la route »²⁶⁹,
- par les airs : « L'avion s'immobilise au-dessus des nuages »²⁷⁰

L'écriture en devient instantanée puisque le narrateur consigne en même temps qu'il voit, ainsi qu'on pourra le constater dans le texte suivant :

Evidente duplicité de la solitude. Je vois ces vieux assis autour d'une table, il y en a au moins dix. Je pourrais m'amuser à les compter, mais je suis sûr qu'il y en a au moins dix. Et pfiui !
Ils émettent parlant tous ensemble une cacophonie de sons

²⁶⁶ - « Ce soir en marchant dans Venise », *Idem.*, p.45.

²⁶⁷ - « VENDREDI 11 MARS. 18H15. SAORGE », *Idem.*, p.60.

²⁶⁸ - « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 », *Idem.*, p.17.

²⁶⁹ - « LA ROUTE », *Idem.*, p.81.

²⁷⁰ - « VARIATION 49 : LE DERNIER VOYAGE », *Idem.*, p.35.

où l'on ne reconnaît que quelques syllabes mastiquées, comme
arrachées à coups de dents.

Mon Dieu ! qu'il est donc difficile de se réconcilier avec le
monde !...

J'ai compté. Il y en a douze. Comme les apôtres. Et le garçon
de café serait-il censé figurer le Christ ?

Et si je m'achetais un tee-shirt « Jésus » ?²⁷¹

Dans ce poème l'acte de narration est simultanément à l'observation qu'on fait.
Il n'y a pas de retrait du narrateur qui reconstituerait après coup son ouvrage. Le
propos évolue ainsi progressivement vers :

- le carnet de voyage (« Aux confins du désert mojave »),
- le carnet de route (« Au volant de ma Peugeot 104 »),
- le journal du soldat (dans ce cas-ci, nous citons les poèmes ci-après)

PASSAGE

1

Une gare dans les Yvelines	Des nuages de pluie tournoient dans l'air mobile
Que n'avait pas atteint la guerre	Le monde est vert et gris. C'est le règne du vent.
Au bout du quai, un chien urine	Et tout sens se dissout hormis le sens tactile...
Le chef de train est en prières.	Le reflet des tilleuls frissonne sur l'étang.
Les tôles d'un wagon-couchettes	Pour rejoindre à pas lents une mort maritime,
Roulaient parmi les herbes maigres	Nous avons traversé des déserts chauds et blancs
Un aveugle vendait des chaussettes,	Et nous avons frôlés de dangereux abîmes...

²⁷¹ - « MERCREDI. MAYENCE-VALLEE DU RHIN-COBLANCE », *Idem...*, p.55.

Il appartenait à la pègre.

De félines figures souriaient en dedans.

L'espoir a déserté la ville

Et les volontés nues refusaient de mourir.

Le lendemain de l'explosion,

Venus de Birmanie, deux de nos compagnons,

Nous avons été trop subtils

Les traits décomposés par un affreux sourire,

(Une question de génération).

Glissaient dans l'interorbe du signe du scorpion.

Le soleil se noie, flaque verte,

Par les chemises austères des monts du capricorne,

Sur l'horizon couperosé

Leurs deux corps statufiés dansaient dans nos cervelles ;

Je ne crois plus aux cotes d'alerte,

Les sombres entrelacs du pays Fangorn

L'avenir s'est ankylosé.²⁷²

Engloutirent soudain l'image obsessionnelle.

Et quelques-uns parvinrent à l'ultime archipel...²⁷³

Ce « Passage » mystérieux que décrit le poète auquel il faut ajouter l'évocation de la guerre dans « Une gare dans les Yvelines » transforme en effet le propos en un journal de soldat. Comme tel, le *Je* s'engage par delà ce qu'il voit dans une entreprise de méditation justement sur le divers perçu.

Dans cette perspective, le texte fait constamment revenir le discours sur le *Je*. Ce retour sur le *Je* se fait souvent dans le cadre d'une relation dialectique avec l'autre. Dans le poème NON RECONCILIE par exemple, le *Je* et le *Il* constituent deux pôles contradictoires qui cherchent non pas seulement à se dominer mais plus, à s'anéantir : « Mon père était un con solitaire...// Il ne supportait pas qu'un jour je le dépasse, // juste en restant vivant alors qu'il crèverait »²⁷⁴. La disjonction qu'induit le rapport dialectique s'exprime

²⁷² - « Une gare dans les Yvelines », *Idem.*, p.77.

²⁷³ - « Passage », *Idem.*, p.72.

²⁷⁴ - « NON RECONCILIE », *Idem.*, p.6.

également par rapport à d'autres sujets notamment « les cadres »²⁷⁵. Cette spécificité du texte houellebecquien crédite la thèse de Julia Kristeva à propos de la dialectique de la communication. Qu'indique-t-elle ? Que :

du point de vue de cette instantanéité de la subjectivité dans l'usage normatif du langage, l'égo est toujours transcendant et surplombant l'allocution, ne s'isole qu'en s'opposant à tu. Cette polarité asymétrique fonde la dialectique de la communication et permet de situer comme un tiers, en dehors de l'allocution, une troisième personne, une non-personne, incluse un instant dans le discours de « Je ».²⁷⁶

C'est le *Il* porté ici par le « père » et « les cadres ».

Toutefois, l'opposition n'est pas le seul rapport qui lie Le *Je narrant* et le *il narré*, il figure aussi dans le texte un important rapport de conjonction notamment²⁷⁷

- avec les vieux – le « grand-père » (« Les Allemands sont des porcs, mais ils savent faire des routes//Comme disait mon grand-père, esprit fin et critique. »²⁷⁸),
- « les retraités » (« Dans un ciné porno, des retraités poussifs//Contemplaient, sans y croire,//Les ébats mal filmés de deux couples lascifs »²⁷⁹), (« Je porte au fond de moi une ancienne espérance// Comme ces vieillards noirs, princes dans leurs pays,//Qui balaient le métro avec indifférence »²⁸⁰)

²⁷⁵ - « À l'angle de la FNAC, bouillonnait une foule », *Idem.*, p.16.

²⁷⁶ - KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e Siècle : LAUTREAMONT et MALLARME, Op. Cit.*, p. 316.

²⁷⁷ - Sur le cas spécifique de la thèse de Julia Kristeva, il faut relever que le principe qu'elle a voulu mettre en réalité ne décrit pas une opposition des sujets à travers le comportement des pronoms mais une véritable translation sur laquelle nous reviendrons.

²⁷⁸ - « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 », *Idem.*, p.17.

²⁷⁹ - « L'AMOUR, L'AMOUR », *Idem.*, p.18.

²⁸⁰ - « Je suis comme un enfant qui n'a plus droit aux larmes », *Idem.*, p.62.

- avec les femmes (« Ma sœur était très laide à l'âge de dix sept ans »²⁸¹), (« Bonjour c'est Amandine.//Je ne ressentais rien au niveau de la pine...//Je t'aime Véronique»).²⁸²

Dans cette configuration, le *Je narrant* finit par partager sa condition de locuteur avec d'autres protagonistes de l'histoire ; il en achève de devenir pluriel. Voici quelques traits de cette réalité :

- HYPERMARCHE-NOVEMBRE :
« La première se retourne et dit à sa voisine : « C'est bien triste, quand même, un garçon de cet âge. » »
- « Ma sœur était très laide à l'âge de dix-sept ans »
Elle dit j'ai un peu peur, mais ça ne peut pas être pire.
Crois-tu qu'il reviendra ? Je vais mettre un corsage.
Je vois des petites maisons, il y a tout un village ;
C'est si joli, là-bas. Est-ce que je vais souffrir ?
- « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 » :
« Sa dernière lettre disait : « J'en ai carrément marre//De toi et tes problèmes. Ta connerie me dégoûte. » »

C'est ici qu'il faut revenir à la conséquence de la dialectique de la communication comme l'avait évoquée Julia Kristeva. Pour elle,

[le] statut mouvant des instances subjectives dans la fiction, rappelle la définition que R. Jakobson a donnée des pronoms dans la locution,

²⁸¹ - « Ma sœur était très laide à l'âge de dix-sept ans », *Idem.*, p. 13.

²⁸² - « À l'angle de la FNAC bouillonnait une foule », *Idem.*, p. 77.

lorsqu'il les a désignés par le terme shifters, embrayeurs, qui translatent le code dans le message, le procès de l'énoncé dans le procès de l'énonciation, les divers protagonistes de l'un dans l'autre, et vice versa. Si on ajoute qu'un shifter est une classe de mots dont le sens varie avec la situation, on souligne mieux la situation de ces indicateurs de la subjectivité (mobile) dans le langage que sont les pronoms.²⁸³

Le comportement du pronom traduit une réalité plus importante : la distribution de la subjectivité à l'intérieur du texte. En partageant ainsi la parole avec l'autre, le *Je* s'associe avec lui au point qu'ils forment ensemble une seule et même entité ; au point qu'il partage peut-être aussi avec lui une communauté de vie et de destin. On aurait alors tort de passer sous silence ce qu'il conviendrait d'appeler un aveu de cette réalité. Dans « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 » le poète peut reconnaître : « Nos relations en bref avaient connu un froid. » Ceci indique combien le *Je narrant* ne désigne pas une seule entité mais une réalité plurielle.

Recourant encore une fois à la notion de shifters dont parle Julia Kristeva :

De même que pour la syntaxe nous avons pu observer une possibilité « exagérée » de transformations et plus spécifiquement d'emboitements et de suppressions, de même au niveau des instances subjectives nous observons une tendance exagérée à la shiftérisation, le sujet de l'énonciation occupant tous les postes subjectifs possibles, ce qui revient à produire toutes les situations possibles entre je/tu/il. On peut dire que la fiction produit une permutation incessante des shifters(...) à force de shiftérisation et de permutation [le je], cesse d'être un point fixe localisable selon les situations du discours. « Je » n'est plus « un », il y a plusieurs « je »-s et donc plusieurs « un »-s qui ne sont pas des répétitions du même « je » mais de diverses positions (en « tu », en « il ») de l'unité.²⁸⁴

Ainsi, entre le *Je* et le *Il*, s'opère comme une sorte de transfert constant entre la position de locuteur et celle de délocuté. Par conséquent, le *Je* quand il parle de lui-même, se traite comme un autre délocuté, il passe, sans quitter sa position

²⁸³ - KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e Siècle : LAUTREAMONT et MALLARME, Op. Cit.*, p. 317.

²⁸⁴ - *Idem.*, pp. 317-318.

de locuteur, de celui qui parle, à celui dont on parle. Au moment de réfléchir sur l'être du *Je parlé*, il ne faudra pas manquer de se souvenir qu'il est à la fois dans le discours du *Je parlant* et du *il* devenus eux-mêmes interfaces d'un même univers de signification qui porte sur lui.

En outre, le *Je* en tant que sujet central autour duquel le discours s'organise, s'exprime dans le sens d'un propos véridique. Cela ne surprend pas, à cause de la dimension autobiographique du texte. Pour atteindre cet objectif du vrai(semblable), le *Je parlant* se décompose en autant de topos, de localisateur spatial. Les constants repérages « Derrière mes carreaux, je contemple la plante »²⁸⁵, « Tout près de moi, tout près... »²⁸⁶, « Plus loin dans la ruelle, »²⁸⁷ « Sur ma gauche à deux pas un homme sans paupières »²⁸⁸, indiquent au lecteur que celui qui parle, traite d'une chose dont il était dans l'environnement et dont il ne peut rendre compte que fidèlement. Ils l'informent également que c'est à partir du *Je* que le repérage se fait.

Toutefois, cette autre indication, « Très loin, plus loin que tout... », induit un transfert du discours dans un cadre atemporel mais aussi magique et lui ôte ce caractère du vrai nécessaire à l'autobiographie. Ce doute qu'on a sur la véridicité du propos s'observe de manière très expressive dans les poèmes :

- «Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre »²⁸⁹

Ils ont beaucoup d'amis, du moins je le suppose ;

Je m'approche des murs, j'ai creusé quelque chose.

Ils font le même bruit qu'un troupeau de gorilles ;

²⁸⁵ - « Je n'ai plus la force de me voir dans la glace. », *Idem.*, p.36.

²⁸⁶ - « LA FELURE », *Idem.*, p.38.

²⁸⁷ - *Idem.*, p.16.

²⁸⁸ - « VOCATION RELIGIEUSE », *Idem.*, p.70.

²⁸⁹ - «Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre », *Idem.*, p.53.

Je ferme un peu les yeux et je peux voir les grilles.

A travers le dernier vers, le potentiel fictionnel passe au stade de réalité. Progressivement donc les hommes sont devenus ces gorilles auxquels ils faisaient tant penser.

- MERCREDI. MAYENCE – VALLEE DU RHIN – COBLANCE :

J'ai compté. Il y en a douze. Comme les apôtres. Et le garçon de café serait-il censé figuré le Christ ?

Dans la représentation fictionnelle qui les entoure, les douze vieillards finissent par devenir les apôtres autour du Christ qu'est alors le garçon du café.

- VOCATION RELIGIEUSE

Je suis dans un tunnel fait de roches compactes ;
Sur ma gauche à deux pas un homme sans paupières
M'enveloppe des yeux. Il se dit libre et fier ;
Très loin, plus loin que tout, gronde une cataracte.

C'est le déclin des monts et la dernière halte ;
L'autre homme a disparu. Je continuerai seul.
Les parois du tunnel me semblent de basalte ;
Il fait froid. Je repense au pays des glaieuls.

Le lendemain matin l'air avait goût de sel ;

Alors je ressentis une double présence.
Sur le sol gris serpente un trait profond et dense,
Comme l'arc aboli d'un ancien rituel.²⁹⁰

Le Narrateur est dans le tunnel comme dans une métaphore de la vie. Il est difficile de faire la part des choses entre les traits du vrai et ceux du rêve car en même tant qu'il énonce la référentialité de son sujet (« Sur ma gauche à deux pas un homme sans paupières »), il le fait glisser vers une irréférentialité (« Très loin, plus loin que tout, gronde une cataracte. ») qui décontenance ne permettant pas de dire en définitive s'il est fait cas d'une situation réelle ou appartenant à la fiction.

- VARIATION 32

Deux hommes nus couchés sur le bord du rivage,
Et la vie a tracé de singulières phrases
Sur leur peau. Ils sont là, innocents très sages,
Survivants harassés que la marée arase.

Deux grands requins tout blancs jouent autour de l'épave
Le soleil innocent fait briller les yeux morts
D'un éclat sardonique.
Tout cela n'est pas grave,
Mais quel affreux décor...
Tournent les goélands de leur vol concentrique !

Saint-Christophe-du-Ligneron, le 17 juillet.

²⁹⁰ - *Idem.*, p.70.

L'indication précise du lieu et du jour contrastent avec le caractère mystérieux du texte dont la présentation qu'il fait de la vision des deux cadavres échoués sur la plage semble plus fictionnelle que réelle. Ce n'est pas un hasard si le narrateur pour qualifier sa vision parle d'un décor. Tout se passe comme si quelque sujet avait disposé cette scène par ses volonté et pouvoir. Cette réalité conduit à la même conclusion que le poète tire lui-même à la fin du texte : « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace. » En effet à l'issue de cette narration habituelle d'une journée quasi ordinaire, le poète déclare : « On dirait des bébés. Fiction émotionnelle. »²⁹¹

Jouant à faire osciller son discours entre fiction et réalité, le Narrateur en finit par devenir omniscient. Dans ces énoncés « Il y a des gens autour, je les sens qui respirent »²⁹², « On entend se croiser des femelles d'insectes »²⁹³, « Au loin, un charcutier-traiteur. // Une Américaine amoureuse // Ecrit à l'élue de son cœur. »²⁹⁴ On observe cette superpuissance du *Je Parlant* dont l'observation dépasse les compétences d'un sujet humain. Ce discours, en donnant une autre caractéristique du *Je*, fait lire le texte comme une antinomie de l'écriture de soi.

Outre ce Jeu – sur lequel nous reviendrons – qui porte sur la nature fictionnelle ou réelle du propos, s'opère une fluctuation entre narration et description mais surtout entre narration et réflexion qui apparente le discours au mouvement des *Choses vues*²⁹⁵ de Victor Hugo. L'écriture de soi n'est plus guidée par quelque Narcissisme ou par quelque nombrilisme mais elle est tournée vers le moi et le monde pour tenter de les saisir ; réalité que décrivent assez bien les poèmes, LES IMMATERIAUX, « Le monde apparaît plus que jamais », VENDREDI 11 MARS. 18H15. SAORGE.

²⁹¹ - *Idem.*, p.36.

²⁹² - « LA FELURE », *Idem.*, p.38.

²⁹³ - *Idem.*, p.21.

²⁹⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 32.

²⁹⁵ - Victor HUGO, *Choses Vues*, Paris, Impr. Nationale, 1911.

- LES IMMATERIAUX

La présence subtile, interstitielle de Dieu

A disparu.

Nous flottons maintenant dans un espace désert

Et nos corps sont à nu.

Flottant, dans la froideur d'un parking de banlieue

En face du centre commercial

Nous orientons nos torsos par des mouvements souples

Vers les couples du samedi matin

Chargés d'enfants, chargés d'efforts,

Et leurs enfants se disputent en hurlant des images de

Goldorak.²⁹⁶

- Le monde apparaît plus que jamais et stable.

Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable. Le soleil de neuf heures coule lentement dans la rue en pente douce ; les immeubles anciens et modernes se côtoient sans animosité marquée. Parcelle de l'humanité, je suis assis sur un banc. Le jardin a été rénové récemment ; on a installé une fontaine. Je ressens, sur ce banc, ma présence humaine ; ma présence humaine en face de la fontaine.

Il s'agit d'une fontaine moderne ; l'eau s'écoule entre les hémisphères gris ; elle tombe, avec lenteur, d'un hémisphère à l'autre. Entre des sphères, elle ne pourrait que glisser ; mais

²⁹⁶ - Michel Houellebecq, LES IMMATERIAUX, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p.52.

le choix de l'architecte s'avère plus fin : l'eau remplit progressivement les hémisphères supérieurs ; ceux-ci remplis, ils dégoutent doucement vers les hémisphères inférieurs ; au bout d'un temps qui me paraît variable, tout se vide d'un seul coup. Puis l'eau coule à nouveau, et le processus reprend. Avons-nous affaire à une métaphore de la vie ? J'en doute. Plus probablement l'architecte a-t-il mis en scène sa vision du mouvement perpétuel. Comme beaucoup d'autres.²⁹⁷

- VENDREDI 11 MARS. 18H15. SAORGE

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

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

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

²⁹⁷ - « Le monde apparaît plus que jamais et stable », *Idem.*, p.59.

je suis allongé sur le lit, mes muscles se reposent ; et je me sens prêt, comme du temps de ma jeunesse, à d'infinies effusions sensibles.²⁹⁸

Ainsi, le texte, puisqu'il sort du strict rapport à soi, prétend s'intéresser du divers, au monde extérieur dont le marche l'intéresse. Cela est d'autant plus vrai que le *Je parlant* s'adresse directement au lecteur comme à un *Tu* à qui on s'adresserait ainsi qu'on peut le voir dans ces extraits « Ne craignez rien, amis, votre perte est minime. »²⁹⁹ Dans cette inclination, l'autre – surtout le lecteur mais aussi les autres protagonistes du discours – devient un être dont on cherche le compagnonnage et qu'on appelle souventes fois même, au secours comme on pourra le voir dans l'exemple suivant :

Pour la vingtième fois je prends mon téléphone
Je n'ai plus rien à dire mais je peux écouter,
Suivre la vie des gens et m'y intéresser,
Pour la vingtième fois je ne trouve personne.
S'il y a quelqu'un qui m'aime, sur Terre ou dans les astres,
Il devrait maintenant me faire un petit signe
Je sens s'accumuler les prémices d'un désastre,
Le rasoir dans mon bras, trace un trait rectiligne.³⁰⁰

Cet appel procède d'une nécessité car il importe que l'autre agisse pour freiner si ce n'est pour arrêter la machine de la tragédie qui semble allègrement et irrévocablement aller à son terme funeste. Mais l'autre n'est pas toujours l'aide, l'adjuvant ; il est l'opposant en ce sens que si on reconnaît les troubles par lesquels passe le sujet parlant, l'autre le *il*, en est bien souvent la

²⁹⁸ - « VENDREDI 11 MARS. 18H 15. SAORGE », *Idem.*, p.60.

²⁹⁹ - « L'AMOUR, L'AMOUR, *Idem.*, p.18.

³⁰⁰ - « Il est vingt et une l'obscurité s'installe » strophe 2 et 4, *Idem.*, p.38.

cause. Les poèmes : UNE SENSATION DE FROID, « Après-midi de fausse joie » en témoignent bien qui marquent une rupture d'avec l'être aimé.

UNE SENSATION DE FROID

Le matin était clair et absolument beau ;
Tu voulais préserver ton indépendance.
Je t'attendais en regardant les oiseaux :
Quoique je fasse, il y aurait la souffrance.³⁰¹

Après-midi de fausse joie

Après-midi de fausse joie,
Et les corps qui se désunissent
Tu n'as plus très envie de moi,
Nos regards ne sont plus complices.

Oh ! La séparation, la mort
Dans nos regards entrecroisés
La lente désunion des corps,
Ce bel après-midi d'été.³⁰²

Cette réalité est si importante et si prégnante dans le texte qu'elle semble marquer la vraie cause du projet de l'auteur car la ou les séparations évoqué(es) plongent le *Je* dans une somme d'angoisses, de dépressions. Cela est d'autant plus important que l'autre, ici, cette figure féminine, était ce socle qui inspirait confiance dans un monde troublé. La disjonction d'avec cet autre sujet explique donc les déséquilibres du *Je parlant*. Tout au long du texte, ces déséquilibres ont pris diverses formes.

D'abord, ils se sont exprimés dans le caractère désaxé du discours :

³⁰¹ - « UNE SENSATION DE FROID », *Idem.*, p.28.

³⁰² - « Après-midi de fausse joie », *Idem.*, p.29.

MERCREDI. MAYENCE–VALLÉE DU RHIN–COBLENCE

Évidente duplicité de la solitude. Je vois ces vieux assis autour d'une table, il y en a au moins dix. Je pourrais m'amuser à les compter, mais je suis sûr qu'il y en a au moins dix. Et pfuui ! Si je pouvais m'envoler au ciel, m'envoler au ciel tout de suite ! Ils émettent en parlant tous ensemble une cacophonie de sons où l'on ne reconnaît que quelques syllabes mastiquées, comme arrachées à coup de dents.

Mon Dieu ! qu'il est difficile de se réconcilier avec le monde !...

J'ai compté. Il y en a douze. Comme les apôtres. Et le garçon de café serait-il censé figuré le Christ ?

Et si je m'achetais un tee-shirt « Jésus » ?³⁰³

« La lumière a lui sur les eaux »

Notre existence est un fardeau :

Quand je pense que la Terre est ronde !³⁰⁴

« Un moment de pure innocence »

Le canard a des pieds palmés.³⁰⁵

³⁰³ - « MERCREDI. MAYENCE–VALLÉE DU RHIN–COBLENCE », *Idem.*, p.55.

³⁰⁴ - « La lumière a lui sur les eaux », *Idem.*, p. 22.

Ensuite, ils ont été observés dans les états psychologiques, dont rend compte le *Je parlant* à propos du *Je parlé*. Rappelons à cet égard des titres déjà évoqués : NON RECONCILIE, HYPERMARCHE NOVEMBRE, « Il est vingt et une heure, l'obscurité s'installe »...

Globalement l'univers chaotique que figure le locuteur est synthétisé dans cet autre poème, hautement révélateur de cette réalité.

Ton regard bien-aimée, me portait dans l'espace
Tes yeux étaient si tendres et je n'avais plus peur
Au milieu des courants et des cristaux de glace,
Le doux flot de la joie faisait battre mon cœur.

Au milieu du danger mon âme était sereine
L'homme déchirait l'homme, plein de hargne et de haine,
Nous vivions un moment redoutable et cruel
Et le monde attendait une parole nouvelle.

Ton regard, mon amour, me portait dans la foule
Et je n'avais plus peur d'affronter les cyniques
Quelques fois cependant j'avais la chair de poule,
Le mal se propageait comme un choc électrique.

Alors je t'appelais, je te disais : « Je t'aime »
Et tu me promettais qu'il y aurait d'autres jours
Au milieu de la mort, de l'orgueil, du blasphème

³⁰⁵ - « Un moment de pure innocence », *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 74.

Si nous pouvions le faire, nous sauverions l'amour.

Et puis cette nuit vint, une nuit ordinaire
Le soleil se battait, glissait dans les ténèbres
Mes genoux ont plié, je suis tombé par terre
Son baiser était froid, indifférent, funèbre.

Je me suis redressé après quelques secondes
Et j'ai lu dans tes yeux que tu n'aimais personne
Tu glissais vers la vie, tu revenais au monde,
Au chaos sec et dur que la mort emprisonne.

J'ai vu de grands rochers se briser dans le ciel,
J'ai vu de longs courants se tordre et se détendre
J'ai vu le grand serpent du monde matériel
Qui étouffait en toi le dernier regard tendre.

Notre amour se brisait comme une maison s'effondre,
Jamais on ne viendrait pour relever ses murs
Jamais des cris d'enfants au milieu des décombres
N'éveilleraient les spectres et leur vague murmure.

L'aube vint. J'étais seul. Vers l'est, de grands nuages
Se tordaient souplement, annonciateurs d'orages.
Je me suis relevé après une longue attente ;
J'ai arraché des fleurs de mes deux mains tremblantes ;
Très loin, je le savais, le principe destructeur

Se réorganisait. J'ai marché dans la peur.³⁰⁶

Ce poème, résume assez bien toute l'histoire de ce projet littéraire. Egaleme nt et par voie de conséquence, ce poème traduit assez synthétiquement la substance de l'histoire du poète qu'il a voulu retracer et conserver à travers les lignes de son œuvre. Il y est évoqué, au-delà de l'expression de la rupture sentimentale, le désir du poète de combattre et de surmonter le cynisme et les douleurs du monde. Ce désir est soutenu puis contrarié par cette « bien-aimée » ce qui aura pour conséquence d'enfermer le poète dans une prison à travers laquelle se dessinera son œuvre, d'où la clause du poème n'est pas gratuite : « Très loin, je le savais, le principe destructeur//Se réorganisait. J'ai marché dans la peur. »

L'écriture porte les traces de cette renonciation et de cette claustration, elle qui se borne à décrire l'habituel et le train train quotidien. Dans ce contexte le discours autobiographique – au sens large – qui consistait en une marche en avant revient à des considérations plus circulaires dans lesquelles la somme des jours n'induit plus une addition notamment des expériences mais marque la répétition d'un même.

Je traverse la ville où la nuit s'abandonne
Et je compte mes chances d'atteindre le matin
L'air surchauffé s'enroule comme un drap de satin
Dans l'escalier désert, mes semelles résonnent.

Je monte retrouver le canapé classique
Où j'attends sans dormir, blotti dans les coussins,

³⁰⁶ - Michel Houellebecq, « Ton regard, bien-aimée, me portait dans l'espace », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p.38.

La lueur un peu sale, imprécise du matin,
L'heure de retrouver les gestes automatiques ;

La journée fatiguée et les yeux qui font mal,
Les trois bols de café et le cœur qui palpite
Les habits enfilés dont le contact irrite
La peau mal réveillée, les titres du journal,

Les humains se croisent au métro Invalides
Les cuisses des secrétaires, le rire des techniciens
Les regards qu'ils se jettent comme un combat de chiens,
Les mouvements qu'ils font autour d'un centre vide.³⁰⁷

Les gestes de la vie finissent par se figer dans un automatisme que le discours dans son propos comme dans son fonctionnement même – enchaînement de phrases composées – se donne pour mission de rendre compte. Ici, le fait autobiographique prend bien vite la forme d'un discours sur les écritures de soi ou encore sur une sorte de poétique de cette pratique littéraire. Le poème SEJOUR CLUB 2 renforce cette impression en figurant un début de semaine qui ouvre sur une vie qui ne change pas. Tout ce qu'on écrit, tout ce que déclare le *Je* n'est jamais qu'une vaste répétition du même, une vaste répétition de la vie.

Le soleil tournait sur les eaux
Entre les bords de la piscine.
Lundi matin, désirs nouveaux ;
Dans l'air flotte une odeur d'urine.

³⁰⁷ - «Je traverse la ville où la nuit s'abandonne », *Idem.*, p.37.

Tout à côté du club enfants,
Une peluche décapitée
Un vieux Tunisien dépité
Qui blasphème en montrant les dents.

J'étais inscrit pour deux semaines
Dans un parcours relationnel,
Les nuits étaient un long tunnel
Dont je sortais couvert de haine.

Lundi matin, la vie s'installe ;
Les cendriers indifférents
Délimitent mes déplacements
Au milieu des zones conviviales.

Les volontés, si elles existent, ne peuvent s'exprimer que dans un cadre bien « délimité. » Ce constat de la limite et de la claustration appelle de la part du *Je parlant*, un questionnement qui le fait passer du caractère de *Je Narrant* et décrivant à celui de *Je Pensant*.

I – 1 – 1 – 2 – 2 – Le Je pensant

Le Je pensant se décline dans une pluralité qui l'oriente vers le pensant, le réfléchissant, le méditant, le philosophant. Dans nombre de poèmes, ce *Je* opère un retour sur soi qui exprime des considérations d'ordre physique, biologique voire anatomique, comme l'indique ce poème :

Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges
Il fait noir dans la chambre, mon œil luit faiblement

J'ai peur de me lever, au fond de moi je sens
Quelque chose de mou, de méchant, et qui bouge.

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

Je te hais, Jésus-Christ, qui m'a donné un corps
Les amitiés s'effacent, tout s'enfuit, tout va vite,
Les années glissent et passent et rien ne ressuscite,
Je n'ai pas envie de vivre et j'ai peur de la mort.³⁰⁸

Au contenu de ce poème, s'ajoute cette question qui elle-même, ne laisse pas sans interrogation : « Où est mon corps subtil ? »³⁰⁹ A côté de ces questions généralement physiques, gisent en bonne place, dans le texte, des considérations plus psychologiques qui décrivent les questionnements et les troubles divers par lesquels passe le *Je pensé*, « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis »³¹⁰, « Une vie petite »³¹¹, « Au-delà de ces maisons blanches »³¹², « les petits objets nettoyés »³¹³ sont quelques textes qui décrivent cette réalité.

Dans « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis » l'évocation du commerce avec Kant, dans cet énoncé : « Le soir je relis Kant, je suis seul dans mon lit », dessine la figure d'un sujet auquel le philosophique n'est pas étranger. Il faut être sensible à la régularité de ce commerce mais surtout à son importance

³⁰⁸ - « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges », *Idem.*, p.9.

³⁰⁹ - « Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit », *Idem.*, p.15.

³¹⁰ - « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis », *Idem.*, p.8.

³¹¹ - « UNE VIE, PETITE », *Idem.*, p.10.

³¹² - « Au-delà de ces maisons blanches », *Idem.*, p.25.

³¹³ - « Les petits objets nettoyés », *Idem.*, p.30.

et à l'intimité qu'il suppose comme le laisse entendre cette évocation de la lecture régulière d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres qui a/ont acquis la qualité de livre(s) de chevet. Les questions qui essaient dans le texte ne sont donc pas gratuites pas plus qu'elles ne sont le fruit du hasard – « Je parle seul. Qu'est-ce que je dis ? »³¹⁴, « Et si nous avons besoin d'amour, à qui la faute ? », « Et si nous avons besoin de tant de rêves, à qui la faute ? »³¹⁵ – ; véritables tours oratoires, ces interrogations sont de véritables questions questionnantes tant la réponse ne semble pas aisée ni même attendue parce qu'on sait qu'il s'agit là de « difficultés » quasi insurmontables. Le malaise qui est évoqué de même que l'inconfort de la psyché – « Si nous ne pouvons radicalement pas nous adapter//A cet univers de transactions généralisées//Que voudraient tant nous voir adopter// Les psychologues, et tous les autres », « Et si nous avons besoin de tant de rêves, à qui la faute ?// Si une fraction non encore déterminée de notre psyché// Ne peut définitivement pas se contenter// D'une harmonieuse gestion de nos pulsions répertoriées... »³¹⁶ – mettent en lumière une autre caractéristique du *Je pensé* de même qu'elles indiquent le caractère psychologique de la réflexion dont la philosophie était le premier versant.

En outre, le *Je pensant* parle certes de la vie, de ses expériences mais progressivement, le texte le dirige vers des considérations plus intimes et plus profondes, plus spirituelles voire plus métaphysiques qui nous font revenir à cette question intrigante : « Où est mon corps subtil ?... » Le paradoxe de cette interrogation réside dans le fait que celui qui cherche le corps en question en est le détenteur donc est censé savoir où il est et par conséquent ne devrait pas se poser une telle question. Soit le *Je* présente un détachement entre le corps et l'âme puis indique sa domiciliation dans la deuxième entité soit il pose le problème de son positionnement physique dans le monde, dans l'espace.

³¹⁴ - *Ibid.*

³¹⁵ - « CONFRONTATION », *Idem.*, p.61.

³¹⁶ - *Idem.*

Quoiqu'il en soit, cette question du « Où est mon corps subtil ?... », fait du discours du *Je* l'égal de celui de Dieu lorsqu'il interroge Adam comme le rappelle Jean-Philippe Miraux : « Adam où es-tu ? » Le commentaire que fait Miraux de cette situation est fort intéressant. En effet il argue :

Après que (Adam) a accepté de manger du fruit de l'arbre de connaissance, il se cache aux regards de Dieu. Celui-ci pose une étonnante question : « Adam où es-tu ? » Question paradoxale dans la mesure où le Créateur omniscient, sait où se trouve le premier homme. Alors, pourquoi une telle question ? Hans Robert Jauss dans son ouvrage *Pour une herméneutique littéraire*, suggère que la question posée pousse Adam à interroger la position de son être, la signification de son geste, l'essence de sa personne. Adam sait où il est puisqu'il est où il se trouve : sa demeure est son être, son être est sa demeure. Rien de plus et pourtant, dans le décalage entre la situation et la question de la situation, il existe une frange inquiétante d'interrogation : étant où il est, Adam ne saurait pas où il est. Belle parabole dont la signification nous semble proche de la question autobiographique, dans la mesure où elle institue le questionnement sur soi comme démarche paradoxale et le moi comme objet herméneutique.³¹⁷

Dans cette dynamique, Michel Houellebecq à la fois Dieu – en tant qu'il est l'auteur de la question – et à la fois Adam – en tant qu'il en est le destinataire – fait de son œuvre un acte de questionnement incessant dans le lequel, le mouvement de la vie sorti de tout *a priori*, est le lieu d'une tentative, constante, douloureuse et fastidieuse de réponse. Le discours, pour sa part, prend une tonalité plus élégiaque. On peut l'entendre, la saisir – cette tonalité – dans les traits du poème

UNE VIE PETITE :

Je me suis senti vieux peu après ma naissance ;
Les autres se battaient, désiraient, soupiraient ;
Je ne sentais en moi qu'un informe regret.

³¹⁷ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p.6.

Je n'ai jamais rien eu qui ressemble à l'enfance.
Au fond de certains bois, sur un tapis de mousse,
Des troncs d'arbre écœurants survivent à leurs feuilles ;
Autour d'eux se développe une atmosphère de deuil ;
Leur peau est sale et noire, des champignons y poussent.

Je n'ai jamais servi à rien ni à quiconque ;
C'est dommage. On vit mal quand on vit pour soi-même.
Le moindre mouvement constitue un problème,
On se sent malheureux et cependant quelconque.

On se meut vaguement, comme un animalcule ;
On n'est presque plus rien, et pour autant qu'est-ce qu'on souffre !
On transporte avec soi une espèce de gouffre
Portatif et mesquin, vaguement ridicule.

On ne croit plus vraiment que la mort soit funeste ;
Surtout pour le principe, de temps en temps, on rit ;
On essaie vainement d'accéder au mépris.
Puis on accepte tout, et la mort fait le reste.³¹⁸

Tout ceci rappelle les fondements des écritures de soi dont parlait Jean-Philippe Miraux :

Au total, le recentrement de l'écriture sur le moi, l'expression lyrique, la volonté de ressaisir le cheminement complexe d'un parcours, l'examen de soi, la quête de moments originaires et fondateurs d'une personnalité, la recherche d'un bonheur perdu, la nostalgie d'un temps passé liées à la tonalité élégiaque sont autant de motivations intimes de l'écriture du moi.³¹⁹

³¹⁸ - Michel Houellebecq, UNE VIE, PETITE, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p.61.

³¹⁹ - Jean-Philippe Miraux, *L'AUTOBIOGRAPHIE, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p.40.

Devant que d'aller plus loin dans notre analyse, réglons la question des poèmes certes qui donnent à lire des préoccupations liées au mouvement de la pensée mais dont l'architecture tout comme le mouvement discursif sont trop imprégnés par la poésie. Cette caractéristique les abstraît or l'acte de narration de soi porte sur un objet concret, la vie d'un homme, d'une femme que l'on voit se dessiner au fil de ses expériences. Toutefois, les exigences de l'analyse elle-même nous poussent à faire référence à ces textes, leur prise en compte tient à la disposition dans les poèmes de certains indices qui disent la situation du scripteur, de l'écrivain – localisation dans le temps et dans l'espace – au moment de sa réflexion. Ces poèmes révèlent de ce fait des aspérités autobiographiques :

<p>Vivre sans point d'appui, entouré par le vide, Comme un oiseau de proie sur une mesa blanche ; Mais l'oiseau a ses ailes, sa proie et sa revanche ; Je n'ai rien de tout ça. L'horizon reste fluide.</p>	<p>le long fil de l'oubli se déroule et se tisse Inéluctablement. Cris, pleurs et plaintes. Refusant de dormir, je sens la vie qui glisse Comme un grand bateau blanc, tranquille et hors d'atteinte³²⁰</p>
<p>J'ai connu de ces nuits qui me rendaient au monde, Où je me réveillais plein d'une vie nouvelle Mes artères battaient, je sentais les secondes S'égrener puissamment, si douces et si réelles.</p>	

C'est fini. Maintenant, je préfère le soir.
 Je sens chaque matin monter la lassitude,
 J'entre dans la région des grandes solitudes,
 Je ne désire plus qu'une paix sans victoire.

Vivre sans point d'appui, entouré par le vide,
 La nuit descend sur moi comme une couverture,
 Mon désir se dissout dans ce contact obscur ;
 Je traverse la nuit, attentif et lucide.³²¹

³²⁰ - Michel Houellebecq, « Le long fil de l'oubli... », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p.

MONDE EXTERIEUR

Il y a quelque chose de mort au fond de moi,
Une vague nécrose une absence de joie
Je transporte avec moi une parcelle d'hiver,
Au milieu de Paris je vis comme au désert.

Dans la journée je sors acheter de la bière,
Dans le supermarché il y a quelques vieillards
J'évite facilement leur absence de regard
Et je n'ai guère envie de parler aux caissières.
Je n'en veux pas à ceux qui m'ont trouvé morbide,
J'ai toujours eu le don de casser les ambiances
Je n'ai à partager que de vagues souffrances
Des regrets, des échecs, une expérience du vide.

Rien n'interrompt jamais le rêve solitaire
Qui me tient lieu de destin probable,
D'après les médecins, je suis le seul coupable.

C'est vrai j'ai un peu honte, et je devrais me taire ;
J'observe tristement l'écoulement des heures ;
Les saisons se succèdent dans le monde extérieur.³²²

Cette envie de ne plus rien faire et surtout de ne plus rien
[éprouver
Ce besoin subit de se taire et de se détacher
Au jardin du Luxembourg, si calme,

³²¹ - «Les petits objets nettoyés», *Idem.*, p.32.

³²² - « MONDE EXTÉRIEUR », *Idem.*, p.36.

Être un vieux sénateur vieillissant sous ses palmes.

Et plus rien du tout, ni les enfants, ni leurs bateaux, ni surtout

[la musique

Ne viendrait troubler cette méditation désenchantée et

[presque ataraxique

Ni l'amour ni surtout la crainte.

Ah ! n'avoir aucun souvenir des étreintes.³²³

« Le long fil de l'oubli se déroule et se tisse », synthétise assez bien ce qui se passe dans l'ensemble des extraits que nous venons de relever. Le poème est une sorte d'évocation lyrique, de plainte, appelées par les douleurs et travers où se trouve le sujet. Les dimensions aériennes et abstraites que prend le poème sont telles que le *Je* est noyé dans un propos qui ne le prend pas pour cible. Un énoncé pourtant vient comme pour le réhabiliter c'est le suivant : « Refusant de dormir, je sens la vie qui glisse. » Il indique la présence du locuteur au moment où se déroule cet acte de réflexion, comme tel le présent de l'énonciation place ce texte dans la trajectoire du journal intime. Non sur le fait de ce qu'il dit mais dans la réalité que le locuteur est là qu'il est présent à cet instant précis de l'énonciation, le discours se révèle autobiographique. Dans ce même élan le poète dispose tout au long de ces textes – les quatre relevés – des indices qui ramènent le discours vers des considérations personnelles – et au-delà – par l'évocation de la présence du *Je* ici pensant, par la référence à des notions du temps et de l'espace ayant pour but de situer le texte dans un cadre moins irréférentiel. C'est ainsi qu'on peut lire cet énoncé : « La nuit descend sur moi comme une couverture »³²⁴. Ce vers contraste avec le caractère magique de l'ensemble du poème « Vivre sans point d'appui entouré par le vide »³²⁵.

³²³ - « Cette envie de ne plus rien faire », *Idem.*, p.40.

³²⁴ - « Vivre sans point d'appui entouré par le vide », *Idem.*, p.32.

³²⁵ - *Ibid.*

En effet, ce poème s'inscrit dans un élan de généralisation dans lequel le propos même quand *il* traite du *je*, ne permet pas d'en déterminer les traits parce qu'il parlerait d'un événement par exemple. Il est trop synthétique, dans le traitement du *Je*, il n'y a pourtant pas d'autobiographème sauf quand le poète déclare «La nuit descend sur moi comme une couverture. » Le *Je pensant* indique là encore qu'il est présent tout comme il situe l'acte d'élocution dans l'ici et maintenant de la nuit. Ici le temps, mais bientôt le lieu. Participant du même principe que les poèmes déjà évoqués « Cette envie de ne plus rien faire et de ne plus rien éprouver » aura sa pause autobiographique dans cet énoncé en particulier : « Ce besoin subit de se taire et de se détacher//Au jardin du Luxembourg... »

À la difficulté de ces poèmes trop abstraits et trop synthétiques, s'ajoute celle des poèmes tournés vers l'autre. Ils ne doivent leur prise en compte que par l'usage des verbes de sentiment et d'impression comme « J'aime », « Je préfère » dans les énoncés « J'aime les hôpitaux asiles de souffrance »³²⁶, « Je préfère la mort des vieux de HLM. »

Ici, le *Je pensant* a un rapport de conjonction avec l'autre. Cela se perçoit aussi dans les fluctuations d'ordre pronominal³²⁷. Dans « Une vie petite » par exemple, on assiste à un passage du Je au On qu'il est possible de présenter suivant ce schéma :

**Je → On, or On = Je + vous (ceux à qui on parlait) ↔ le Je n'est plus
un sujet singulier, il est un sujet pluriel.**

Exemple :

³²⁶ - «La mort est difficile pour les vieilles dames trop riches », *Idem.*, p. 14.

³²⁷ - Revoir le principe de la shifterisation.

UNE VIE PETITE (strophe 3)

Je n'ai jamais servi à rien ni à quiconque ;
C'est dommage. On vit mal quand on vit pour soi-même.
Le moindre mouvement constitue un problème,
On se sent malheureux et cependant quelconque.

Notons cependant que l'avènement du *On* se fait dans un geste proleptique dans lequel le sujet est sûr que tous placés dans la même condition éprouveraient la même déception. C'est du moins ce que l'on peut tirer comme substance de cette maxime « On vit mal quand on vit pour soi-même. » Le sujet *On* potentiel *Je + Vous* est susceptible de devenir une non personne dans sa capacité à être tout le monde ainsi qu'on peut le voir dans cet autre énoncé : « Dans leurs chambres hygiéniques et cependant sordides//On distingue très bien le néant qui les guette »³²⁸. Qui est ce « On (qui) distingue » ? Ce qui est certain c'est qu'il partage la condition d'observateur du penseur.

Globalement, cette fluctuation entre le locuteur et son délocuté se fait dans la logique d'une symbiose entre deux figures que les textes montrent par ailleurs disjointes, si ce n'est opposées. Cette disjonction entre Le *Je* et l'*alter* met à l'index des sujets comme « les médecins », « les gens raisonnables », « la protection sociale » et *tutti quanti*. Le poème « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis » les regroupent dans une critique contre l'ordre sociale.

J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis
Qui voudraient me priver de mes amphétamines.
Pourquoi vouloir m'ôter mes dernières amies ?

³²⁸ - *Idem.*, p. 11.

Mon corps est fatigué et ma vie presque en ruine.

Souvent les médecins, ces pustules noircies,
Fatiguent mon cerveau de sentences uniformes ;
Je vis ou je survis très en dehors des normes ;
Je m'en fous. Et mon but n'est pas dans cette vie.

Quelquefois le matin je sursaute et je crie,
C'est rapide c'est très bref mais là j'ai vraiment mal ;
Je m'en fous et j'emmerde la protection sociale.

Le soir je relis Kant, je suis seul dans mon lit.
Je pense à ma journée, c'est très chirurgical ;
Je m'en fous. Je reviens vers le point initial.³²⁹

Enfin, c'est généralement avec l'Homme que le rapprochement n'est pas possible. *Le Je Pensant* met ainsi en évidence, un malaise dans les rapports avec les Hommes en général. Il peut ainsi reconnaître dans « Au-delà de ces maisons blanches, » ce qui suit :

Quelque chose en moi se fissure,
J'ai besoin de trouver la joie
D'accepter l'homme et la nature,
Je n'y arrive pas. J'ai froid.³³⁰

Cette incapacité à retrouver l'autre a une histoire. Du moins, l'œuvre globalement la situe dans le conflit avec les figures parentales dans *La poursuite*

³²⁹ - « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis », *Idem.* p. 8.

³³⁰ - « Au-delà de ces maisons blanches », *Idem.*, p. 25.

du bonheur c'est le père qui est mis à l'index (Revoir NON RECONCILIÉ). A tout ceci, il faut ajouter cet inconfort douloureusement vécu avec les sujets féminins et que le *Je pensant*, caractérise comme « La plus mauvaise part de (lui-même). »³³¹ Cet énoncé marque la reconnaissance par le *Je* lui-même que son être n'est pas en dehors d'un certain commerce avec les autres. Le *Je* n'est pas un sujet en soi. Il est non seulement le fruit de son expérience mais aussi l'addition de son être avec ceux qui ont partagé sa vie ici son histoire. Ceci nous renseigne déjà sur l'être de ce *Je* dont le discours sert de moyen pour atteindre la substance. Il s'agit du Je parlé.

I – 2 – Le Je Parlé.

Le *Je parlé* s'entend comme un résultat, celui d'un processus de maturation. Il est une somme d'expériences. Par conséquent, ce *Je* n'est pas un être donné, achevé, il est un devenant dans le processus et un devenu dans le résultat du processus. En tant que devenant et devenu, il procède plus librement de ses expériences et plus dépendamment :

- a) du je parlant (Pensant, Narrant et décrivant)
- b) du regard et du discours des autres.

La détermination de ce *Je* passe par la mise en lumière de son rapport à l'action mais aussi et surtout par sa caractérisation dans le discours des autres, *Je Pensant* et *Narrant* inclus. De cette sorte le *Je Parlé* peut schématiquement être représenté comme suit :

³³¹ - « Chevauchement mou des collines » *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 24.

Je Parlé = Discours (Je pensant & Narrant + autres) + Expériences.

Si le *Je Parlé* est un processus mais surtout le résultat du discours des autres, *Je Narrant* et *Pensant inclus*, il n'est pas en soi ; il est la représentation de ces autres sujets. De la sorte, le *Je parlé* devient un objet dans la perspective suivante : « ...toute chose qui est placée devant soi, qui est perçue par les sens : objet visuel, objet sonore, objet musical. Toute chose donnée par l'expérience aboutissant à des résultats objectifs. »³³² et dont,

Les descriptions ne dépassent pas en général le niveau du repérage bien qu'elles se situent parfois plus près, parfois plus loin de la connaissance : elles donnent une connaissance sur l'objet, elles ne donnent pas la connaissance de l'objet.³³³

Ainsi, toute représentation est une trahison de l'objet car dans le principe même de la vérité, la chose et sa représentation sont réalités forcément antinomiques comme on pourra le voir dans cette citation de K. Gödel que reprend Jean-Marie Kouakou :

Le recouvrement d'une chose par une représentation, ne serait possible que si la chose était, elle aussi, une représentation. Et si la première s'accorde parfaitement à la seconde, elles coïncident. Or, c'est précisément ce que l'on ne veut pas quand on définit la vérité comme l'accord d'une représentation avec quelque chose de réel. Il est essentiel que l'objet et la représentation soient différents.³³⁴

³³² - Florian FERRERI, Maurice FERRERI, *Le dictionnaire de l'anxiété*, Paris, CHU St Antoine, 2001, p. 69.

³³³ - Jean Claude Pariente, *Le langage et l'individuel*, Paris, Librairie Armand Colin, Coll. Philosophie pour l'âge de la science, 1973, p.135.

³³⁴ - Jean-Marie Kouakou, *La chose littéraire, Objet/Objets*, Abidjan, EDUCI, p. 32.

Chercher l'objet plus précisément ici objet humain, dans le discours est une entreprise légitime car comme l'indique Paul Ricœur : « ... tout individu s'approprie, voire se constitue, dans une narration de soi sans cesse renouvelée »³³⁵ C'est pourquoi en allant plus loin dans sa réflexion, Paul Ricœur finit par poser que « l'homme est un être qui se comprend en s'interprétant et le mode sur lequel il s'interprète est le mode narratif »³³⁶. Toutefois, l'acte narratif dans lequel l'humain se déploie et se saisit, est un acte qui apparaît, dans son essence ainsi que dans ses motivations, comme une sédition voire une séduction, au sens cinématique du terme, portée sur l'être premier dont le discours ne permet plus de rendre compte. Il en est ainsi parce qu'en se révélant dans sa narration de lui-même,

Le « je » se transforme à travers ses récits propres mais aussi à travers ceux qui sont transmis par la tradition où la littérature qui s'y greffent, ne cessant de restructurer l'ensemble de l'histoire personnelle. L'identité narrative, parce qu'elle permet plusieurs récits ainsi que leur restructuration permanente, n'est donc jamais parfaitement définitive. Mais de ce fait, elle permet d'enrichir la compréhension ordinaire de la personne désormais conçue comme un personnage luttant narrativement contre l'éparpillement de ses propres expériences vécues.³³⁷

Dans cette perspective le sujet/Objet devenu projection et non pas réalité ni fixe ni figée, certes s'appréhende dans ce principe même, mais laisse de devenir un mystère qui va s'obscurcissant davantage que s'éclairant. « L'identité narrative » que pose Paul Ricœur ramenée à la question du *Je houellebecquien* indique une difficulté d'ordre technique pour le narrateur comme pour les autres personnages à dire le vrai à propos du Je.

³³⁵ - Collectif, *Le Point, Hors série*, « Penser l'homme : Sartre, Camus, Foucault... », Avril-mai 2008, numéro 17, p. 88.

³³⁶ - *Idem.*, p.82.

³³⁷ - *Idem.*, p.88.

I – 2 – 1 – Des difficultés à dire le vrai sur le Je

La présentation générale des écritures de soi, notamment sur la question précise de l'autobiographie avait révélé une difficulté génétique de cette pratique à saisir au mieux par les forfaits de souvenirs parfois diffus cette part du moi apanage du passé. À cette difficulté, génétique s'ajoute celle de l'instrument même du discours, c'est-à-dire l'écriture. Dans sa tension littéraire, l'acte scripturaire occupé à ses tâches, d'organisation, de structuration mais aussi et surtout d'embellissement motivés par la réception du texte tant sur le plan informatif qu'axiologique, a créé du *Je*, un artéfact. Cette réalité à laquelle il faut ajouter les parts subjective et fictionnelle de la chose littéraire induit un biais sur la nature des objets littéraires qui ne peuvent aucunement prétendre à être des objets réels, ici au sens du vrai.

Dans l'œuvre de Michel Houellebecq, cette infidélité de l'objet, au sens de conformité du vrai à sa copie, procède de plusieurs facteurs dont les plus importants sont le rapport dialectique ou la disjonction entre le *Je* et l'*alter* ainsi que le mouvement dans lequel se fait la perception du divers.

D'abord, le fait de la disjonction dont les traits évoluent pour toucher l'opposition dialectique, traduit un rapport à la réalité (de l'autre) qui se fait sur le champ des états d'âme et des sentiments. De la sorte l'objet, ici, le Je est littéralement embrigadé dans un regard qui est celui du jugement et qui ne peut donc échapper au rapport point de vue/opinion. Voici ce qui apparaît de la relation père et fils à travers laquelle le *Je* se construit une image de lui-même à partir du regard du père.

Il m'a toujours traité comme un rat qu'on pourchasse ;
La simple idée d'un fils, je crois, le révulsait.

Il ne supportait pas qu'un jour je le dépasse,
Juste en restant vivant alors qu'il crèverait.³³⁸

A cela s'ajoute cette constante auto-flagellation à laquelle se soumet le poète convaincu de ne point être à sa place dans le monde. Maintes fois cité, le poème HYPERMARCHÉ-NOVEMBRE présente lui aussi l'une de ces spécificités du regard des autres. A propos du poète, l'une des « vieilles dames » du texte affirme ceci : « C'est bien triste, quand même, un garçon de cet âge. » Quand il n'est pas pathétique le *Je parlé* devient une sorte de marginal.

Dans cet ensemble organisé que constitue l'HYPERMARCHÉ, le *Je parlé* apparaît comme une pièce intruse qui porte les stigmates de ce décalage et dans cette mesure contribue à produire une signification de l'espace mais plus encore une caractérisation du sujet. Le problème, c'est la tendance de cette caractérisation à englober par contigüité tout l'être du *Je*. Le narrateur/personnage, dans le poème ne finit-il pas par admettre lui-même : « Pour la dernière fois j'étais un peu en marge », un peu comme une synthèse de son être.

Ce rapport à soi-même qui se fait par le détour du regard des autres – et cela commence depuis la prime enfance – dit bien l'être d'un sujet dont la vérité n'est pas dans un essentiel mais dans un additionnel constant. Cette idée du détour de la préhension de soi n'induit pas un rapport exclusif de soi au discours des autres, elle montre aussi combien le *Je* s'appréhende dans le discours du sujet lui-même. Dans l'œuvre de Michel Houellebecq on a pu être sensible à cette forte conjonction entre les discours à propos de soi, portés par les autres et portés par soi-même. En parlant du *Je parlé*, le *Je parlant* est très souvent venu à la rescousse du *Il parlant*. Cette coïncidence, au sens de proximité des discours, qui pourrait être regardée comme un critère de vérité ne manque pas

³³⁸ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit, p.6.

d'interpeller sur la possibilité que la figure du *Je parlé* est au-delà du texte qui l'a réduite, chez Michel Houellebecq en tous les cas, à une vaste litanie d'échecs et d'inconfort. Et l'on entend résonner des phrases comme « Cela fait des années que je hais cette viande. »³³⁹ *Je* me hais ou du moins le *Je parlant* hais (ici une part seulement de son être : le physique) le *Je parlé* : comment peut-il être objectif au moment d'en témoigner ?

Ensuite, la spécificité de l'énonciation qui fait du discours de ces œuvres, un discours globalement de l'instantanée, met en évidence une autre caractéristique, celle du mouvement – notamment de la marche – à travers laquelle, la perception du divers et même de soi peut s'opérer. C'est au gré de ses flâneries que le poète est allé au contact du monde mais surtout l'a décrit. Dans la mesure où la connaissance de soi dérive de son positionnement dans le monde et de sa perception de l'univers, la question de cette rencontre par le biais du mouvement n'est pas sans intérêt. Chez Houellebecq le mouvement qui a pris en charge l'expression du divers a induit un biais dans la présentation de l'objet. Dans *VOCATION RELIGIEUSE*³⁴⁰, le sujet informe qu'il est «... dans un tunnel fait de roches compactes » à travers lequel, il se déplace et présente à son lecteur les divers objets qu'il découvre. Le texte prend donc les aspects d'un propos descriptif d'où ce chant lexical : « Sur ma gauche, à deux pas, Très loin, les parois du tunnel me semblent de basalte... »

Toutefois, ce déplacement ne doit pas être entendu dans les traits du singulier car il y a triple mouvement ici.

Dans le poème, le premier mouvement est dans l'ordre du cinétisme. Le *Je* se déplace, il bouge, rencontrant « Sur ma gauche à deux pas un homme sans paupières... », avançant « Je continuerai seul » et donnant à lire ce que ses yeux découvrent. Le poème dispose pour le lecteur, divers objets qui prennent place

³³⁹ - *Idem.*, p. 9.

³⁴⁰ - *Idem.*, p. 70.

sur la page comme dans la mémoire à mesure que les yeux les découvrent et les livrent. La chose ne fonctionne pas toujours ainsi cependant car les yeux ne sont pas les instruments exclusifs de la perception. C'est ici que se situe le deuxième mouvement.

En effet, il y a passage ou passage de témoin entre le médium oculaire et celui auditif motivé par la distance mais aussi par la caractéristique de l'objet mis en évidence. Quand il était proche « à deux pas », le *Je* pouvait voir mais « Très loin, plus loin que tout... », il ne peut qu'entendre. Mais il faut aller plus loin pour comprendre ce qui se joue en réalité dans ce transfert qui met en opposition les deux topos « à deux pas » et « Très loin. » Ils indiquent pour l'un que le rapport au vrai est plus important et pour l'autre qu'il l'est moins ; arrive le troisième mouvement, celui de la réalité dont traite vraiment le discours.

Le problème doit être posé tant on ne sait plus si le tunnel dont traite le texte est référentiel ou s'il ne gît pas dans les méandres d'un symbolisme attaché à l'évocation du religieux, dans une sorte de rêve qu'on présenterait comme une réalité. Rien n'est moins sûr, pas même pour le locuteur partagé entre l'expression d'une conviction et l'aveu d'un doute que porte cette dialectique : « Je suis dans un tunnel fait de roches compactes » vs « Les parois du tunnel me semblent de basalte. » Tantôt on est sûr, tantôt on doute. Et de ce doute du locuteur-percepteur, témoin de l'événement, s'il en est qu'il raconte, naît légitimement un doute chez le lecteur à propos de l'objet qui lui est donné notamment dans ces traits : « un homme sans paupières. » Cela confirme bien l'idée qu'on se trouve dans un univers onirique, dans le rêve du *Je parlant*, d'où le rapport au temps dans cet énoncé « Le lendemain matin l'air avait goût de sel », n'est pas gratuit. En effet avant le matin, c'est la nuit, cadre généralement où le rêve se fait.

Là encore, il n'est pas possible de trouver le *Je* car on ne sait dans quel monde le chercher. Le fait du mouvement induisant un déplacement constant,

tant physiquement qu'axiologiquement, conduit lui aussi à la Saisie d'un *Je* sans cesse fluctuant dans le discours du *Je parlant*.

Qui plus est, le mouvement – la marche – n'est pas le meilleur véhicule par lequel l'être du *Je parlé* peut-être révélé. Il en est ainsi parce que la marche notamment est une activité physique qui lorsqu'elle se couple avec l'acte de parole peut biaiser ce dernier qui commande un minimum de lucidité. Dans le principe tout comme dans l'ensemble des conditions précédemment évoquées le *Je parlé* reste une figure énigmatique surtout quand il a été pris en charge dans un tel moment : « Allongé à l'hôtel ; après la tension de la marche, les muscles //se reposent ; ils sont envahis d'une chaleur vive, mais plaisante. »³⁴¹

Au demeurant, le principe du mouvement fait progresser le *Je parlé*, il part en avant. Il va vers ; or allant vers, il indique que son être n'est pas dans le présent, qu'il n'est pas plus dans l'avenir mais qu'il se situe dans un en-avant. Or cet en-avant est toujours une perspective en-avant ce qui fait que le *je pensé* ne sera jamais. Il y a là une négation ou sinon une non réalisation de l'être confirmée par cette curiosité voire ce fantasme de l'autre monde.

Par ailleurs, il y a également ce mouvement dans lequel le texte procède d'une réalité plus « circonvolutionnaire ». De la sorte, le *Je* se voit enfermé. Or cela eût dû permettre de le saisir mais l'expression encore une fois de son mal-être fait que la seule chose qu'on puisse en dire c'est son incapacité à sortir de cette dénégation donc à se comprendre et à présenter une lecture de soi qui puisse informer réellement sur ce qu'il est.

Que ce soit dans les traits du mouvement ou dans ceux de la disjonction entre le *Je* et *alter* ou encore dans la superpuissance du narrateur omniscient qui particularise la figure du sujet, le *Je parlé* semble être loin de ce qu'on en dit. Quoi qu'il en soit, il est quand même caractérisé dans le texte, c'est un fait qu'il

³⁴¹ - « VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE », *Idem.*, p. 70.

faut observer comme point de départ ou comme repère pour espérer saisir ce *Je* si mystérieux.

I – 2 – 2 – Le *Je* parlé à travers ses caractérisations

Le *Je parlé* est présenté comme un sujet marginal qui est à l'écart de la société et qui ne semble pas participer à son mouvement. Ce *Je* à part, loin de la société, l'est par son asociabilité. Rappelons ces extraits déjà relevés : « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis », « J'ai besoin de trouver la joie// D'accepter l'homme et la nature, je n'y arrive pas. » C'est peut-être le fait d'être ou d'avoir été loin des usages de la société qui explique sa maladresse comme on a pu le voir dans HYPERMARCHÉ NOVEMBRE. Cela à tout l'air d'un apprentissage ou plus grave d'une éducation manquée et la responsabilité de cet échec incomberait alors aux sujets parentaux que le poète met à l'index notamment dans « NON-RÉCONCILIÉ », lorsqu'il affirme avoir « toujours été traité comme un rat qu'on pourchasse. » S'il s'est constamment replié sur lui-même, s'il s'est de façon récurrente mis « en dehors » du système, c'est peut-être parce qu'il a été précocement traité comme un paria, comme un rejeté. Ceci explique sans doute l'ambivalence du caractère qui est attribué au *Je*.

D'une part, il apparaît comme un rebelle. Ce caractère s'exprime avec les figures de l'autorité, notamment le père contre qui les mots deviennent des armes qui vengent (« con solitaire », « il crèverait ») et contre Dieu et/ou le Christ (« Je te hais Jésus »³⁴²)

D'autre part, il se révèle dans une timidité presque attachante : « Muré dans ma méfiance et ma timidité... »

³⁴² - *Idem.*, p.9.

Dans ces conditions, l'introversion qui caractérise le *Je* favorise un enfermement sur soi à travers lequel il se cache dans la nuit et dans l'exigüité de sa chambre : cadre spatio-temporel dans lequel se réalise l'expression de soi.

Le *Je* s'enferme, se soustrait au commerce des autres, il accepte une autre forme de compagnonnage déshumanisée qu'il retrouve, nous l'avons dit, dans « les amphétamines. » Le pariât s'éloigne par ce fait, de plus en plus de l'Homme pour « (vivre) ou (survivre) très en dehors des normes », reconnaissant que « son but n'est pas dans cette vie. »³⁴³ La toxicomanie offre une alternative à l'échec de la relation avec les autres. Cette addiction que l'on retrouve dans le caractère suspect du poème JIM, provoque une souffrance qu'accepte le sujet parce qu'elle fait accéder à la présence dans la sensibilité ou la sensitivité qu'elle induit paradoxalement : « Je sens craquer mes veines », « Jim sort ses instruments. »³⁴⁴

En pleine déchéance, le *Je* en perd toute estime de soi et cette dénégation commence par son rapport à son physique à travers lequel on peut lire un complexe que cache d'abord une certaine admiration pour l'esprit qui prendrait le pas sur le corps : « Cela fait des années que je hais cette viande » avant de s'affirmer véritablement : « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace », « Mes sourcils me dégoûtent// J'en arrache une partie »³⁴⁵, « Et le samedi soir je regardais ma gueule ; // Je n'osais pas partir, // Personne ne m'embrassait.»³⁴⁶

Il s'agit bien d'un complexe qui en dit long sur l'estime de soi. Ainsi, chercher les traits de ce sujet revient à opérer une immersion dans l'univers:

- d'un être résigné

(« Je ne désire plus qu'une paix sans victoire »³⁴⁷),

³⁴³ - *Idem.*, p. 8.

³⁴⁴ - *Idem.* p. 7.

³⁴⁵ - *Idem.*, p. 36.

³⁴⁶ - *Idem.*, p. 34.

³⁴⁷ - *Idem.*, p. 32.

morbide qui s'auto-flagelle, (« Je me suis senti vieux peu après ma naissance// Les autres se battaient, désiraient, soupiraient// Je ne sentais en moi qu'un informe regret// Je n'ai jamais rien eu qui ressemble à l'enfance »³⁴⁸),

- qui se victimise :

« Je n'ai jamais servi à rien ni à quiconque.» ;

et laisse planer sur lui cette atmosphère funeste qui imprègne tout le texte : « Et la mort fait le reste »³⁴⁹, « Une fissure en moi s'éveille et grandit// Et ce soir qui descend en Basse-Normandie // A une odeur de fin, de bilan et de nombre. »³⁵⁰

- d'un individu malheureux et pathétique

(« Cela fait longtemps que j'ai perdu la joie... »³⁵¹ « Il y a quelque chose de mort au fond de moi// Une vague nécrose une absence de joie// Je transporte avec moi une parcelle d'hiver »³⁵², « Je n'ai à partager que de vagues souffrances, des regrets... »³⁵³) ;

- dont la solitude est le lot

(« Au milieu de Paris je vis comme au désert// rien n'interrompt jamais le rêve solitaire », « J'entre dans la région des grandes solitudes »³⁵⁴, « Seul dans le bruit du boulevard.// Je parle seul »³⁵⁵) ;

³⁴⁸ - *Idem.*, p. 10.

³⁴⁹ - *Ibid.*

³⁵⁰ - Michel Houellebecq, « MAISON GRISE », *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 67.

³⁵¹ - *Ibid.*

³⁵² - Michel Houellebecq, « MONDE EXTERIEUR », *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 35.

³⁵³ - *Ibid.*

³⁵⁴ - *Idem.*, p. 32.

³⁵⁵ - *Idem.*, p. 30.

- au point qu'il en devient insomniaque (« Quand l'insomnie creuse mes nuits parfois très tard »³⁵⁶)
- et qu'il en finit par regretter les autres avec qui le rapprochement est si difficile à réaliser
(« J'aimerais bien avoir quelques contemporains (...)// J'aimerais tellement rencontrer des regards, // Parler avec des gens comme on parle aux humains »³⁵⁷ ; « Montre-toi mon ami, mon double »³⁵⁸, « S'il y a quelqu'un dans ce monde qui m'aime, qu'il me fasse un signe »³⁵⁹).
- Le constat de l'absence de joie et de bonheur est consacré notamment ici :
« Cela fait longtemps que j'ai perdu la joie// Je vis dans le silence, il glisse en larges plages. »³⁶⁰ Le sentiment de mal-être finit par prendre le pas sur la joie que l'on a éprouvé dans des sortes d'éclairs :
« La joie, un moment, a eu lieu // Il y a eu un instant de trêve// Où j'étais dans le corps de Dieu... »
- d'un sujet constamment angoissé :
(« Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges// Il fait noir dans la chambre »³⁶¹) ;
- sujet à des visions terrifiantes (« les ténèbres palpitent comme de petites bouches »³⁶² ; « Je vois des cheveux sur la moquette ; // ces cheveux ne sont pas les tiens »³⁶³) ;

³⁵⁶ - *Idem.*, p. 34.

³⁵⁷ - *Ibid.*

³⁵⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 102.

³⁵⁹ - *Ibid.*

³⁶⁰ - *Idem.*, p. 6.

³⁶¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 9.

³⁶² - *Idem.*, p. 21.

³⁶³ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 96.

- qui fait beaucoup d'efforts pour dissimuler cette angoisse

(« J'essaie d'imaginer que tout ça m'est égal »³⁶⁴, « Nos relations en bref avaient connu un froid ;// (...) Sans me décourager et en claquant des doigts, // J'entonnai un refrain de « la vie de bohème »³⁶⁵).

Mais il ne s'agit que de distraire son mal être, de trouver un exutoire et très souvent cette volonté a fini par verser dans l'automutilation (« J'ai acheté du pain et du fromage en tranches, // Ca devrait m'éviter de crever mon œil droit » ; « Le rasoir dans mon bras trace un trait rectiligne »³⁶⁶) comme dans la mutilation également d'insectes (« J'atteindrai le matin en écrasant des mouches »³⁶⁷)

De tout ce qui précède, on retiendra que la douleur profonde et intime que couve le *Je* finit par se transformer en un poids dont on a besoin de se libérer par une sorte d'auto et d'« alter » agression. Celles-ci (ces agressions), sont physiques comme on l'a vu mais elles sont aussi verbales rappelons le discours sur le père et ajoutons ici la relation de la tentative de suicide de la sœur. Parlant de cela le *Je parlant* va énoncer : « Ma sœur était très laide à l'âge de dix sept ans », « On l'appelait gras double », « Blottie sous l'édredon comme un gros rat obèse, »³⁶⁸

La relation « extra diégétique » du *Je parlé* cette fois avec la sœur est différente de celle avec le père ; on comprend alors difficilement qu'il verse, parlant d'elle, dans l'injure et les facéties. Cette comparaison : « Blottie sous l'édredon comme un gros rat obèse » est à ce propos, très éloquente. Cette narration manque, on peut le dire de gravité et surtout de compassion. Qui plus

³⁶⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 26.

³⁶⁵ - *Idem.*, p. 17.

³⁶⁶ - *Idem.*, p. 26.

³⁶⁷ - *Idem.* p. 21.

³⁶⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 13.

est, elle place derrière le texte, un rire qui n'est pas loin d'être moqueur. Le *Je* en finit par prendre un caractère cynique que l'on retrouve également dans ces extraits : « C'était une secrétaire à la viande avariée »³⁶⁹ et « La mort est difficile pour les vieilles dames trop riches// Entourés de belles-filles qui les appellent « ma biche », // Pressent un mouchoir de lin sur leurs yeux magnifiques, // Évaluent les tableaux et les meublent antiques »³⁷⁰.

Dans cet élan d'humour noir, le *Je* prend de la hauteur vis-à-vis des autres du moins, il les prend de haut les considérant paradoxalement comme de vrais déséquilibrés. Progressivement, la personnalité développe un égo important, prenant les autres avec condescendance (« Je survis de plus en plus mal// Au milieu de ces organismes// Qui rient et qui portent des sandales, Ce sont de petits mécanismes »// « Un discours creux et laminé ; // Les opinions de la voisine »³⁷¹). Cette condescendance par ailleurs adossée sur le cliché de la vie campagnarde (« Que la vie est organisée// Dans ces familles de province ! Une existence amenuisée, // Des joies racornies et très minces »³⁷²) se couple avec le dédain pour la nature (« ... La nature est laide, ennuyeuse et hostile ; // Elle n'a aucun message à transmettre aux humains »³⁷³ ; « Je n'ai jamais pu supporter les trop long moments d'union avec// la nature Il y a trop de fouillis d'animaux qui glissent// J'aime les citadelles qu'on bâtit dans l'azur// Je veux l'éternité ou du moins ses prémices. »³⁷⁴ et s'oppose à une certaine admiration pour le milieu urbain, moderne avec tout ce qu'il peut offrir de luxe et de confort (« Il est doux, au volant d'une puissante Mercedes, // De traverser des lieux solitaires et grandioses ; // Manœuvrant subtilement le levier de vitesses// On domine les monts, les rivières et les choses »³⁷⁵)

³⁶⁹ - *Idem.*, p. 31.

³⁷⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 14.

³⁷¹ - *Idem.*, p. 24.

³⁷² - *Ibid.*

³⁷³ - *Idem.*, p. 20.

³⁷⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 29.

³⁷⁵ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 20.

Le milieu urbain est également celui de l'émancipation, de la liberté si ce n'est du libertinage. La réalité du sexe est abondamment abordée à travers des situations où est engagé le *Je* comme dans ces différents extraits : « ... Les enseignent électriques// M'orientaient dans des voies vaguement érotiques// Je ne ressentais rien au niveau de la pine »³⁷⁶, « De jeunes bourgeoises circulent entre les rayonnages du monoprix, élégantes et sexuelles comme des oies »³⁷⁷ ; « Le vagin reste une ouverture »³⁷⁸ ; « J'achète des revues sexuelles (...) // Au fond, il faut éjaculer »³⁷⁹, « Demain je vais sortir, je quitterai ma chambre, // Je marcherai usé sur un boulevard mort, // Les femmes du printemps et leurs corps qui se cambrent// Se renouvelleront en fastidieux décors »³⁸⁰ ; « Dans un ciné porno... »³⁸¹

Loin d'affirmer encore, comme le laissent entendre certains extraits, un certain commerce du *Je* avec les professionnel(le)s du sexe dont l'une des représentantes va l'aborder dans *À L'ANGLE DE LA FNAC* (« Bonjour c'est Amandine »³⁸²) nous relevons juste le commerce du sujet avec cet univers « du sexe libéré. »³⁸³

Cette difficulté pour le lecteur, l'analyste, à trancher, notamment sur les questions de libertinage sexuel ou de pratique normale si ce n'est contemporaine de l'acte sexuel rencontre d'autres difficultés comme celle qui touchent les tensions idéalistes du propos.

Dans *VENDREDI 11 MARS. 18 H 15. SAORGE*,³⁸⁴ le *Je* affirme son adhésion au romantisme plus sensible et non au bouddhisme plus rationaliste. C'est le même sujet que la nature répugnait tellement. Cela nous permet de

³⁷⁶ - *Idem.*, p. 16.

³⁷⁷ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 16.

³⁷⁸ - *Ibid.*

³⁷⁹ - *Idem.*, p. 53.

³⁸⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁸¹ - *Idem.*, p. 18.

³⁸² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 16.

³⁸³ - *Idem.*, p. 18.

³⁸⁴ - *Idem.*, p. 60.

déduire une personnalité à psychologie complexe sujette à des variations en fonction des circonstances dans lesquelles on est placé. Il s'agit d'un Homme d'aujourd'hui en proie à de vives contradictions et dont les travers qu'il a pu vivre – nous parlons du *Je* et non pas encore de l'auteur – en font comme pour n'importe quelle figure humaine d'aujourd'hui – à prendre au sens de contemporain – un être malade ; un malade mental (« La nuit semble si longue à mon cerveau malade »³⁸⁵) qui, certes prend conscience de son état (« D'après les médecins je suis le seul coupable. // C'est vrai j'ai un peu honte... »³⁸⁶, mais se laisse choir presque fatalement :

D'après les médecins je suis le seul coupable

C'est vrai j'ai un peu honte et je devrais me taire ;

J'observe tristement l'écoulement des heures ;

Les saisons se succèdent dans le monde extérieur.³⁸⁷

Sujet névrotique donc (« ... les stimuli névrosés délimitent un destin brutal »³⁸⁸), comme lorsqu'il décide de s'acheter « une poupée en plastique », et qu'il avoue son admiration pour les « autistes merveilleux// Qui survivent jusqu'à soixante ans// Entourés de jouets en plastique »³⁸⁹, le *Je* croule insidieusement sous le poids de visions morbides (« ... Je vois s'envoler des étoiles de sang, // Je vois des yeux crevés qui glissent sur les murs ; // Marie mère de Dieu, protège mon enfant !// La nuit grimpe sur moi comme une bête impure »³⁹⁰), avec leur corollaire de désirs suicidaires mais surtout de peur constante comme dans cet aveu : « J'ai peur de me lever, au fond de moi je

³⁸⁵ - *Idem.*, p. 34.

³⁸⁶ - *Idem.*, p. 35.

³⁸⁷ - *Ibid.*

³⁸⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 54.

³⁸⁹ - *Idem.*, p. 69.

³⁹⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 15.

sens// Quelque chose de mou, de méchant, et qui bouge. »³⁹¹ Cet énoncé indique que le locuteur a à subir le poids d'une présence constante et angoissante qui fait route avec le *Je*. Dans cette perspective, le retour vers la réalité du divin qui rencontre l'évocation de la consultation clinique ci-avant mentionnée, se présente comme une recherche de solution devant le drame de sa vie et suscite un espoir mais celui-ci est au-delà de l'univers, du connu : « Est-il vrai qu'en un lieu au-delà de la mort// Quelqu'un nous attend tels que nous sommes ? »³⁹² Ici la référence à Dieu se fait avec scrupule, un scrupule que l'on retrouve dans cette désignation notamment : « La maison du Seigneur... »³⁹³

Dieu est donc présent, lui que « *Je* » cherche entraînant dans sa quête les autres qu'il presse dans un élan évangélique que l'on retrouve dans cette exhortation : « Peuple assoiffé de vie connais ton créateur. »³⁹⁴

Au fronton du temple de la poésie houellebecquienne, une interpellation : « connais ton créateur » elle fait écho à l'invitation d'une autre enseigne, celle du temple de Delphes : « Connais-toi, toi-même »... Le retour vers Dieu apparaît comme la conséquence d'un constat d'échec dans ses rapports avec les Hommes et qui déteint sur la vie. Le *Je* va vers Dieu pour trouver son équilibre, dans le même élan qui l'a conduit vers le sujet féminin. En Dieu, *Je* cherche le repos qu'il avait su trouver chez la femme (« VÉRONIQUE »). Ces deux personnages ou entités – Dieu et la femme – se retrouvent quasiment dans le même champ axiologique que le rapport qui les unissait dans la Bible. Pour apaiser ou pour combler l'homme, Dieu lui envoie la femme. De cette sorte, le parcours narratif comme celui psychologique du sujet peut-être synthétiquement présenté comme suit :

³⁹¹ - *Idem.*, p. 9.

³⁹² - *Idem.*, p. 51.

³⁹³ - *Idem.*, p. 57.

³⁹⁴ - *Idem.*, p. 49.

Enfance troublée → Equilibre avec le sujet féminin → Déséquilibre né de la séparation → Recherche d'un nouvel équilibre avec Dieu.

Ce n'est pas pour rien si la femme est associée à ce retour vers Dieu et la foi en général ainsi qu'on pourra le voir dans cet énoncé : « Tu m'as fait découvrir le sens de la prière. »³⁹⁵

Tout un programme révélé par le parcours narratif voire discursif au cours duquel la figure du sujet oscille entre équilibre ou capacité à s'assumer et perte de contrôle ou déséquilibre, entre amour pour les autres et haine pour ces mêmes autres, entre respect et amour pour Dieu et rejet de Dieu, blasphème.

Par conséquent l'individu s'offre dans le contraste si ce n'est dans une contradiction, non pas contradiction née du fait que l'on puisse ressentir haine et amour, ou que déséquilibré l'on manifeste des éclairs de bon sens, mais contradiction dans le sens d'un conflit intérieur qui rejaillit à la surface.

Ainsi, nous apparaît le *Je parlé*, du moins, ainsi, peut-on le saisir de son commerce avec le *Je parlant* et le *Il parlant* à moins que « Précoce comédien, expert à la souffrance (qui) malgré (lui) excitait la pitié »³⁹⁶, ce *Je* là ait – affectant constamment – su jouer le jeu de la pitié si ce n'est plus simplement et plus problématiquement, le jeu de la littérature.

³⁹⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 22.

³⁹⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 44.

II – Les jeux

II – 1 – Du général au scientifique

Dans son caractère autobiographique, l'œuvre houellebecquienne fonctionne sur la base de la généralisation et de la synthèse. Que ce soit pour le sujet (Je) ou pour le sujet (histoire ou thème) le texte a tendance soit à synthétiser, soit il se borne en une somme de répétitions où se figent des habitudes. Ainsi lorsqu'il déclare :

La soirée se prolonge et crève,
Je vais reprendre un Mogadon
Pour aller au pays des rêves :
La nuit, je quitte ma prison.³⁹⁷

Le poète donne un programme qui est celui qu'il suit quotidiennement. La nuit apparaît donc, comme le cadre, mais plus, comme un moment – qu'il faut prendre au sens de point de départ – d'une activité de tous les jours. Le présent de l'indicatif, caractérise de ce point de vue un habituel, il donne à l'article défini « *la* » la même valeur que le déterminant « chaque. » Il s'agit d'un mouvement qui s'opère chaque nuit, habituellement, régulièrement. C'est une réalité qui essaime dans le texte comme on peut le voir dans cet autre extrait,

³⁹⁷ - Michel Houellebecq, « Les êtres établissent une distance », *Le sens du combat, Op., Cit.*, p. 35.

Le soir j'entends rentrer la voisine d'en face ;
J'en ai le cœur serré, je me fige sur place.
Je ne l'ai jamais vue car je suis très habile,
Je deviens un pantin sardonique et docile.³⁹⁸

où sont exprimées les facéties du poète au sujet de sa « voisine. » Cette scène que décrit le texte, n'est pas celle d'un jour, il s'agit d'une situation quotidienne dans laquelle sont engagés le locuteur et la « voisine » en question. Par conséquent, le mouvement autobiographique du texte finit par donner lieu à une forme d'écho qui se déploie au fil des pages comme des jours et à travers lequel, les textes, ces pans de vie, se réalisent dans une tonalité monotone au sens quantitatif. Ainsi, réalisant leur dimension du journal intime, les textes valent chacun totalité dans le sens où ils procèdent de cette gémination constante. Certes les événements narrés sont différents mais ils finissent par se rencontrer dans le cadre spatial ou temporel ou encore dans cette impression de gêne et de mal être issue de la monotonie, cette fois au sens axiologique du terme. Lisons le poème : « Je traverse la ville où la nuit s'abandonne. »

Je traverse la ville où la nuit s'abandonne
Et je compte mes chances d'atteindre le matin,
L'air surchauffé s'enroule comme un drap de satin
Dans l'escalier désert, mes semelles résonnent.

Je monte retrouver le canapé classique
Où j'attends sans dormir, blotti dans les coussins,
La lueur un peu sale, imprécise du matin,
L'heure de retrouver les gestes automatiques ;

³⁹⁸ - Michel Houellebecq, « Les êtres établissent une distance », *La poursuite du bonheur*, *Op., Cit.*, p. 36.

La journée fatiguée et les yeux qui font mal,
Les trois bols de café et le cœur qui palpite
Les habits enfilés dont le contact irrite
La peau mal réveillée, les titres du journal,

Les humains qui se croisent au métro Invalides
Les cuisses des secrétaires, le rire des techniciens
Les regards qu'ils se jettent comme un combat de chiens,
Les mouvements qu'ils font autour d'un centre vide.³⁹⁹

Ce poème s'ouvre sur une promenade en cours mais qui va à son terme : « Je traverse la nuit où la ville s'abandonne. » C'est un acte propre à cette circonstance, au maintenant que décrit le texte. Mais bientôt, ce maintenant va faire place à un habituel, c'est-à-dire à quelque chose de non spécifique donc à un pluriel dont on entend l'évocation à travers l'expression : « le canapé classique. » En quoi ce « canapé » est-il « classique » si ce n'est – qu'au-delà de sa présence normale ou nécessaire dans toute demeure – il indique pour Houellebecq un compagnonnage quotidien ? Au-delà du siège ce serait le fait de s'y retrouver qui serait donc classique au sens d'acte usuel. C'est cet habituel infernal, au pouvoir de duplication qui pousse le locuteur à figé la vie dans un cinétisme constant lui-même étant sous la captivité de ce qu'il appelle « les gestes automatiques. » Dans ces conditions tout semble s'arrêter au même et ne jamais changer au point qu'on est sûr en pronostiquant ce que réserve l'avenir.

La journée fatiguée et les yeux qui font mal,
Les trois bols de café et le cœur qui palpite

³⁹⁹ - Michel Houellebecq, « Les êtres établissent une distance », *La poursuite du bonheur, Op., Cit.*, p. 37.

Les habits enfilés dont le contact irrite
La peau mal réveillée, les titres du journal,

Les humains qui se croisent au métro Invalides
Les cuisses des secrétaires, le rire des techniciens
Les regards qu'ils se jettent comme un combat de chiens,
Les mouvements qu'ils font autour d'un centre vide.

Plus loin que le cours journalier de l'existence, le poète prétend sur cette base pouvoir saisir le mouvement même de la vie à son essentiel, à son minimum. Qu'est la vie ? Et le poète de répondre dans « DRENIERS TEMPS. »

Il y aura des journées et des temps difficiles
Et des nuits de souffrance qui semblent insurmontables
Où l'on pleure bêtement les deux bras sur la table
Où la vie suspendue ne tient plus qu'à un fil ;
Mon amour je te sens qui marche dans la ville.

Il y aura des lettres écrites et déchirées
Des occasions perdues des amis fatigués
Des voyages inutiles des déplacements vides
Des heures sans bouger sous un soleil torride,
Il y aura la peur qui me suit sans parler

Qui s'approche de moi, qui me regarde en face
Et son sourire est beau, son pas lent et tenace
Elle a le souvenir dans ses yeux de cristal,
Elle a mon avenir dans ses mains de métal
Elle descend sur le monde comme un halo de glace.

Il y aura la mort tu le sais mon amour
Il y aura le malheur et les tout derniers jours
On n'oublie jamais rien, les mots et les visages
Flottent joyeusement jusqu'au dernier rivage
Il y aura le regret, puis un sommeil très lourd.⁴⁰⁰

Le fait de l'écriture de soi n'indique plus une analepse ni même un actuel comme on l'a vu avec les textes qui ressortissaient au journal intime, il indique une prolepse. Il en est ainsi parce que l'on est sûr d'avoir les clefs du passé et du présent et que celles-ci (ces clefs), parce que rien ne change, peuvent permettre d'écrire avant l'heure l'avenir. L'usage en bonne place, dans ce poème, du futur simple de l'indicatif et son caractère itératif portant notamment sur la formule « Il y aura » disent bien la certitude où se trouve le locuteur par rapport à ce qu'il annonce. Le caractère narratif du discours finit par évoluer vers un propos philosophique, méditatif (échouant dans la maxime), où la généralité tient bonne place comme on pourra le voir dans le poème « APRÈS-MIDI. »

Les gestes ébauchés se terminent en souffrance
Et au bout des cent pas on aimerait rentrer
Pour se vautrer dans son mal d'être et se coucher,
Car le corps de douleur fait peser sa présence.

Dehors il fait très chaud et le ciel est splendide,
La vie fait tournoyer le corps des jeunes gens
Que la nature appelle aux fêtes du printemps

⁴⁰⁰ - Michel Houellebecq, DERNIERS TEMPS, *La poursuite du bonheur, Op., Cit.*, p. 48.

Vous êtes seul, hanté par l'image du vide,

Et vous sentez peser votre chair solitaire

Et vous ne croyez plus à la vie sur la Terre

Votre cœur fatigué palpite avec effort

Pour repousser le sang dans vos membres trop lourds,

Vous avez oublié comment on fait l'amour,

La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort.⁴⁰¹

Dans ce poème spécifiquement, il faut s'arrêter sur le mouvement de subjection (le sujet Je) ou sur celui de la shiftérisation. Il va vers une sorte de généralisation constante. La vérité du sujet finit par être celle de tout le monde. Ainsi le propos saisit des réalités engageant tous les hommes alors qu'il avait commencé par la figure d'un seul : Le poète. En ne cessant pas de parler du *Je*, le poème parle des hommes, mais par le premier *Je* devenu prototype. Il ne s'agit pas de parler de soi ou plus exactement de parler exclusivement de soi, il est plutôt question de partir de soi pour toucher l'humain. L'écriture procède d'un système ou d'une poétique qui présente un double aspect.

D'une part, le texte fonctionne sur la base de la répétition d'un même : voir poème « Je traverse la ville où la nuit s'abandonne. »⁴⁰²

Ce texte fait échos à un habituel cristallisé dans « ces gestes » qui meublent et peuplent le quotidien et qui se dupliquent inlassablement à l'infini. Cela est d'autant plus vrai que tout semble une mise en scène dans laquelle se disposent les choses de même que les êtres :

⁴⁰¹ - Michel Houellebecq, « APRÈS-MIDI », *Le sens du combat, Op., Cit.*, p. 9.

⁴⁰² - Michel Houellebecq, « Je traverse la ville où la nuit s'abandonne », *La poursuite du bonheur, Op., Cit* p. 37.

Demain je vais sortir, je quitterai ma chambre,
Je marcherai usé sur un boulevard mort,
Les femmes du printemps et leurs corps qui se cambrent
Se renouvelleront en fastidieux décors.⁴⁰³

Nous reviendrons sur la mise en scène ou mise sur scène qu'indique l'expression « fastidieux décors » mais pour l'heure, relevons juste l'assurance que le locuteur a de voir les mêmes gestes se reproduire même quand le temps de leur accomplissement n'est pas encore venu. Cette vaticination s'appuie, ici, toutefois, sur un ensemble de situations déjà observées. Ainsi, si le locuteur est si sûr que « les femmes du printemps...Se renouvelleront en fastidieux décors », c'est qu'elles ont l'habitude d'adopter la posture qu'il sous-entend. Ce texte-ci est dans l'idée d'une répétition, même, au sens théâtral voire artistique du terme.

C'est pourquoi la vie semble une vaste mécanique dans laquelle chaque outil joue un rôle précis. Ce qui justifie cette métaphore : « Ce sont de petits mécanismes »⁴⁰⁴

D'autre part, le discours fonctionne sur la base de la synthèse dans un même, d'un plusieurs ainsi que donne à voir le poème : « SÉJOUR-CLUB. »

SÉJOUR-CLUB

Le poète est celui qui se recouvre d'huile
Avant d'avoir usé les masques de survie
Hier après-midi le monde était docile,
Une brise soufflait sur les palmiers ravis

⁴⁰³ - « Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit, », *Idem.*, p. 15.

⁴⁰⁴ - « Chevauchement mou des collines », *Idem.*, p. 24.

Et j'étais à la fois ailleurs et dans l'espace,
Je connaissais le Sud et les trois directions
Dans le ciel appauvri se dessinaient des traces,
J'imaginai les cadres assis dans leurs avions

Et les poils de leurs jambes, très similaires aux miens
Et leurs valeurs morales, et leurs maitresses hindoues
Le poète est celui, presque semblable à nous,
Qui frétille de la queue en compagnie des chiens.

J'aurai passé trois ans au bord de la piscine
Sans vraiment distinguer le corps des estivants,
L'agitation des corps traverse ma rétine
Sans éveiller en moi aucun désir vivant.⁴⁰⁵

Il s'agit en fait, d'un mouvement inverse. Tantôt, ce qu'on dit est censé se dupliquer en de multiples échos, tantôt ces échos empruntent un mouvement centrifuge et viennent former une seule réalité. Dans ce poème, les deux dernières strophes, résument tout un séjour dans lequel le poète retient une seule substance qui s'associe à cette idée d'ennui avec laquelle il fait corps. Cette impression de temps perdu,

- J'aurai passé trois ans au bord de la piscine
Sans vraiment distinguer le corps des estivants,
L'agitation des corps traverse ma rétine
Sans éveiller en moi aucun désir vivant -

⁴⁰⁵ - Michel Houellebecq, « SÉJOUR-CLUB », *Le sens du combat, Op., Cit.*, p. 36.

naît du bilan fait du séjour passé et dans lequel on a le sentiment de ne rien avoir vécu d'extraordinaire ou sinon d'avoir vécu les mêmes choses. Dans ces conditions le poème par synecdoque constitue le tout de la partie. Il en finit par élaborer son système propre dont les traits apparaissent, notamment à travers, le poème *SYSTÈME SEXUEL MARTINQUAIS*, lequel offre cette perspective en prétendant figer dans un discours quasi scientifique en tout cas vrai, les us des hommes par la synecdoque des pratiques sexuelles. Pour servir la cause de ce dessein, le discours en devient celui du scientifique comme on peut le noter à travers cet énoncé : « Ainsi les êtres humains échangent leurs muqueuses. »⁴⁰⁶ Cette tendance évolue ainsi progressivement vers la logique du bilan que fige à travers ses lignes, le texte « Il est des moments dans la vie » :

Il est des moments dans la vie où l'on a presque l'impression
d'entendre l'ironique froufrou du temps qui se dévide,
Et la mort marque des points sur nous.
On s'ennuie un peu, et on accepte de se détourner provisoirement de l'essentiel pour consacrer quelques minutes à
l'accomplissement d'une besogne ennuyeuse et sans joie mais
que l'on croyait rapide,
Et puis on se retourne, et l'on s'aperçoit avec écœurement que
Deux heures de plus ont glissé dans le vide,

Le temps n'a pas pitié de nous.

À la fin de certaines journées on a l'impression d'avoir vécu
un quart d'heure et naturellement on se met à penser à son
âge,
Alors on essaie d'imaginer une ruse de coup de poker

⁴⁰⁶ - « *SYSTÈME SEXUEL MARTINQUAIS* », *Idem.*, p. 39.

qui nous ferait gagner six mois et le meilleur moyen est encore
de noircir la page,

Car sauf à certains moments historiques précis et pour cer-
tains individus dont les noms sont écrits dans nos livres,

Le meilleur moyen de gagner la partie contre le temps est
encore de renoncer dans une certaine mesure à y vivre.

Le lieu où tous nos êtres dispersés marchent de front
et où tout décalage est aboli,

Le lieu magique de l'absolu et de la transcendance

Où la parole est chant, où la démarche est danse

N'existe pas sur terre,

Ainsi nous marchons vers lui.⁴⁰⁷

Dans ce texte, le poète prétend saisir la vie à son essentiel, à ce qu'elle est pour tous les hommes. Le réalisme auquel il prétend s'appuyer sur l'idée que le bonheur et la paix ne sont pas de ce monde (« Le lieu magique de l'absolu et de la transcendance, où la parole est chant, où la démarche est danse, N'existe pas sur Terre, ») et que de le constater, tôt ou tard, jette l'homme dans une déception et une aboulie qui en fait le semblable de tous les autres. L'emploi régulier du pronom « on » déréférencialise le sujet en même temps qu'il le désubstantialise dans un énoncé qui est résolument celui du scientifique. Comme tel, ce texte fait écho à la logique du poème « La nuit dans la cité » dont voici la teneur :

La nuit dans la cité,

La lente immensité,

La vision très cruelle

⁴⁰⁷ - Michel Houellebecq, « Il est des moments dans la vie », *La poursuite du bonheur, Op., Cit.* p. 56.

Détachée sur le ciel
D'une forme qui bouge
Qui palpite, qui est rouge.
Au service du sang,
Des dégoûts peu conscients,
Des fins d'amour cruelles
Des éclats du réel ;

Tout cela pour quoi faire ?
L'idée d'une vision
La fin d'une chanson
Les hommes qui désespèrent

Qui attendent la rage
Et les corps éclatés
Qui s'accroupissent, blessés,
Dans l'espoir du carnage.⁴⁰⁸

On y lit la même synthèse scientifique de la vie, ceci, dans le compte rendu du monotone et du régulier du quotidien. Le poème prend les traits d'une poésie de l'expression régulière de la vie où le locuteur est sûr de savoir comment fonctionne celle-ci, pour lui mais surtout pour les autres. Il en va de même pour nombre de poèmes qui emploient le futur simple de l'indicatif à cet effet en induisant plus important encore, l'assurance du scientifique.

On comprend dès lors cette prise de hauteur consacrée dans la référence à cet état de fait et qui s'exprime dans l'expression de la sympathie pour les philosophes et hommes de science, qui s'exprime également dans l'inclination

⁴⁰⁸ - « La nuit dans la cité », *Idrem.*, p. 14.

pour la critique notamment d'art et dans la référence aux disciplines scientifiques.

Dans son œuvre, Michel Houellebecq évoque les philosophes (« Le soir je relis Kant »⁴⁰⁹), les « Algébristes »⁴¹⁰, « Les médecins » ; il se fait même biologiste comme on peut le noter dans cet énoncé (« L'examen attentif du sol d'une pinède fait apparaître une profonde dysharmonie entre ses brindilles. »⁴¹¹) Tout ceci dénote d'une certaine aptitude par l'usage « averti » du jargon, mais exprime également et surtout une capacité d'observation consacrée dans l'expression (« l'examen attentif »). Si une chose milite pour le rapport du poète au scientifique, c'est la rigueur et la froideur de l'observation, celle qui transcende le scientifique au sens stricte du terme pour toucher la critique d'art notamment. Cette dernière s'exprime à travers l'analyse de la musique de « Jean-Sébastien Bach. » Voici comment elle est énoncée :

Je n'ai jamais réussi à accepter les cantates de
Jean-Sébastien Bach,

La répartition y est trop parfaite entre le silence et le bruit⁴¹²

De cette sorte, tout offre matière à observation (scientifique) pour tirer et trouver la signification des choses. Le fait du biographique ou de l'auto-biographique devient affaire de dissection, de déconstruction d'un appareillage, d'un échafaud, ici la vie, pour en voir le fonctionnement et plus tard pour en saisir la portée. Ce n'est pas un hasard si le poète fait coïncider l'acte de penser

⁴⁰⁹ - *Idem.*, p. 8.

⁴¹⁰ - *Idem.*, p. 87.

⁴¹¹ - Michel Houellebecq, « Je n'ai jamais pu supporter », *Le sens du combat, Op., Cit.* p. 29.

⁴¹² - *Ibid.*

avec un « acte chirurgical » ainsi que la preuve en est administrée dans *La poursuite du bonheur* : « Je pense à ma journée, c'est très chirurgical »⁴¹³

Le triple aspect réflexif, pratique et douloureux du phénomène est pris en compte dans ce discours qui finit par ramener tout au biologique, au fonctionnement interne, chimique de l'organisme et c'est ce fonctionnement qui détermine les comportements, les états d'âme voire le mouvement du destin. C'est bien ce que dit cet autre développement :

J'ai vu quelque chose se former, qui ne pouvait être
Compris dans les catégories ordinaires,
Après certaines révolutions biologiques il y a vraiment de
Nouveaux cieux, il y a vraiment une nouvelle Terre.⁴¹⁴

Il y a donc une raison au caractère anatomique que revêt le discours. En voici, pour l'heure, les témoignages les plus importants :

Le lobe de mon oreille droite est gonflé de pus et de sang.
Assis devant un écureuil en plastique rouge symbolisant
l'action humanitaire en faveur des aveugles, je pense au
pourrissement prochain de mon corps. Encore une
souffrance que je connais mal et qui me reste à découvrir,
pratiquement dans son intégralité.
Je pense également et symétriquement, quoique de manière
plus imprécise, au pourrissement et au déclin de l'Europe.

Attaquée par la maladie, le corps ne croit plus à aucune

⁴¹³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op.*, *Cit.* p. 8.

⁴¹⁴ - Michel Houellebecq, « C'est comme une veine qui court sous la peau », *Le sens du combat*, *Op.*, *Cit.* p. 108.

possibilité d'apaisement. Mains féminines, devenues
inutiles. Toujours désirées, cependant.⁴¹⁵

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

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

Je te hais, Jésus-Christ, qui m'a donné un corps
Les amitiés s'effacent, tout s'enfuit, tout va vite,
Les années glissent et passent et rien ne ressuscite,
Je n'ai pas envie de vivre et j'ai peur de la mort.⁴¹⁶

Derrière mes dents et jusqu'au fond de ma gorge mon palais
Est tapissé de ramifications brunes, rigidifiées et entremêlées
Comme des branches mortes ; mais à l'intérieur vit un nerf
De douleur. Leurs indentations et leurs divisions sont si
Fertiles que les tiges supportent à peine le poids du paquet de
Branches mortes qui les surmonte. La surface en dessous est
Sale, avec de gros grumeaux de crasse, des capsules et des
Bouteilles vides qui roulent et frappent les tiges, parcourant
L'ensemble massif d'un frémissement douloureux. Il y a

⁴¹⁵ - « Le lobe de mon oreille droite », *Idem*. p. 19

⁴¹⁶ - Michel Houellebecq, « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges », *La poursuite du bonheur, Op.*,
Cit. p. 9.

Même un os de seiche ; les ramifications ont poussé autour,
Se sont rigidifiées et durcies.

J'ai peur que quelqu'un vienne avec un peigne de métal et
Commence à le passer dans ce buisson. L'ensemble craquerait
Et s'arracherait de l'intérieur de ma bouche dans un
Jaillissement mou ; les racines de mes dents viendraient avec,
Tout s'arracherait et prendrait de la bouche comme une
Masse de chair filamenteuse et saignante.⁴¹⁷

Dans ces textes, le poète montre la fragilité de son existence à travers la fragilité de son corps et de son organisme. Le complexe qu'il développe s'en explique donc. Il ne se sent pas aimé, la faute à son faciès (« Et le samedi soir je regardais ma gueule... Personne ne m'embrassait »). Il en vient à se détester, lui-même, ressentant à l'égard de son physique ni plus ni moins que du dégoût : « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace... Mes sourcils me dégoutent. »⁴¹⁸

C'est cet aspect des choses qui nous pousse à établir une distinction nette entre l'anatomique – en tant qu'il est l'évocation du corps et de son fonctionnement – et ce qu'il convient de caractériser d'anatomobiographique en tant qu'il est non pas le discours de l'histoire de l'évolution du corps mais le rapport entre le corps, la vie de l'organisme et la personnalité de l'individu. Dans la classe des autobiographies dans la logique de Philippe Lejeune cette volonté rencontrerait la notion « récits de vocations »⁴¹⁹ qui d'après le spécialiste :

⁴¹⁷ - Michel Houellebecq, « Derrière mes dents », *Le sens du combat, Op., Cit.* p. 18.

⁴¹⁸ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur, Op., Cit.* p. 36.

⁴¹⁹ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, Op. Cit.*, p. 40.

...Sont le fait d'hommes de lettres qui ne cherchent pas à rendre compte d'un itinéraire intellectuel, comme Descartes, mais à rassembler les éléments de leur biographie, traitant de *rebus ad eum pertinentibus* (de ce qui les concerne), comme le dit Huet. Le récit retrace les origines sociales, la première éducation (avec quelques scènes indiquant une vocation précoce ou quelques traits révélateurs), les études, les lectures, la carrière, les œuvres, les rencontres...⁴²⁰

C'est dans leur tendance à « (indiquer) une vocation précoce... » que les « récits de vocations » intéressent notre développement. Ils font écho à cet aveu de Houellebecq : « Précoce comédien, expert à la souffrance. » Cet aveu met en évidence deux réalités : d'une part, le rapport entre une aptitude développée pendant l'enfance et la personnalité de l'adulte et d'autre part, la réalité de la souffrance attachée très fortement du reste, au complexe par rapport au physique. Dans ce deuxième cas, l'écriture de l'anatomie suit une logique qui met en relation l'identité psychologique et les caractéristiques du corps. Le poète a laissé entendre que ce qu'il est, il le « doit » à cette part de lui (son être physique et physiologique⁴²¹). On se rappelle alors le souvenir empreint de chagrin de la période « (du) Train de Crécy-la-Chapelle » à travers lequel le poète affirme ne pas être fier de « sa gueule. » Il faut être sensible à la période évoquée, c'est celle de l'enfance. Entre cette période et celle actuelle où la réminiscence se fait, rien n'a changé. Cet aspect des choses s'inscrit dans la logique du « réalisme interne »⁴²² qui marque la confirmation d'un événement A dans un autre B. Dans la poétique de Michel Houellebecq, la notion de rapport n'est pas simplement dans la confirmation ou dans la réalisation, elle est dans l'évolution voire dans la transformation. Enfant (adolescent), le poète ne se trouvait pas beau, adulte, il éprouve la même impression et ce malaise participe avec d'autres travers, à forger cette personnalité qui gît fatalement dans la souffrance.

⁴²⁰ - *Ibid.*

⁴²¹ - Nous revenons abondamment sur cette question dans le deuxième partie de notre ouvrage.

⁴²² - Jean-Marie Kouakou, *La chose littéraire, Objet/Objets, Op. Cit.*

Ainsi, « l'anatomobiographie », il faut le rappeler d'après ce que nous en concevons, décrit la vie interne de l'organisme en la présentant dans sa façon de produire la vie à l'extérieur. Le mouvement autobiographique est d'abord celui des organes qui impulsent – chimiquement, physiquement, magnétiquement – la vie. Le poème « La peau est un objet limité » permet de le voir très éloquemment. Il décrit la vie dans une sorte d'explosion cinétique,

Le cœur diffuse un battement
Jusqu'à l'intérieur du visage ;
Sous nos ongles, il y a du sang
Dans nos corps, un mouvement s'engage.⁴²³

Mais aussi la mort justement dans l'arrêt du mouvement,

Le sang surchargé de toxines
Circule dans les capillaires
Il transporte la substance divine,
Le sang s'arrête et tout s'éclaire.⁴²⁴

Fidèle à sa nature, c'est dans la mort que le poète trouve ou cherche le sens de l'existence. Quoi qu'il en soit, la mise en surface de cette inclination n'apparaît qu'après la mise en lumière d'un processus organique qui est à la base de la vie même au-delà de la mort comme on peut le voir ici :

L'infini est à l'intérieur,
J'imagine les molécules

⁴²³ - Michel Houellebecq, « La peau est un objet limite », *Le sens du combat, Op., Cit.* p. 80.

⁴²⁴ - *Ibid.*

Et leurs mouvements ridicules
Dans le cadavre appréciateur.⁴²⁵

La vie est au-delà de la mort, dans l'être atomique donc dans l'existence primitive au sens de premier et de principe. Ainsi, le discours autobiographique est d'abord biographique parce qu'il va au général de la vie de tous les hommes mais aussi au général de la vie dans son caractère principal avant de revenir à l'individu (en vie) qui en est l'une de ses matérialisations. Ce parcours chimique, magnético-physique et philosophique marque une complexité qui rappelle une fois encore cette question du « Où est mon corps subtil ? » à laquelle il faut revenir pour rechercher les traits non seulement des univers visés par le propos mais aussi des objets disposés dans le texte et qui eux aussi ont un enseignement à transmettre.

II – 2 – Du peuplement de l'objet au doute sur la nature de l'objet

La littérature et plus précisément le roman semble s'être progressivement orientés vers la description d'une autre vie ou forme de vie, celle de l'objet qui règne en maître sur la page du livre. Aussi Jean-Marie Kouakou peut-il affirmer qu'

Avec le nouveau roman, un véritable culte est rendu aux objets et aux choses qui envahissent véritablement la page textuelle à la fois certes comme sans présence – habités par une sorte d'austérité – et trop présents par leur abondance.⁴²⁶

⁴²⁵ - « Il est temps de faire une pause », *Idem.*, p. 81.

⁴²⁶ - Jean-Marie Kouakou, *La chose littéraire, Objet/Objets, Op. Cit.*, p. 34.

Il faut croire avec Michel Houellebecq, que cette réalité déborde les frontières du roman et va au-delà de la philosophie du Nouveau Roman. A moins que derrière la cloison du genre, la poésie Houellebecquienne ne cache les traits du Nouveau Roman. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Houellebecq apparaît comme un véritable peuplement des objets. Elle présente un univers, une société, un monde des objets. Devant que de revenir sur la signification de cette écriture, employons-nous, déjà par les extraits des textes, à relever les aspects de cette cybernétique des objets. En voici un florilège :

Tant de cœurs ont battu déjà sur cette terre	Il n'y a plus que des objets, des objets au milieu desquels
Et les petits objets blottis dans leurs armoires	On est soi-même immobilisé dans l'attente,
Racontent la sinistre et lamentable histoire	Choses entre les choses
De ceux qui n'ont pas d'amour sur cette terre. ⁴²⁷	Choses plus fragiles que les choses
	Très pauvres choses
	Qui attendent toujours l'amour
	L'amour ou la métamorphose. ⁴²⁸

Ainsi, les objets, les choses valent histoire, du moins, elles la caractérisent en tant qu'elles sont les seules à pouvoir en constituer la mémoire la plus fidèle. Les objets sont également, dans ce « gouvernement » qu'ils constituent, de véritables potentats au sens où ils envahissent la page et dans leur présence, le dispute avec l'humain, ainsi que le marquent ces vers :

⁴²⁷ - Michel Houellebecq, « Tant de cœurs ont battu, déjà, sur cette terre » *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 12.

⁴²⁸ - Michel Houellebecq, « Les insectes courent entre les pierres », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 47.

Il n'y a plus que des objets, des objets au milieu desquels
On est soi-même immobilisé dans l'attente,

Ici, le cinétisme, là l'immobilisme qui peut s'entendre, sans mal, comme une interdiction. Le discours sur l'objet évolue de l'évocation vers un véritable peuplement à travers lequel, les choses existent, croissent, se démultiplient sur la page ainsi que nous en donnent la preuve, ces autres poèmes dont nous extrairons les champs lexicaux :

« Je traverse la ville où la nuit s'abandonne »

- Mes semelles résonnent ..., je monte retrouver le canapé classique..., blotti dans les coussins, les trois bols de cafés, les habits enfilés, la peau mal réveillée, les titres du journal, les cuisses des secrétaires, le rire des techniciens...⁴²⁹

FIN DE PARCOURS POSSIBLE

- J'aurai observé les nuages et les gens, la configuration des meubles de jardin, le soleil sur la peau, je veux me reposer dans les herbes impassibles, le printemps me remplit d'insectes et d'illusions...⁴³⁰

DERNIERS TEMPS

- Il y aura des lettres écrites et déchirées, des occasions perdues, des amis fatigués, des heures sans bouger sous le soleil torride, ses yeux de cristal, ses mains de métal, on n'oublie jamais rien, les mots et les visages...⁴³¹

⁴²⁹ - Michel Houellebecq, « Je traverse la ville où la nuit s'abandonne » *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 37.

⁴³⁰ - « FIN DE PARCOURS POSSIBLE », *Idem.*, p. 41.

⁴³¹ - « Je traverse la ville où la nuit s'abandonne », *Idem.*, 48.

« Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable »

- Le soleil de neuf heures coule lentement, les immeubles anciens et modernes se côtoient, je suis assis sur un banc, le jardin a été rénové récemment, on a installé une fontaine, l'eau coule dans les hémisphères gris...⁴³²

La page se peuple d'objets divers qui dans leur « prise du pouvoir » envahissent l'espace textuel comme référentiel et finissent par conquérir un autre pouvoir, celui-là, de la narration. En effet, dans le développement du discours, la chose, l'objet, finit par valoir histoire. C'est dans l'objet que l'on peut lire l'histoire y compris et surtout celle des hommes. Cela le texte l'indique assez éloquemment :

Les petits objets nettoyés

Traduisent un état de non-être.⁴³³

Tant de cœurs on battu, déjà, sur cette terre

Et les petits objets blottis dans leurs armoires

Racontent la sinistre et lamentable histoire

De ceux qui n'ont pas eu d'amour sur cette Terre.⁴³⁴

Ainsi on peut lire la vie du poète à travers certains objets présents de façon récurrente ; qui l'environnent et avec lesquels il entretient un certain commerce. Il s'agit entre autres du « Canapé classique », des objets tranchants et coupants (« couteaux et ciseaux essentiellement »), des voitures (« Mercedes, Peugeot »), de la chambre... Dans leur capacité et valeur dénotatives, les objets

⁴³²- «Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable » *Idem.*, p. 59.

⁴³³ - « Les petits objets nettoyés » *Idem.*, p. 30.

⁴³⁴ - *Idem.*, p. 12.

permettent de construire un discours social, spirituel voire psychologique du sujet. Comme tel, l'objet en permettant de façon plus synthétique voire plus directe de toucher l'histoire, de la saisir, continue sur un autre champ axiologique, à étendre son hégémonie dans l'être scripturaire et poétique de l'œuvre houellebecquienne.

L'objet prend ainsi de l'espace et gagne progressivement du terrain, finissant par se rendre maître de la page mais aussi de la scène qu'il décrit. Il y a de ce point de vue, une « mise sur la scène » qui évolue vers une mise en scène et fait passer le discours du stade de vérité référentielle et scientifique devant seoir à l'autobiographie à celui d'artifice (dramatique au sens du théâtre) adhérent au contexte littéraire. C'est ce dont on est obligé de convenir quand au détour de son appel à l'existence de l'objet, le poète fait ces observations :

Les femmes du printemps et leurs corps qui se cambrent
Se renouvelleront en fastidieux décors.⁴³⁵

Tout cela n'est pas grave
Mais quel affreux décor...⁴³⁶

Ces énoncés montrent combien ce que l'on décrit glisse progressivement d'abord vers la « mise sur la scène » puis vers la mise en scène, un peu comme s'il se jouait, sous les yeux du lecteur, quelque comédie ou tragédie. Cette idée du théâtral est reprise dans la réalité du « Jeu d'acteur » dont elle procède en grande partie. Ainsi, le poète reconnaît qu'il est souventes fois en train de jouer si ce n'est de se jouer de son lecteur, lui qui peut dire :

⁴³⁵ - *Idem.*, p. 15.

⁴³⁶ - « VARIATION 32 », *Idem.*, p. 76.

1. Je crois que j'en suis à mon tout dernier rôle.⁴³⁷
2. Je veux réussir ma mort.⁴³⁸
3. La nuit je m'exerce à mourir.⁴³⁹
4. Précoce comédien expert à la souffrance.

Il faut en revenir à ces extraits pour relever deux choses essentiellement et qu'ils nous montrent.

D'abord, cette métaphore tirée du sens commun qui a tendance à établir une analogie entre la vie et une pièce de théâtre. Ceci fait des hommes, des sortes de comédiens dont la qualité doit s'exprimer en terme de savoir faire tant il est attendu d'eux dans la vie – comme cela eût été le cas dans un rôle à interpréter – une certaine dextérité et une certaine application, sans plus. Dans ces conditions, l'humain est appelé à faire preuve de réalisme, à se détacher (émotionnellement) des choses pour atteindre un certain sens pratique. De même, il doit comprendre qu'il est une simple et petite pièce dans une gigantesque machinerie.

Ensuite, cette possible duplicité du poète qui ne se serait pas exprimée dans la sincérité propre à l'autobiographique (y a-t-on jamais réussi ?) Et cet énoncé d'en faire écho : « Précoce comédien expert à la souffrance. » Le poète a-t-il jamais réellement souffert ? S'est-il tout ce temps amusé à entraîner son lecteur vers des sentiments affectés ? A-t-il, par maints artifices, voulu simplement l'apitoyer ?

Ce qui est certain, c'est qu'il a traité son œuvre comme une véritable mise en scène partant de cette idéologie que tout est joué d'avance et cela au sens dramatique – comme théâtre – du terme. N'a-t-il pas dit : « ...Regardez ce qui se passe en coulisse comme c'est beau, toute cette machinerie qui

⁴³⁷- « LA FÊLURE », *Idem.*, p. 38.

⁴³⁸- « Un matin de soleil rapide », *Idem.*, p. 42.

⁴³⁹- « Incapable de nostalgie », *Idem.*, p. 43.

fonctionne » ?⁴⁴⁰ Cet énoncé nous entraîne, non plus, sur la scène mais dans les coulisses pour y voir un spectacle d'un autre genre : un spectacle « de marionnettes »

C'est la nuit. Qui vient. Et qui n'est pas douce. La nuit avec
Ses marionnettes de sang ; les fils qui courent dans la chair
translucide et jaune. Les marionnettes qui ressemblent à
des femmes.⁴⁴¹

Cet extrait en rajoute à l'idée que l'on n'est pas maître de son destin et que quoi qu'il en soit on ne détient pas les clefs de l'avenir. Car dans un spectacle de marionnette il y a forcément un maître marionnettiste qui tire les ficelles ici « les fils qui courent dans la chair... » On est dans la vie comme sur une scène, dans un jeu, dont, quoi qu'il en soit, on ne détient pas les clefs. Cette métaphore place la vie et la scène sur le même champ axiologique mais avec Houellebecq elle appelle une autre réalité concurrente de la vie. Il s'agit d'un monde parallèle issu de l'imagination et des fantasmes du poète. Il importe, de ce point de vue, de faire attention à la lecture pour ne point se méprendre entre l'espace (référentiel vs imaginaire) visé par le poète. Car de concurrence, il est en effet question, mais il s'agit plus ou moins en réalité d'une double opposition.

La première vise une concurrence entre le monde réel et un autre fictionnel – nous y reviendrons – et la seconde met face à face une réalité intérieure dont voici deux évocations,

- Je porte au fond de moi une ancienne espérance⁴⁴²

⁴⁴⁰ - Michel Houellebecq, DANS L'AIR LIMPIDE, *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 25.

⁴⁴¹ - Michel Houellebecq, DANS UNE JOURNÉE AVEC ELLE, *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 21.

- Je porte au fond de moi une vague nécrose, une absence de joie.⁴⁴³

A cela s'ajoute l'évocation du monde extérieur : la société.

Il y a donc double écriture, l'une ressortit à soi, revient à soi, et l'autre établit le rapport de soi au monde représenté par le symbole ou générique de « monde extérieur. »⁴⁴⁴

Au demeurant, le discours permet d'établir une dialectique entre le monde connu et un autre inconnu au sens d'ignoré et de non clairement défini. Ces extraits s'en font le relais :

- Au-delà de ces maisons blanches
Il y a un autre univers.⁴⁴⁵
- Je ne suis déjà plus du monde de la matière.⁴⁴⁶
- Et tes mains dessinaient un espace invisible
Où je pouvais bouger et déployer mon corps.⁴⁴⁷

Dans cette dialectique, le pôle monde réel caractérisé par le champ « maisons blanches, le monde de la matière » ne remporte pas l'adhésion du locuteur et semble être le pôle dominé ; le poète préférant le pôle dominant du monde imaginaire caractérisé par le champ « autre univers, espace invisible. »

Ainsi, l'espace que décrit le poète, évolue pour toucher quelque chose de plus immatériel (« espace invisible ») ce qui contribue à en faire un espace

⁴⁴² - Michel Houellebecq, « Je suis comme un enfant qui n'a plus droit aux larmes », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 62.

⁴⁴³ - Michel Houellebecq, MONDE EXTÉRIEUR, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴⁴⁴ - *Idem*,

⁴⁴⁵ - Michel Houellebecq, « Au-delà de ces maisons blanches », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 25.

⁴⁴⁶ - « Au-delà de ces maisons blanches », *Idem.*, p. 39.

⁴⁴⁷ - « Au-delà de ces maisons blanches », *Idem.*, p. 89.

indescriptible comme le montrent ces énoncés : « Il existe un pays, plutôt une frontière »⁴⁴⁸ ; «...Il y a un autre monde. »⁴⁴⁹ Lequel ?

Dans ces énoncés, l'adverbe « plutôt » établit une nuance mais la proposition qu'elle ajoute et dont le sens, en principe, aurait dû être de préciser l'idée « un pays » ne remplit pas, disons totalement, cette fonction et finit par rencontrer l'imprécis de l'énoncé « Il y a un autre monde. » Lequel ?

Si Michel Houellebecq ne répond pas, tout au long de son œuvre, à cette question, il offre des pistes qui permettent d'établir de cet espace qu'il induit, une réalité plurielle, car l'autre monde, ce monde chéri vers lequel on s'en va et qu'on veut toucher est dans un univers des possibles confère ce développement : « Tu es la clef offerte par la vie, pour un certain nombre d'ailleurs. »⁴⁵⁰ Il est à la fois (ce monde) :

- Le monde d'une nouvelle naissance

Car nous créons les conditions, non seulement pour un être, mais aussi pour le monde, d'une nouvelle naissance,⁴⁵¹

- Un monde sans mal

Il y a cette espèce de croyance en un monde délivré du mal
Et des cris, et de la souffrance.⁴⁵²

- La maison du père

Comme une croix de fer aux deux bras écartés
Aujourd'hui, je reviens vers la maison du père.⁴⁵³

⁴⁴⁸ - Michel Houellebecq, « Il existe un pays, plutôt une frontière », *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 98.

⁴⁴⁹ - « POÈME À MARIE », *Idem.*, p. 105.

⁴⁵⁰ - *Ibid.*

⁴⁵¹ - « NAISSANCE AQUATIQUE D'UN HOMME », *Idem.*, p. 106.

⁴⁵² - *Ibid.*

- La maison du seigneur

La maison du seigneur est semblable à une taupinière.⁴⁵⁴

On aura pu se rendre compte, dans sa façon d'évoluer, que ce nouvel espace, cette nouvelle scène aura quitté le champ de l'inconnu pour reprendre celui du connu/inconnu ou du connu/méconnu : le paradis.

Le caractère sacré au sens de religion de certaines expressions (« La maison du Seigneur, croix aux deux bras écartés, la maison du Père... »), est l'élément qui fonde ce point de vue. Il ne permet pas réellement de mentionner le paradis parce qu'on en fait là aussi, une certaine représentation qui ne rejoint pas les traditions religieuses et qui à certains endroits même les nie comme c'est le cas ici : « La Jérusalem céleste est dans les yeux de certaines femmes. »⁴⁵⁵

Au demeurant, il importe de retenir cette fluctuation spatiale entre l'intérieur et l'extérieur et surtout entre le réel et le fictionnel qui pousse à s'interroger sur la nature même de l'objet (est-il réel ou imaginaire ?) qui peuple ces espaces.

Le positionnement du discours dans un double espace – en excluant l'évocation de la vie intérieure ou à l'intérieur – réel et de fiction poussent légitimement à s'interroger sur la nature de l'objet comme de la réalité mise en lumière dans les œuvres de Michel Houellebecq. Les récurrents glissements vers le domaine de l'imaginaire font passer le discours de sa dimension attendue, du vrai, à un domaine non propre à la vérité autobiographique : celui de la fiction. À côté du scientifique dont nous avons fait la preuve qu'il guidait l'écriture des recueils de Michel Houellebecq, gît la part de l'imagination qui conduit à des

⁴⁵³ - « LE SENS DU COMBAT », *Idem.*, p. 111.

⁴⁵⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 98.

⁴⁵⁵ - Michel Houellebecq, « LE CORPS DE L'IDENTITÉ ABSOLUE », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 25.

dispositions nouvelles par rapport au traitement de l'objet du discours. En effet et comme le souligne Jean-Marie Kouakou :

Dans le domaine sémantique en littérature tout est fait, pour induire à la notion de l'impossible critère objectif et positif. Et on le souligne puissamment du fait que la littérature ne saurait être une science. On y renonce assez vite. D'une part, en raison de la vocation même des lettres : rien n'y dépasse en effet la part accordée à l'imagination, c'est-à-dire, précisément, une portion réservée à une aire qui relève de la fiction ; c'est-à-dire précisément encore, un domaine qui ressortit à l'expression et la subjectivité desquelles – d'ailleurs – sont issus les symboles et les figures (de style).⁴⁵⁶

Ainsi, la chose littéraire, même – et nous n'y renonçons pas – quand elle cherche à s'inspirer du scientifique reste et demeure affaire de littérature qui marque par cela même « ...une opposition entre objet littéraire et objet matériel dont l'un s'annule par son caractère de fiction et d'abstraction et l'autre se fortifie par son caractère de concrétude et de physique. »⁴⁵⁷

Le doute que l'on pourrait avoir à propos de la nature de l'objet de Houellebecq est légitime à partir du moment où il procède du littéraire. Or les écritures de soi supposent le vrai à propos des objets et surtout de l'objet principal : l'auteur-narrateur-personnage. Qui est-il ? Ce qu'on en a dit dans le texte est-il conforme à la réalité de ce qu'il a pu vivre ?

La réponse à ces interrogations exige un détour par la réalité du discours (littéraire) qui appelle naturellement ou forcément un objet fictionnel donc « non-vrai. » Ceci nous permet d'envisager deux perspectives : fictionnelle et poétique.

⁴⁵⁶ - Jean-Marie Kouakou, *La chose littéraire, Objet/Objets, Op. Cit.* p. 14.

⁴⁵⁷ - *Idem.*, p. 20.

La première tient au caractère imaginaire des textes. Dans le poème « Midi »⁴⁵⁸ par exemple, le narrateur-descripteur entreprend de rendre compte simplement de ce qu'il voit et qui porte le sceau du réel, en particulier si l'on en croit cette localisation d'entrée de jeu : « La rue Surcouf s'étend... » et la clause « dans le café soudain désert. » Ici, et il n'y a aucun doute, l'objet est présenté comme réel comme n'appartenant pas à la fiction. Mais cela n'est vrai qu'en apparence car le caractère omniscient du narrateur dont la compétence dépasse largement celle d'un sujet humain vient remettre en cause cette certitude.

En effet, décrivant ce qu'il voit, le narrateur va affirmer : « Une Américaine amoureuse écrit à l'élu de son cœur », lui qui avait précédemment indiqué que cette scène se passait « au loin... » Comment peut-il savoir alors qu'il s'agit d'une Américaine, qu'elle est amoureuse mais plus important encore, qu'elle écrivait une lettre d'amour ? Entre fiction et réalité, imagination et vérité, quelle est la nature de l'objet ? On se le demande et à raison, en particulier, par la spécificité de certaines affirmations (« Fiction émotionnelle »⁴⁵⁹), à travers lesquelles certains poèmes passent radicalement du vrai au faux ou à un vrai affecté.

La seconde procède de la dimension poétique du discours. Dans sa caractéristique poétique, l'œuvre séduit l'objet c'est-à-dire, le détourne et en donne une présentation insolite, inattendue, en tous les cas nouvelle. La poésie a cette capacité parce qu'elle relève d'un discours du possible de par son rapport à l'imagination à laquelle, elle doit son existence et qui en retour fonde à travers elle un monde phantasmatique, un monde des apparences comme le rappelle Léon Brunschvicg :

⁴⁵⁸ - Michel Houellebecq, « Midi », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 32.

⁴⁵⁹ - *Idem.*, p. 36.

Le mécanisme de la nature et l'autonomie de l'esprit sont les deux faces solidaires de la science que l'homme constitue lorsque, attentif à lui-même, il déroule, par la seule spontanéité de son intelligence, les « longues chaînes de raisons », dont il appartient à l'expérience de prouver qu'elles forment en effet la trame solide des choses, indépendamment des apparences qu'y adjoint l'animalité des sens ou de l'imagination.⁴⁶⁰

Les poèmes de Michel Houellebecq laissent apparaître cette même réalité montrant la proximité entre le vrai et l'invraisemblable ainsi que nous permettent de déduire ces deux énoncés :

Hier après midi le monde était docile —————> Vrai.

Une brise soufflait sur les palmiers ravis —————> Invraisemblable.

Ainsi, le texte engage le propos dans la sphère de l'imagination : « J'imaginai les cadres assis dans leurs avions. » Dans cette perspective, la nature même de l'objet glisse vers des aspérités fictionnelles en suivant, en cela, le tissu discursif dont elle épouse la logique.

La poésie pose ainsi « problème » à l'autobiographique dont elle ne sert manifestement pas l'expression. Comment alors retrouver le moi social à travers ces écheveaux si emmêlés ? Comment se dépêtrer d'une voie si sinueuse ? Peut-être par la convocation d'une matière différente de celle dont nous avons usée jusqu'ici. Il nous semble nécessaire pour servir justement la cause de notre questionnement de sortir de la matière poétique pour la nourrir des apports de « l'autobiographie. »

⁴⁶⁰ - Léon Brunschvicg, *Écrits Philosophiques*, Tome Premier, Paris, PUF, 1951, p. 6.

**Deuxième Partie : DE LA VERITE : ENTRE BIOGRAPHIES ET
AUTOBIOGRAPHIE**

Chapitre 1 : Les lignes de vie

La chose autobiographique est forcément polyphonique quand on la regarde comme le témoignage de la vie ou de « l'histoire personnelle d'un individu. » L'attitude du lecteur, et cela se comprend aisément, est de tenir pour vrai, à propos de l'auteur, ce que celui-ci a déclaré de lui-même. Or, que l'on parle de l'autobiographie aux sens strict et large du terme, l'on reconnaît pour de multiples raisons que derrière la référentialité qu'elle appelle, elle ne peut réaliser que très relativement le vrai auquel elle est censée tendre. Cette interrogation de Jean-Philippe Miraux est donc légitime : « Comment en effet écrire l'absolue vérité lorsque le temps a recouvert les actes et les rencontres, plus encore, lorsque l'on fait œuvre à partir de sa vie ? »⁴⁶¹ On ne lui tiendra donc pas rigueur, mieux, on le saluera d'avoir fait évoluer à partir de l'observation de Jean-Jacques Rousseau, les attentes de la critique, de la notion de vérité à celle de sincérité. En effet, écrira-t-il :

À l'origine du geste autobiographique, pour Rousseau, peu importe la vérité, la loi du genre est plutôt celle de la sincérité, car le texte reproduira en conscience ce qui semble vrai au scripteur.⁴⁶²

Donc, on ne doit point s'attendre au vrai dans le texte autobiographique, mais on peut y espérer de la sincérité de la part de l'auteur ; sincérité entre autres choses, d'avoir tendu vers le vrai et d'avoir voulu le toucher. C'est pourquoi, en cherchant à quêter, à enquêter, à dénouer les fils de la vie d'un autobiographe, le chercheur doit confronter le texte qui lui est soumis, aux biographies – cette fois écrites par d'autres, le pléonasmisme est nécessaire – et qui réalisent le rapport

⁴⁶¹ - Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 49.

⁴⁶² - *Idem.*, p. 50.

propre à l'intentionnalité de n'importe quelle réflexion ou texte entre sujet et objet ainsi que le rappelle Serges Carfantan :

Il y a dans l'acte même d'écrire un rassemblement de l'attention. L'écriture doit bien en un sens ramener vers soi. Mais écrire, c'est aussi écrire quelque chose et sur quelque chose. L'écriture a un objet intentionnel, elle a une intention qui est expression. Dès qu'il y a intentionnalité, il y a relation sujet/objet. Peut-il y avoir une écriture qui soit une relation sujet-sujet, de soi à soi ?⁴⁶³

Or, dans l'acte biographique, il y a bien rapport entre un sujet et un objet et non pas relation exclusive comme dans l'autobiographie où le sujet revient *a priori* sur lui-même. C'est dire, encore une fois, que l'autobiographie, ne saurait être, si elle n'était polyphonique car l'exercice final, qui est la reconstitution de la vie de l'auteur, ne peut être réalisé que dans une dialectique qui oppose le sujet lui-même à des tiers qui se sont intéressés non seulement à sa vie réelle mais aussi à sa vie dans le texte (« autobiographique »).

Dans le cas de Michel Houellebecq, on ne peut d'emblée tenter une telle confrontation motif pris des menaces qui pèsent sur le vrai. En cause, non pas le genre poétique, mais l'absence du pacte autobiographique et surtout la réalité manifeste que l'œuvre réalise son rapport aux écritures de soi principalement, par le « détour » de l'intime ou plus spécifiquement, du journal intime. Dans ce cas précis, il n'y aurait pas besoin de confrontation puisque l'actualité de la consignation que suggère le journal chasse toute suspicion.⁴⁶⁴ Seulement le problème se pose autrement ici. Il porte sur le rapport entre l'acte de

⁴⁶³ - Serges Carfantan, *Écriture du moi*, *Op. Cit.*

⁴⁶⁴ - Cela est vrai *a priori* mais il faut encore se rappeler les réserves de Béatrice Didier au sujet de cette actualité dans la rédaction d'un journal intime. Elle va même plus loin, en sortant de la question du temps, dans la distance qu'il suppose, pour toucher le détachement dans certains cas entre la conscience qui prend en charge le discours et l'inconscient qui s'est rendu maître du psychisme du sujet. Son point de vue est le suivant : « Les journaux de la drogue sont toujours écrits après et dans un après qui peut se situer si loin – non dans le temps des horloges, mais dans celui de la conscience – que l'on se demandera si l'on peut vraiment parler de journal. » in *Le journal intime*, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

consignation et l'apport du diariste à la connaissance de soi, à la connaissance de l'Homme. C'est pourquoi Serges Carfantan fait cette mise au point :

Si le journal intime est bel et bien une expression de l'intériorité, il s'en faut de beaucoup qu'il puisse à lui seul, contribuer à l'éclaircissement de soi, à une expansion de la conscience. La question de fond de toute autobiographie, (étant) de savoir comment l'écriture peut servir de support à un travail sur soi, de quelle manière peut-on se servir du journal intime pour qu'il soit d'une utilité pour la connaissance de soi ?⁴⁶⁵

Si le journal intime est loin de participer, du moins tel qu'il est pratiqué, ce que semble dire Serges Carfantan, à la connaissance de soi, c'est qu'il ne permet pas non plus d'informer – car connaissance et information sont quelque part dépendantes – sur la vie de l'auteur. Toutes ces difficultés, si elles annoncent la délicatesse du projet de confrontation ne peuvent le contrarier, car au final, gît dans l'œuvre une grande inclination pour la pratique de l'autobiographie.

Ainsi, voulant mettre face à face le poète et ses «biographes », nous partirons des écritures de soi manifestées dans le texte c'est-à-dire, l'autobiographie et le journal intime, principalement, en n'omettant pas de rappeler les réserves de Michel Houellebecq à propos de l'expression de soi en général. Ces réserves n'ont cependant pas empêché la forte inclination autobiographique des poèmes. Cette mise au point était nécessaire car elle permet de dégager l'horizon afin que l'analyse puisse relever les significations issues de cette rencontre entre le poétique et les écritures de soi.

Dans les lignes de ce développement-ci, nous reviendrons sur les biographies écrites sur Michel Houellebecq, et sur les expressions de soi dans les recueils de poème considérés. Nous prenons le parti de cette démarche, d'une

⁴⁶⁵ - *Ibid.*

part, pour observer les recoupements qu'offrent ces divers textes, et d'autre part, pour voir comment – ce qui est l'objet même de notre réflexion – la vie du poète a été présentée, suggérée mais surtout peinte, au sens artistique du terme, dans ses œuvres.

I – Les biographies : la vie de l'auteur

Notre objectif est de voir, de toucher la vie de l'auteur à travers ses textes. L'importance de le faire tient à ce que représentent les écritures de soi. Il s'agit, à en croire les spécialistes, d'un domaine :

- de l'« exemplarité », ceci est observable à la lecture des trois grands arguments qui selon Philippe Lejeune, président à l'écriture d'une autobiographie. En effet, révèle-t-il,

Si l'on écrit, c'est donc par nécessité, par vertu : on affirme d'abord le caractère exceptionnel, privilégié de la situation d'intériorité pour la connaissance de l'homme. Argument scientifique : on va verser au dossier de l'étude du cœur humain une pièce unique et irremplaçable : on lègue son crâne à l'humanité (Benda). Argument humain : il s'agit de faire profiter les autres de son expérience, d'« instruire » (modèle du père léguant sa sagesse à ses enfants). Argument moral : on va donner aux rapports sociaux une transparence qu'ils ont perdue.⁴⁶⁶

- de la recherche ou de la promotion de « valeurs » comme on peut le voir dans cet autre développement de Philippe Lejeune,

Ce glissement du jugement de fait au jugement de valeur semble presque inévitable dans un domaine où la valeur entre elle-même parmi les

⁴⁶⁶ - Philippe Lejeune, L'autobiographie en France, Op. Cit., p. 56.

critères de définition, puisque le propre de l'autobiographie est d'arriver à manifester une personne comme valeur.⁴⁶⁷

- dans lequel, un individu se célèbre ou accepte de mettre au grand jour ses défauts pour le bénéfice des autres ou de la postérité.

Aussi reviendrons-nous, sur les biographies réalisées sur Michel Houellebecq en mettant principalement l'accent sur les controverses qu'elles ont suivies et qui donnent à lire les rapports du poète avec les autres (notamment avec sa mère). Nous insisterons également sur le caractère du poète par rapport à l'image qu'il a toujours voulu se construire.

Il s'agit en définitive, de voir la vérité émerger des arguments des deux parties : celle des biographes constituée de Denis Demonpion et de Janine Lucie Ceccaldi, la mère de Michel Houellebecq, d'une part, et celle du poète lui-même, d'autre part. Nous intéresse surtout la recherche de la personnalité de Michel Houellebecq laquelle, comme c'est le cas pour tout individu, est le résultat des rapports interhumains.

⁴⁶⁷ - *Idem.*, p. 10.

I – 1 – Les rapports avec les autres et la construction de la personnalité

L'impression qui se dégage de la lecture de *Mourir*, c'est la propension de Michel Houellebecq à se tenir à l'écart des autres. On pourrait presque en déduire qu'il est un solitaire tant son parcours, depuis son enfance jusqu'à l'adulte qu'il est devenu s'est passé loin de toute forme de compagnonnage consenti et du reste sincèrement et durablement. L'enquête de Denis Demonpion ne remet pas en question cet aspect de la personnalité de l'auteur de *La poursuite du bonheur*, mieux ou pis, elle le confirme. Les témoignages qu'obtient le journaliste des connaissances du fils de Janine Lucie Ceccaldi, montrent un individu qui a fait de la solitude un repère, une façon d'être, au point que pour beaucoup, Michel Houellebecq, s'est volontairement emmuré. S'il l'a fait c'est moins, pense-t-on, par un concours de circonstances, que par l'action consciente d'une personne calculatrice qui a voulu se mettre au dessus du lot. Mais, il y a également dans ce repli sur soi, les résonances d'une relation brimée, attendue mais non vécue avec une mère, avec des parents qui n'ont pas été présents pour le fils et qui n'ont pas participé à l'éducation de ce dernier. À partir de ce moment, de ce défaut ou de cette défaillance, la personnalité qui se construit est déjà handicapée et forcément vulnérable, obligée de trouver par elle-même ses propres codes, ses propres sources de motivation, ses propres repères dans un monde difficile. Comprendre Michel Houellebecq, qui il est, et surtout, pourquoi dans la plupart de ses œuvres il a ressenti cette nécessité de revivre, de réécrire sa vie, nous paraît ne pas pouvoir se faire, sans l'observation d'une attention particulière pour ses rapports avec ses parents – surtout sa mère – ses amis et autres connaissances.

I – 1 – 1 – Relations familiales

Les relations qui prévalent dans la famille Thomas – ou Houellebecq – peuvent être résumées par les mots conflits, scandales, attaques, reniements, incompréhensions et souffrances. La petite famille – a-t-elle jamais existé ? – de Monsieur René Thomas n’a jamais offert l’image d’un microcosme, d’un ensemble aboutit, achevé et harmonieux, dans la mesure où les deux époux – dont Michel Houellebecq a douté qu’ils se soient un jour aimés – se sont manifesté très peu d’attention. Les rêves d’aventures et les ambitions du père ainsi que le caractère d’aventurière de la mère les ont plus distendus qu’autre chose. Leur divorce arrive comme la conséquence logique d’une relation bien complexe et où l’indifférence a régné en maîtresse. La naissance de Michel Houellebecq, malgré le voyage, en « amoureux » qui va suivre, ne change rien à la donne et l’enfant va en subir les conséquences. L’âge adulte atteint, et ne comprenant pas lui-même comment tout cela a pu arriver, Michel Houellebecq accuse ses parents d’abandon et sa mère d’inconscience et de méchanceté. Plusieurs scandales vont ainsi apparaître dans la presse. Au moment de réaliser son « autobiographie », dans l’ « Avertissement », Lucie Ceccaldi tient à faire la précision suivante:

Ami lecteur ou non lecteur. Si une renommée non préméditée par moi-même a porté mon nom dans tes neurones du commérage et que tu cherches un règlement de compte dans la famille Houellebecq, referme ce livre car il n’y en aura pas.⁴⁶⁸

Cette mise au point confirme donc la réalité de la précarité des relations entre ces deux figures importantes de la famille Thomas. Elle permet également, même si la mère à beau jeu de ne pas verser dans la polémique, de se faire une

⁴⁶⁸ - Lucie Ceccaldi, *L’Innocente*, Op. Cit., p.7.

idée des attaques sur la place publique qui ont prévalu entre ces deux parents. Aussi, au moment d'observer les rapports de Michel Houellebecq avec les membres de sa famille, nous avons décidé de commencer par nous appesantir sur les différentes controverses que ses relations ont suivies notamment après l'entrée de Michel Houellebecq dans le girond des grands écrivains. Pour ce faire, l'œuvre de Denis Demonpion nous semble le médium indiqué.

Le 26 août 2005, Denis Demonpion publie *Houellebecq non autorisé*⁴⁶⁹ après avoir fait le tour des amitiés et de l'entourage de l'écrivain, après avoir rencontré le père et la mère de celui-ci. Le biographe révèle, entre autres choses, comment Michel Houellebecq a construit son personnage, en se rajeunissant inattendument de deux ans. En effet, on ne sait trop si Michel Houellebecq est né le 26 février 1956 ou le 20 août 1958. Là-dessus, le poète affirme :

Je suis né en 1956 ou en 1958, je ne sais pas. Plus probablement en 1958...ma mère m'a toujours raconté qu'elle avait trafiqué l'acte de naissance pour me permettre de rentrer à l'école à 4 ans au lieu de 6 je suppose qu'il n'y avait pas de maternelle à l'époque.⁴⁷⁰

D'après lui, si sa mère comme il dit, a « trafiqué l'acte de naissance », c'est « pour pouvoir se débarrasser de (lui) un peu plus vite. » Mais Janine Ceccaldi a une autre version : « Michel est né le 26 février 1956 à la maternité de Saint-Pierre de la Réunion à six heures du matin. »⁴⁷¹ Tout porte à croire que c'est cette version qui est la bonne d'autant plus que Denis Demonpion, en rappelant, du rapport qu'il a eu avec l'écrivain, qu'il est un « mystificateur »⁴⁷², révèle que « Houellebecq n'est pas né en 1958, contrairement à la date qu'il a lui-même contribué à répandre, mais deux ans plus tôt. »⁴⁷³ C'est du reste cet ensemble de

⁴⁶⁹ - Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène*, Op. Cit.

⁴⁷⁰ - Michel Houellebecq, *Mourir*, <http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/textes/mourir.html.2005>.

⁴⁷¹ - Denis Demonpion, *Houellebecq, Non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 39.

⁴⁷² - *Idem.*, p. 27.

⁴⁷³ - *Idem.*, p. 28.

révélations confortées par la position, notamment du père de Michel Houellebecq, qui a motivé le précédent propos de l'écrivain extrait de *Mourir*, dans lequel on a senti qu'un flou semblait entourer la date de sa naissance. Ce que René Thomas – père de Michel Thomas dit Houellebecq – révèle à Demonpion sur cette question est d'une très grande importance pour se faire son opinion sur cette polémique à propos de la date de naissance du poète : « Un jour, j'ai évoqué la question avec lui. Il m'a répondu : ils se sont trompés, j'ai laissé faire. Mais il n'a pas cherché systématiquement à se rajeunir. Et au fond, qu'est-ce que ça change ? »⁴⁷⁴

Ce sont ces révélations qui ont contribué à cette hésitation (« Je suis né en 1956 ou en 1958, je ne sais pas. Plus probablement en 1958... »), d'autant que ce propos de Michel Houellebecq fait suite à l'enquête de Denis Demonpion. Antérieurement, aucun doute ne subsistait dans l'esprit de l'écrivain quant à sa date de naissance qu'il situait très précisément : « le 26 Février 1958 à 10 heures TU. »⁴⁷⁵

Cette dispute au sujet de la date de naissance cache un conflit plus important entre la mère et le fils et que l'on peut comprendre comme le résultat de ce que certains biographes ont caractérisé comme un désintéressement de la première à l'endroit du second en laissant entendre que : « son père, guide de haute montagne, et sa mère, médecin anesthésiste, se désintéressent très vite de lui, tandis que naît une demi sœur. »⁴⁷⁶ Plus précocement encore, c'est-à-dire, avant la naissance de Catherine Françoise (la sœur), et alors qu'il n'est encore qu'un nourrisson (il a cinq mois), Michel Houellebecq est confié à sa grand-mère paternelle, Henriette Stéphanie Thomas née Houellebecq. Ses parents ont décidé de « traverser l'Afrique en 2 CV camionnette. »⁴⁷⁷ À leur retour, alors que

⁴⁷⁴ - *Idem.*, p. 31.

⁴⁷⁵ - C'est à Françoise Hardy, chanteuse mais aussi astrologue, qu'il fait cette déclaration, alors que celle-ci veut faire « son thème astral », in *Houellebecq, non autorisé*. P. 30

⁴⁷⁶ - <http://www.houellebecq.info>

⁴⁷⁷ - Denis Demonpion, Houellebecq, *non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. Cit.*, p. 40.

Janine Ceccaldi passe voir son fils, elle fera ce constat : « En tout cas c'est sûr, le même est mieux chez l'Henriette. »⁴⁷⁸ Michel Houellebecq restera donc chez sa grand-mère paternelle surtout que le voyage de ses parents les a laissés dans une situation financière difficile. Qui plus est, Janine Ceccaldi est un médecin entièrement vouée à son travail,⁴⁷⁹ ce qui lui laisse, très peu de temps pour s'occuper d'un enfant comme le fait remarquer René Georges Thomas : « Ma femme travaillait beaucoup. Il faut dire qu'elle n'avait pas trop le temps de s'en occuper. »⁴⁸⁰ Janine Lucie Ceccaldi a également son explication : « Cinq heures du matin-sept heures du soir. Avec un ou deux appels par nuit, ce n'était certainement pas la meilleure condition pour élever un enfant. Surtout sans le père. »⁴⁸¹ À cette distance vient s'ajouter la séparation des parents en 1957, la grand-mère Thomas, qui va se mettre en ménage avec un homme décide de placer Michel Houellebecq en nourrice, ce que refuse Janine Ceccaldi, qui demande à sa mère de récupérer l'enfant. Michel Houellebecq part donc pour l'Algérie. Le divorce des parents survient en 1960, lorsque Janine Ceccaldi informe son époux qu'elle attend un enfant d'un autre homme. Avec deux parachutistes, René Thomas va reprendre son fils aux grands parents Ceccaldi ce qui provoquera la mort, plus tard, du grand-père. Une fois encore c'est à la grand-mère Thomas que revient la charge de s'occuper de Michel Houellebecq.

Toutes ces pérégrinations ont laissé des traces dans l'esprit de l'écrivain. Il est distant de son père. Les excuses qu'il trouve pour ne pas rester en sa

⁴⁷⁸ - Lucie Ceccaldi, *L'innocente*, *Op. Cit.*, p. 186.

⁴⁷⁹ - Dans son « autobiographie » en ligne, Michel Houellebecq remet en cause cette qualité. Pour lui, c'est ce que sa mère laisse apparaître d'elle pour tromper les plus dupes. Mais en réalité, la médecine, elle n'en a cure. Sur cette conviction, il affirme ceci : « Que ses motivations aient été aussi nobles qu'elle l'affirme, c'est plus douteux ; ma mère a toujours été experte dans l'art de retourner la narration des événements en sa faveur. Je me souviens, une des rares fois où je m'étais aventuré – bien timidement – à lui reprocher de ne s'être peut-être pas suffisamment occupée de moi pendant mes années d'enfance, de l'avoir entendu me dépeindre ses années de médecin à La Réunion sous un jour véritablement héroïque. À l'entendre elle était une sorte de médecin des pauvres, de mère Teresa de la médecine, n'hésitant jamais à se lever en pleine nuit pour aller accoucher une femme noire dans sa case perdue dans les montagnes (description des chemins ravinés par la tempête, des précipices frôlés en Land-Rover...). En pratique, je devais apprendre par la suite qu'elle faisait surtout des remplacements, et prenait six mois de vacances par an ; elle devait ensuite tranquillement terminer sa carrière comme médecin contrôleur de la Sécu. » in *Mourir*, *Op. Cit.*

⁴⁸⁰ - Denis Demonpion, Houellebecq, *non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. Cit.*, p. 41.

⁴⁸¹ - *Idem*. p. 46.

compagnie en témoignent bien, ainsi que le démontre le récit fait par Denis Demonpion de certains rares moments de compagnonnage entre le père et le fils : « René Thomas exerce à plein temps son métier de guide de montagne. Souvent, aux vacances d'été comme d'hiver, Michel le rejoint. Pour les randonnées ou pour le ski. Mais l'enfant ne fait aucun effort, sous prétexte qu'il n'aime pas ça. »⁴⁸² Il est possible que Michel Houellebecq ait eu de bonnes raisons pour agir comme il l'a fait. Son père ne l'en blâme pas : « J'ai plutôt vécu ma vie que la sienne...Mais je savais qu'il était en de bonnes mains »⁴⁸³ Quant à sa mère, il la déteste, l'accusant de l'avoir abandonné, ce dont elle se défend :

J'ai pas été une mère de famille. Pour ça, il aurait fallu qu'il y ait un père.

- Michel dit qu'il a été abandonné ?

- Abandonné, jamais.

- Mal aimé ?

- Mal aimé, sans doute. Mais qui peut dire qu'il a été bien aimé ?⁴⁸⁴

En fait, il semble que ce que Michel Houellebecq ait vécu et qu'il reproche justement à cette mère aventurière, plus préoccupée à rattraper des amours improbables qu'à élever ses enfants⁴⁸⁵, provienne d'un traumatisme que Janine a elle-même vécu enfant, certaine qu'elle était que sa mère ne l'a pas aimée et soutenue. Quoi qu'il en soit, le médecin anesthésiste n'a jamais eu la fibre maternelle. L'exemple de la sœur de Michel Houellebecq est éloquent, celle-ci a

⁴⁸² - *Idem.* p. 49.

⁴⁸³ - *Idem.*, p. 50.

⁴⁸⁴ - *Idem.*, p. 88.

⁴⁸⁵ - Ayant perdu un amant, en déséquilibre psychologique, qui auparavant l'a dépouillée de ses biens, Lucie Ceccaldi s'engage dans une vaste pérégrination d'environ un an. À la frontière algérienne, lorsqu'un officier lui demande si elle a un but de voyage, elle répond : « Je veux aller dans le désert parce que j'ai perdu quelqu'un et j'ai du chagrin. » in *L'Innocente, Op. Cit.*, p. 251.

été adoptée (à dix ans) par une amie de Janine Ceccaldi, Françoise, dont elle porte le prénom et dont elle était à la charge depuis ses cinq ans.

L'idée que Michel Houellebecq s'est faite de ses parents figure dans un entretien très parlant qu'il a accordé aux *Inrockuptibles*. Voici ce qu'il déclare :

Ils m'avaient laissé à la charge de mes grands-parents, si bien que je les ai très peu vus pendant mon enfance. En un sens, c'étaient des précurseurs du vaste mouvement de dissolution familiale qui allait suivre. J'ai grandi avec la nette conscience qu'une grave injustice avait été commise à mon égard. Ce que j'éprouvais pour eux était plutôt de la crainte en ce qui concerne mon père, et un net dégoût vis-à-vis de ma mère. Curieux qu'elle ne se soit jamais rendu compte que je la haïssais. Je suis parti plusieurs fois en vacances avec elle.⁴⁸⁶

Si Michel Houellebecq est dégoûté de sa mère c'est qu'il s'est senti abandonné par elle, mais elle le dégoûte davantage parce qu'elle brise la représentation qu'il aurait voulu se faire d'elle. Certaines scènes qu'elle lui offre – comme celle que rappelle Denis Demonpion – ont participé *in fine* à ce rejet :

(Janine Ceccaldi) habite sur les hauteurs de Cassis au bout d'un chemin de pierre (...) Un matin au réveil à cinq heures trente, elle croise, dans ce chemin, son fils blême et muet. Dans les *Particules élémentaires*, Houellebecq raconte comment une nuit – était-ce là ? – son héros Bruno était monté dans la chambre de sa mère qui dormait avec son amant. Il en était sorti furtivement et voyant un jeune chat noir qui dormait sur un rocher, il lui avait éclaté le crâne d'un coup de pierre. Le récit a horrifié la mère qui avait retrouvé son chat massacré au fond d'un puits.⁴⁸⁷

La violence du comportement à la « vue » de cette scène n'est pas sans rappeler la violence du commentaire que Michel Houellebecq fait sur sa mère dans *Mourir*, alors qu'il établit un parallèle entre sa vie et celle de Modiano. Il a

⁴⁸⁶ - *Idem.*, pp. 50-51.

⁴⁸⁷ - *Idem.*, p. 61.

découvert en lisant *Un pedigree*⁴⁸⁸, que leurs parents avaient des personnalités pratiquement identiques. D'où il révèle :

Je ne pense même pas pouvoir parvenir à évoquer ce livre sur un plan littéraire, tellement il m'a atteint sur le plan personnel. La description qu'il donne de sa mère, jeune ? Une "jolie fille au cœur sec. Elle s'avère ensuite attirée par les milieux "artistiques" (dans leur variante vulgaire), voire carrément par les voyous - les ressemblances avec la mienne sont hélas plus que frappantes.⁴⁸⁹

Le fait que Michel Houellebecq ait choisi comme pseudonyme le nom de jeune fille de sa grand-mère paternelle qui l'a élevé, est la preuve qu'il s'est moins considéré comme le fils de ses parents que comme l'enfant de sa « tutrice. »

Au-delà, l'autobiographie de Lucie Ceccaldi, est une œuvre composée en réponse aux révélations faites, dans la presse et dans ses œuvres, par Michel Houellebecq et qui la prennent pour cible ; ce dont elle a voulu se défendre dans un livre au titre évocateur : *L'Innocente*. Cette posture, d'innocente suggère une autre intention celle d'une accusation. Mais faire un parallèle systématique entre *L'Innocente* et les conflits avec Michel Houellebecq serait réducteur. Il est possible que les révélations du fils aient motivé l'action de la mère⁴⁹⁰ ou que peut-être ce soit son succès, mais ce n'est pas la seule raison qui a poussé Janine Lucie Ceccaldi à « clamer » son innocence. Cela est d'autant plus vrai que l'autobiographe ne s'est pas sentie mise à l'index que par son seul fils. Dans le lot des accusateurs figurent ses parents mais surtout sa mère. Dans son « autobiographie » Janine Ceccaldi, revient sur les injustices dont elle dit avoir été victime de la part de ses parents. Plusieurs fois, elle fait le constat de la

⁴⁸⁸ - Patrick Modiano, *Un pedigree*,

⁴⁸⁹ - Michel Houellebecq, *Mourir, Op. Cit.*

⁴⁹⁰ - il n'est pas exclu, si on juge la description que fait Michel Houellebecq de sa mère qu'elle ait profité de sa notoriété pour se faire un nom.

méchanceté de sa mère à son égard : « Elle n'était méchante qu'avec moi »⁴⁹¹ ; « Elle était avec moi méchante dans tous les détails. J'avais renoncé à comprendre pourquoi et à y changer quelque chose. »⁴⁹² Avec elle, la mère de Janine Ceccaldi se pose en juge avec des sentences difficiles et à la limite de l'agression, du moins, c'est ce qu'elle en dit. Et l'on se souvient de la narration de l'accueil qui lui a été fait à son retour de Tchécoslovaquie : « Ah te voilà, tu as fini de vadrouiller, et dans quel accoutrement. »⁴⁹³ Janine finira logiquement, si on suit, la relation de ses rapports familiaux, par quitter la maison, poussée dehors par sa mère qui avait trouvé un moyen pour faire monter la tension entre son père et elle. Lisons *L'Innocente* :

J'observais comment ma mère – en était-elle consciente ? – envenimait mes relations avec mon père. Quand par chance la conversation était paisible, sa technique était de la faire dévier sur un domaine où elle expliquait ce qu'elle aurait fait à ma place et le chagrin qui en résultait pour elle de ce que je faisais toujours autrement...Un soir, je la trouvai avec un prétexte en or. Mon père était assis dans la salle à manger devant sa revue hebdomadaire *Candide* à laquelle il était abonné...Il me tendit le journal : « Tiens, on parle de toi. » Sous le titre : « Une nouvelle passionaria est née à Alger », notre nom s'étalait en toutes lettres, racontant comment mon intervention à la fin du meeting du parti gouvernemental avait provoqué des incidents et l'intervention de la police...Mon père ne disait rien. Pendant la lecture, ma mère avait interrompu un instant ses commentaires...Mais, après avoir repris son souffle, elle avait sorti le grand jeu... Jusqu'à ce que mon père prenne le virage attendu : « Regarde dans quel état tu mets ta mère ! » Et finalement : « Ici, c'est moi qui fait la loi et si tu n'es pas contente, tu quittes la maison. » Ce que je fis.⁴⁹⁴

Avec sa mère, Janine Ceccaldi a dû faire face à son époux, à ses voisins (alors qu'elle entretient cette relation extraconjugale qui lui coûte son mariage), à

⁴⁹¹ - Lucie Ceccaldi, *L'Innocente*, Op. Cit. p. 46.

⁴⁹² - *Idem.* p. 97.

⁴⁹³ - *Idem.* p. 96.

⁴⁹⁴ - *Idem.*, pp. 97-98-99.

l'administration française qui la tance à cause de son inclination pour le communisme⁴⁹⁵, à elle-même⁴⁹⁶... pour devenir cette femme atypique moderne, libérée peu encline à s'enfermer dans les tabous ; quitte à apparaître sans morale et sans vergogne. Or, ceci ne correspond pas à son profil, assure son amie Margie Sudre qui a été ministre de la République française :

C'est la personne la plus originale que j'aie connue...Un très grand médecin anesthésiste. Une femme extraordinaire, bonne dénuée de méchanceté. Très rousseauiste, elle a cru au mythe du bon sauvage. Sa vie tournait autour des hommes qu'elle aimait...Elle a fini par désespérer de la nature humaine. D'où un fond de misanthropie. Une femme intemporelle, indépendante et libre. Qui se fout du regard des autres.⁴⁹⁷

Dans ce commentaire, on peut déplorer que sur l'autel de ses sentiments et de sa liberté Janine Lucie Ceccaldi ait sacrifié ses enfants et négligé de s'occuper d'eux ; pour le reste elle peut apparaître fascinante tant son personnage reste énigmatique. La vérité, c'est que Michel Houellebecq ne l'a pas tant détestée. Sa mère l'intrigue plutôt qu'autre chose, sa plus grande douleur, semble-t-il, est le fait qu'elle lui échappe, il ne peut l'avoir pour lui, ni même la posséder (il y a un pan de l'œdipe ici, nous y reviendrons). Ce qui est écrit ne provient point de conjectures mais est décelable à travers certaines correspondances que l'écrivain a adressées à sa mère.

⁴⁹⁵ - Lucie Ceccaldi raconte comment elle fait l'objet de nombreuses tracasseries de la part de l'administration. « Pourquoi, lorsqu'ils ne peuvent pas être cruels, sont-ils si minables ? L'hôpital n'était qu'un prélude. Les tracasseries administratives, celles qui entre toutes, poussent à la neurasthénie, à l'accidie, décourageantes. Que faire contre un abruti de secrétaire de mairie qui refuse les bons d'accouchement s'il a été pratiqué par moi ? Quand beaucoup de secrétaires de mairie font pareil, le chiffre d'affaires finit par s'en ressentir...Ensuite, c'est un inspecteur des Renseignements généraux qui vient, avec le sourire urbain, vous proposer la remise de vos papiers contre votre demande de radiation de l'AMG. Réponse : que les papiers étaient bien dans leur armoire, ne risquant ainsi ni vol ni perte. Un autre jour, un autre plus mal embauché vint tout foutre en l'air dans mon cabinet à la recherche, disait-il, d'un Jean-Claude Leloutre dont ni moi, ni personne connu de moi, n'avions jamais entendu le nom... » in *L'Innocente, Op. Cit.*, p. 197.

⁴⁹⁶ - Quand elle s'aperçoit qu'elle a été si naïve en faisant confiance à quelqu'un – son amant – qui ne le méritait peut-être pas, elle a cette réflexion : « Je ne suis toute entière qu'une seule douleur...avec la honte en plus, la honte à sa place, mon ami, mon petit frère, comment as-tu pu prendre pour toi seul ce qui était à nous deux ? Et une honte plus sourde : et toi, comment as-tu pu être aussi c... » in *L'Innocente, Op. Cit.*, p. 247.

⁴⁹⁷ - Denis Demonpion, *Houellebecq, Non autorisé, enquête sur un phénomène, Op. Cit.* pp. 61-62.

« Paris, dimanche,

Ta lettre m'a fait très plaisir. Elle est en effet arrivée à un moment où j'étais particulièrement mal. Depuis ça s'est un peu arrangé, mécaniquement en quelque sorte, simplement parce que j'ai pris des vacances. Je ne suis parti nulle part, je n'ai pas les moyens. J'ai simplement arrêté de travailler.

Je suis désolé que le fait de rester à la réunion te pèse.

Je peux te conseiller d'arrêter de penser. La connaissance ne délivre pas. En fait, elle ne sert pratiquement à rien.

Tu pourrais rentrer dans une communauté religieuse, Charismatique, de préférence. C'est une vie qui peut convenir à pas mal de gens, assez divers. C'est une solution d'avenir, je crois.

Il est facile de me voir et de parler avec moi.

Simplement, il faut se déplacer. Je n'ai aucune intention de Bouger dans les deux prochains mois.

Bon courage. Je t'embrasse,

Michel.⁴⁹⁸

Il fait chaud. J'essaie d'écrire. Je finirai peut-être par trouver un travail de gardien de nuit au Louvre ; mais ce n'est pas certain.

Je finirai peut-être par trouver un logement ; mais ce n'est pas certain.

J'aimerais bien avoir une chambre de bonne, mais comme je n'ai pas

de revenu sûr j'ai peu de chances de trouver. C'est dommage car c'est en ce moment la saison pour chercher. Et quand j'aurai du travail elles seront probablement toutes occupées...

⁴⁹⁸ - *Idem.*, pp. 120-121.

Ça m'a fait très plaisir de te voir. Je vois que tu commences à envisager un départ de la Réunion. T'installeras-tu, finalement, en Corse ? Ça serait une destination plausible.

Écris-moi. Je t'embrasse,

Michel.⁴⁹⁹

Ces deux lettres, qui ne sont pas les seules dont rend compte Denis Demonpion, témoignent assez éloquemment de la tendresse que le fils porte à sa mère. La première se termine par un mot d'encouragement quand la seconde chute sur une invitation à maintenir le contact. Dans les deux courriers, la signature est la même : « Je t'embrasse... » Tout ici est conforme à ce qu'on est droit d'attendre d'un tel commerce et quand bien même Michel Houellebecq n'aurait pas été élevé par sa mère, quand bien même, elle n'aurait pas été présente pour lui, il l'aime, il la chérie. Ses chagrins, ses doutes et ses peurs lui sont confiés, il souhaite l'aider à surmonter ses problèmes, là-dessus, il la conseille. On voit ici les mêmes efforts de Janine, pour, quoi qu'il en soit, garder le contact avec sa mère et ne pas rompre les liens. Michel Houellebecq est en réalité le prolongement même de sa mère. Il ressemble pour beaucoup à cette dernière comme l'indiquera Denis Demonpion :

Ce qui frappe, au premier abord, c'est la ressemblance du fils avec la mère. Ce même œil gauche fixe et foudroyant, ce même ovale du visage, les pommettes saillantes, un nez qui a de la personnalité, ce même mouvement légèrement incurvé des lèvres de quelqu'un habitué à tenir sa cigarette du côté droit ; et surtout, ce même rire sardonique des tréfonds.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ - *Idem.*, pp. 134-135.

⁵⁰⁰ - *Idem.*, p. 63.

Tout porte à croire que c'est l'échec à attirer suffisamment l'amour et l'attention de ce double, de cette autre part de lui-même, qui a mué la tendresse en répulsion. Ne pouvant la toucher, Michel Houellebecq a voulu blesser sa mère, l'atteindre à défaut de l'attendrir. Tout ce qui porte la trace de Janine Ceccaldi, sera rejeté par le rejeton. Les grands-parents maternels Clara-Fernande July et Martin Ceccaldi seront les victimes collatérales de cette « guerre » que l'écrivain mène à sa génitrice « indigne. » Quand il fait des déclarations publiques sur eux, il veille bien qu'elles soient choquantes, non pas – c'est notre jugement – de façon gratuitement haineuse, mais pour heurter sa mère qui en est le destinataire réel et final. A juste titre, elle est choquée par cette superposition que Michel Houellebecq fait dans *Les particules élémentaires* lorsque racontant le transfert des restes ensevelis de la grand-mère Ceccaldi, il laisse entendre qu'il s'agissait plutôt de ceux de la Grand-mère Thomas.

1978 est une année noire. Rien, jamais, ne pourra consoler le chagrin de Michel Thomas cette année-là. Henriette est morte. La grand-mère paternelle adorée s'est éteinte le 20 février... Dans les *Particules élémentaires*, l'agonie de la grand-mère de son héros Michel... a été salué par la critique... Que Houellebecq ait mis en scène l'exhumation des restes de la grand-mère, en raison de la modification du tracé du cimetière due à l'urbanisation du village a déplu au père... Pour cette scène, Houellebecq s'est en fait inspiré d'un autre événement : la translation des restes de sa grand-mère... maternelle – et non pas paternelle –, qu'il a personnellement supervisée. L'enterrement a eu lieu au cimetière Saint-Pierre de la ville. À l'été 1990, il était nécessaire de procéder à une exhumation pour la transformation d'une concession septénaire en quinzénaire... Lors de la parution des *Particules*, sa mère a été heurtée par la substitution romanesque des cadavres. « C'est cette scène qu'il décrit en la transposant sur l'autre grand-mère, comme s'il avait voulu effacer tout ce qui a trait à moi-même, pour me faire le plus mal possible. »⁵⁰¹

Ainsi, en est-il de la vengeance de Michel Houellebecq, qui, nous le pensons, affecte une indifférence à l'égard des grands-parents maternels pour

⁵⁰¹ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., pp. 87-92.

atteindre sa mère. Henriette, la grand-mère paternelle, qu'il affectionne, sans affectation, est au départ, l'arme qu'il possède pour atteindre sa mère.

Globalement, parce qu'ils ne se sont pas occupés de lui, autrement que pour payer les factures et envoyer de l'argent, Michel Houellebecq, rendra à ses parents, la monnaie de leur pièce. Dans l'esprit de l'écrivain, le père n'a pas de place, il l'efface virtuellement, dans les fantasmes de sa pensée et factuellement dans les lignes de sa poésie. Le poème « NON RÉCONCILIÉ »⁵⁰² est là pour en faire la preuve. À la lecture du texte, Dominique Noguez, est profondément bouleversé. Il révèle : « Il y avait des vers terribles sur la mort du père – d'autant plus terribles que son père, je l'appris plus tard, n'était pas du tout mort. » « Non réconcilié », tel est le titre. »⁵⁰³

Nous ne ferons pas l'analyse du mythe avant l'heure mais les développements qui ont précédé nous offrent l'occasion, d'embrayer sur la question du progrès des civilisations par l'entremise du parricide évoqué dans *totem et tabou* de Freud. Et le père de psychanalyse de théoriser :

La psychanalyse nous a révélé que l'animal totémique servait en réalité de substitution au père, et ceci nous explique la contradiction que nous avons signalée plus haut : d'une part, la défense de tuer l'animal ; d'autre part, la fête qui suit sa mort, fête précédée d'une explosion de tristesse. L'attitude affective ambivalente, qui aujourd'hui encore, caractérise le complexe paternel chez nos enfants et se prolonge quelques fois jusque dans la vie adulte, s'étendrait également à l'animal totémique qui sert de substitution au père (...) Il va sans dire que la théorie darwinienne n'accorde pas la moindre place aux débuts du totémisme. Un père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils, à mesure qu'ils grandissent : voilà ce qu'elle suppose. Cet état primitif de la société n'a été observé nulle part. L'organisation la plus primitive que nous connaissions et qui existe encore actuellement chez certaines tribus consiste *en associations d'hommes* jouissant de droits égaux et soumis aux limitations du système totémique, y compris l'hérédité en ligne maternelle. Cette organisation a-t-elle pu provenir de celle que postule l'hypothèse darwinienne et par quel moyen a-t-elle été obtenue ? En nous

⁵⁰² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 6.

⁵⁰³ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., pp. 173-174.

basant sur la fête du repas totémique, nous pouvons donner à cette question la réponse suivante : un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. Une fois réunis, ils sont devenus entrepreneurs et ont pu réaliser ce que chacun d'eux, pris individuellement, aurait été incapable de faire. Il est possible qu'un nouveau progrès de civilisation, l'invention d'une nouvelle arme leur aient procuré le sentiment de supériorité.⁵⁰⁴

L'intérêt de cette convocation de la théorie de Freud dont il reconnaît lui-même qu'elle pourrait être « fantaisiste »⁵⁰⁵ se trouve dans la tentative d'explication du « complexe parental » des enfants et que l'on a vu se manifester chez Michel Houellebecq. Il y a manifestement chez lui hostilité à l'égard du père et attirance à l'égard de la mère. Celle-ci – cette attirance – finira par provoquer l'anéantissement du père par le fils mais dès lors qu'il se retrouve seul avec sa mère, il se défend comme le montrera Freud de commercer avec elle comme il avait vu le père le faire. Pourquoi et quelle finalité cette défense, ce tabou finissent-ils par induire ? Freud dira que :

Ce que le père avait empêché, autrefois par le fait même de son existence les fils se le défendaient à présent eux-mêmes, en vertu de cette « obéissance rétrospective », caractéristique d'une situation psychique, que la psychanalyse nous a rendu familière. Ils désavouaient leur acte, en prohibant la mise à mort du totem, substitution du père, et ils renonçaient à recueillir les fruits de cet acte, en refusant d'avoir des rapports sexuels avec les femmes qu'ils avaient libérées. C'est ainsi que le *sentiment de culpabilité* du fils a généré les deux tabous fondamentaux du totémisme qui, pour cette raison, devait se confondre avec les deux désirs réprimés de l'Œdipe-complexe.⁵⁰⁶

Cette réalité opère-t-elle chez Michel Houellebecq ? Et comment ? Nous nous gardons de répondre à ces interrogations ici mais ferons observer qu'entre l'écrivain et ses parents, la distance est prise et la rupture consommée – ceci est

⁵⁰⁴ - Sigmund Freud, *Totem et tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduit de l'allemand par Dr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1947, pp. 194-195.

⁵⁰⁵ - *Idem.*, p. 195.

⁵⁰⁶ - *Idem.*, p. 197.

relatif dans le cas de la mère chez qui, comme on l'a vu la chose pourrait ressortir d'une gêne, d'un sentiment de culpabilité – car il a la rancune tenace. Son équilibre atteint par son mariage avec Marie-Pierre⁵⁰⁷ et la reconnaissance de son talent, il se libère de plus en plus de ce commerce familial. Le 11 décembre 1992, il écrit à sa mère, une lettre qui a tout l'air d'une mise à l'index et d'un reniement.

« Paris, le 11 décembre [1992]

Mère,

En tant que mère, tu as été abjecte et en dessous de tout ; le pire est que tu ne sembles même pas te rendre compte que tu t'es comportée comme une ordure égocentrique. Avant de mourir, il te reste quelques années pour essayer de rattraper tes mauvaises actions. Voici, en résumé, ce que tu dois faire :

1. Téléphoner, en insistant, à toute personne pouvant m'aider à faire aboutir mes projets dans le domaine du cinéma.
2. M'envoyer la somme d'argent nécessaire pour vivre pendant trois ans, temps qui m'est nécessaire pour écrire autre chose.

Il te suffit pour cela de vendre une possession quelconque

Tu peux m'écrire par le biais des éditions de La diffusion (103, rue La Fayette, Paris, 75010), éditeur de mes deux derniers livres (après Lovecraft). Tes justifications ne m'intéressent qu'accompagnées d'un chèque (i. e. : sans

chèque, la lettre part à la poubelle). Il est temps que toi et mon con de père commencent à payer, après avoir si longtemps vécu en égoïstes irresponsables.

⁵⁰⁷ - Dans son enquête, Demonpion trouve assez troublante, la connexion entre la relation entre Michel Houellebecq et Marie-Pierre et le froid qui s'installe entre temps avec sa mère. Le biographe a un doute qu'il partage avec nous : « Marie-Pierre dans sa vie intime aurait-elle favorisé la rupture de Michel avec sa mère et son émancipation affective ? Difficile de l'affirmer. On ne peut que relever la coïncidence entre leur liaison et le tournant radical dans son rapport filial. » *Op. Cit.* p. 150.

C'est de cette lettre que parlera Lucie Ceccaldi, en racontant à Denis Demonpion dans quels termes, avec son fils, ils se sont quittés, en 1991– nous reviendrons sur cet événement dans le sous-chapitre intitulé « l'éthopée » –. Elle se souvient avoir particulièrement souffert à Noël 1992 et s'en confie au journaliste : « Ce furent nos derniers échanges, déplore la mère... Je n'en ai plus entendu parler jusqu'à Noël 1992, un Noël que je ne souhaite à aucune mère, fut-elle la plus dévouée. »⁵⁰⁸

Ainsi, se présentent les rapports entre Michel Houellebecq et les membres de sa famille. Nous retiendrons en général, ses conflits constants avec sa mère dont il ne faut pas tirer des conclusions hâtives. Il semble, dans une dynamique de la résolution de l'œdipe, que la mère détestée, ait été la grand-mère Henriette chérie et l'épouse Marie-Pierre, vénérée. C'est cette dernière qui conduira l'écrivain sur les sentiers déblayés – mais non moins difficiles – de la réussite (littéraire).

I – 1 – 2 – Les relations extra-familiales

S'il est une constante dans le comportement de Michel Houellebecq, c'est cette distance qu'il a prise avec les autres, avec tous les autres. Nous parlons de constante nous inspirant des commentaires recueillis par Denis Demonpion et qui montrent une certaine unanimité sur ce point. Michel Houellebecq ne s'est jamais vraiment intégré et cela nulle part quoi que, adolescent et même jeune, il ait pu être quelque peu fantasque. Il a quatre amis avec lesquels ils sont plutôt

⁵⁰⁸ - *Idem.* p. 144.

copains, il s'agit d'Eric Clément, Patrick le Bot, Patrick Hallali et Bernard Poulin. Ils sont si complices qu'Eric Clément pourra déclarer :

Il n'avait pas l'air désespéré. C'était un élève comme les autres, avec ses excentricités, sa façon un peu désabusée de ne pas savoir où il vit. Un très bon copain, pas chiant. À la récré, on jouait au foot, on se marrait. Il ne se torturait pas l'esprit.⁵⁰⁹

Ses amis d'alors ne soupçonnent pas les problèmes de personnalité qui sont les siens. Ils sont même convaincus que le Jeune Michel n'a aucune difficulté d'aucune sorte à s'intégrer et à vivre comme eux l'insouciance de leur âge et de leur époque. Pour Patrick le Bot, Michel Houellebecq est aussi facétieux que les autres. Il révélera à Demonpion à ce propos :

On ne parlait pas de l'avenir... On chahutait. C'était des années de franche rigolade. Michel n'était jamais le dernier. Il était peut-être un peu plus mystérieux que nous, un peu plus cérébral, mais on avait beaucoup d'atomes crochus.⁵¹⁰

Le fils de Janine Ceccaldi, le petit-fils surdoué qui faisait la fierté des grands-parents maternels a été un adolescent normal, qui pouvait voyager avec ses amis⁵¹¹, qui pouvait connaître l'expérience et les travers de l'alcool⁵¹² voire du sexe⁵¹³. Toutefois, une différence existe entre le jeune Thomas et ses amis qui

⁵⁰⁹ - *Idem.*, pp. 53-54.

⁵¹⁰ - *Idem.*, p. 55.

⁵¹¹ - L'année de ses dix-huit ans, Michel Houellebecq fait un voyage d'un mois avec ses amis. Ils partent découvrir l'Allemagne, la côte Adriatique et la Grèce., *Idem.*, pp. 55-56.

⁵¹² - Denis Demonpion raconte, à Athènes, une soirée vécue par les adolescents : « Le soir, le ventre vide, les compères se rendent à une fête du vin, à Daphnis. L'entrée est payante, et à l'intérieur, le vin au tonneau servi à l'envi. Les gamins en goguette en ressortent ivres morts. Vingt quatre heures leur seront nécessaires pour retrouver leurs esprits et la route du Pirée, d'où ils s'embarquent pour la crête...» *Idem.*, p. 57.

⁵¹³ - Au Maroc, l'année suivante, Michel Houellebecq qui a remis ça avec Eric Clément et Bernard Poulin, manque d'avoir une relation tarifée avec une péripatéticienne. Voici le récit qu'en fait Denis Demonpion : « Une

tous vont au lycée de Meaux ; le fils de René Thomas ne vit pas avec ses parents, qui plus est il est à l'internat. Ses amis admettent qu'il ait, de ce fait, pu vivre certaines expériences dont il ne se serait pas forcément ouvert à eux. Quoiqu'il en soit, le Michel Thomas de l'internat est différent du portrait dressé plus haut. Jean-Michel Kempf, interne comme lui, en fera la peinture suivante :

Les premiers jours, il ne se mélangeait pas aux autres. Comme on avait un peu l'instinct grégaire, il était l'objet de réflexions. Le jeudi, on allait en promenade. On discutait. On a plutôt sympathisé vers la seconde.⁵¹⁴

C'est bien de là que vient la prise de conscience de l'exceptionnalité de sa situation. Car la distance prise avec les autres est le résultat d'une absence vécue dans le cadre familial. Ce que Michel Houellebecq vit – ou ne vit pas avec ses parents – le transforme dans ses rapports extrafamiliaux, le frigorifie presque. Denis Demonpion analyse justement l'état d'esprit de l'enfant Thomas alors qu'il est témoin des périples de ses parents, eux qui ont très peu de temps à lui consacrer. Nous avons choisi de mettre en relief un pan de l'enquête du journaliste en illustration de cette relation : manque d'affection familiale et difficulté d'intégration sociale. Que nous apprend Denis Demonpion ?

Etats-Unis, Chili, Argentine, les saisons se succèdent pour René Thomas, qui voyage beaucoup, loin et longtemps...

Et l'héritier pendant ce temps ?... Les oncles et les tantes tentent de pallier l'éloignement des parents. Marie-Thérèse, la plus jeune des quatre enfants Thomas, l'emmène régulièrement au bord de la mer... Les cousins sont attentionnés. Tout le monde l'aime dans la famille et admire sa science de petit prodige.

Il n'empêche. Michel se replie sur lui-même. Taciturne, il s'évade dans ses bouquins, s'échafaude un monde à lui, se construit une digue contre

filles faisait commerce de ses charmes. Ils (Houellebecq et ses amis) l'accostent. Ils ont dix-neuf ans. Lorsqu'ils lui proposent qu'elle leur fasse un tarif de faveur, elle refuse... » *Idem.*, pp. 57-58.

⁵¹⁴ - *Idem.*, p. 58.

l'absence. La chaleur de la mère lui manque. Pour le baiser du soir à l'heure du coucher...⁵¹⁵

Cette situation aux sens topographique de localisation et médical de diagnostique explique le caractère solitaire qui domine la personnalité de l'écrivain et permet de comprendre cet isolement quasi recherché, quasi assumé. À Noël 1975 par exemple, alors qu'il étudie à Grignon, il reste seul dans sa chambre d'étudiant pour réveillonner. C'est pourquoi, lorsque son désir de solitude se trouve contrarié, l'écrivain en devient dépressif simplement parce qu'il doit subir la présence des autres. Son biographe affirmera même qu'à Chaptal, alors qu'il est en « prépa bio », « La vie collective l'indiffère. Mais le brouhaha qu'elle génère lui fait l'effet d'un fardeau. »⁵¹⁶ On ne s'étonne pas de le voir « troquer sa place »⁵¹⁷ dans une chambre double à Grignon parce que, voulant être seul, il convoite une chambre individuelle.

Le Michel Houellebecq, solitaire, n'a cependant pas été toujours seul. Seul au milieu des autres, il a consenti certains commerces notamment ceux qui portaient sur les regroupements intellectuels. C'est l'exemple du groupe plutôt snob baptisé « l'intelligentsia » formé à l'agro et dont il est le chef de fil. Dans ce groupe comme dans ceux formés dans le cadre du petit journal – *Kazamarov* – et dans la revue *Le petit manuel d'éducation spirituelle de l'étudiant*, Michel Houellebecq a une autorité naturelle. C'est du moins un trait de caractère que lui reconnaissent certains de ses amis.

Pour Jean-Christophe Debar, « Michel exerçait une fascination réelle sur beaucoup de gens. Comme le font souvent ceux qui ne disent rien ou pas grand-chose. Ce qui ne l'empêchait pas d'avoir un avis tranché. »⁵¹⁸

⁵¹⁵ - *Idem.*, p. 50.

⁵¹⁶ - *Idem.*, p. 66.

⁵¹⁷ - *Idem.*, p. 68.

⁵¹⁸ - *Idem.*, p. 71.

Henri Villedieu de Torcy pour sa part relèvera que : « quand (Michel Houellebecq) proposait quelque chose, personne ne contestait. Ça amusait tout le monde. »⁵¹⁹

Comme on le voit, son autorité est de celles qui s'admettent volontiers et volontairement et non pas de celles qu'on impose. Ce qui lui vaut la reconnaissance de ses pairs et leur « soumission », c'est son intelligence avérée et toute la science qui est la sienne. Michel Houellebecq est un « cérébral » qui tient en horreur les nombreuses fêtes organisées pendant ses années d'Agro et auxquelles il ne participe pas. Pour lui, elles sont le fait de « soiffards », de « rustres », de « barbares. »⁵²⁰ Pour ceux qui sont l'objet de ces remarques, si Michel Houellebecq se tient à distance, c'est juste parce qu'il est « poseur » c'est simplement parce qu'il est « un intello coincé. »⁵²¹

En fait, jeune étudiant, l'écrivain, a très souvent agacé les autres qui ont à leur tour, trouvé excessive sa façon de vouloir se distinguer, de vouloir « prendre la pose », de vouloir mettre en avant son moi, son intelligence. L'exemple le plus parlant de cette inimitié c'est ce voyage organisé à Venise auquel il participe et dont Denis Demonpion fait le récit suivant :

Peu après la sortie de Paris, Michel se fait repérer. Son côté zombie crispe les passagers qui n'aiment pas sa façon de se singulariser. Tandis que l'autocar roule dans la nuit, un film est projeté. Veilleuse allumée, lui préfère bouquiner. Ce qui ne manque pas de susciter des grincements de dents irrités.

Au retour, l'agacement vire pratiquement à l'émeute quand le chauffeur s'aperçoit qu'il manque à l'appel. Chacun a regagné son siège. Sauf Michel qui s'est attardé devant la beauté aquatique de la place Saint-Marc... La tension est à son comble. Il apparaît soudain, nonchalant, impavide. Alors que tout le monde l'attend, il s'arrête sous une guérite pour allumer une cigarette à l'abri du vent. Les passagers bourgeonnent,

⁵¹⁹ - *Idem.*, p. 72.

⁵²⁰ - *Idem.*, p. 71.

⁵²¹ - *Ibid.*

le fusillent du regard. Sans le sang-froid du chauffeur, l'incident aurait pu dégénérer...⁵²²

Dans son entourage, on n'a pas toujours pensé du bien de Michel Houellebecq – nous y reviendrons dans le chapitre sur l'éthopée – qui de son côté s'est souvent comporté comme s'il avait voulu attirer la haine des autres. Pierre Maillot, l'un de ses professeurs à l'école de cinéma, Vaugirard-Louis-Lumière finira par s'étonner : « Je me disais : "Il fait tout pour qu'on le haïsse." »⁵²³ Si c'était le but recherché, force est de constater qu'il y a réussi. En effet Michel Houellebecq a inspiré la colère de beaucoup dans son entourage. Le concernant, on était partagé entre la pitié et le dédain. Michel Madagran qu'on ne considérera que comme un condisciple laissera entendre que Michel Houellebecq faisait tout pour se mettre à l'écart des autres et qu'il était un snob. Il se souvient d'un trait important de la personnalité de Thomas : « (Michel Houellebecq) avait une façon de rire qui m'inquiétait. Vous savez, un rire bizarre, crispé, aspiré. Comme si rire à plusieurs, c'était pas classe. Quand on rit, normalement. On souffle. »⁵²⁴ « Se croire à ce point au-dessus du lot, c'est un manque de lucidité navrant, quel que soit le talent littéraire ou musical, le brio de son intelligence. »⁵²⁵

Ce hérissément, si on en croit le jugement de l'auteur de ce propos, est la conséquence de l'inconduite de Michel Houellebecq avec ses « amis. » Mais il ne s'agit là que d'une opinion qui s'exprime peut-être loin de l'en-soi même de la personne dont elle entend rendre compte. Il reste que l'écrivain Houellebecq a intrigué son entourage, toujours pris au dépourvu par les multiples facettes d'un homme plus que jamais complexe. C'est ce qu'a su voir son ami Henri Villedieu de Torcy, lui dont le jugement est plutôt nuancé :

⁵²² - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, Enquête sur un phénomène, Op. Cit.*, pp. 84-85.

⁵²³ - *Idem.*, p. 99.

⁵²⁴ - *Idem.*, p. 73.

⁵²⁵ - *Ibid.*

Michel Houellebecq intriguait beaucoup de gens qui le méprisaient parce qu'ils le voyaient comme un extraterrestre. D'autres étaient fascinés par le personnage qui avait beaucoup d'humour. Certains avaient peur de lui. Quelqu'un a écrit qu'il aurait pu être un accidenté de la vie. On ne saurait mieux dire.⁵²⁶

Des rapports avec les autres, il faut saisir le double mouvement du comportement de Michel Houellebecq avec les personnes de son entourage et à l'inverse, l'attitude de ces personnes mêmes avec l'écrivain. Tout dans cette confrontation débute par la mise dans l'« arène » d'une personne égratignée par la vie et dont les gaucheries plutôt qu'autre chose proviennent d'un possible manque d'assurance. Ce point de départ est ce qu'il faut d'emblée saisir chez l'écrivain, ce moment initial, qui est le lieu de moult tâtonnements comme ces débuts chez Unilog que commente à notre avantage Jean-Claude Meunier, chef de service de Michel Houellebecq alors :

... Quelqu'un d'intelligent, d'une grande sensibilité, dominé dans le relationnel, par ses propres problèmes. Il se baladait dans les couloirs avec un certain laisser-aller, la voix rauque, très particulière, et cette cigarette dont la cendre tombait sans arrêt. Il était quand même assez dépressif..., il n'était pas très intégrable.⁵²⁷

En observant les rapports de Michel Houellebecq avec son entourage et les autres en général, nous percevons un bout de sa personnalité, ce qui pourrait presque nous permettre d'établir un portrait moral de l'écrivain. C'est du reste ce que nous nous mettons en devoir de faire sans oublier que l'être moral, psychique, psychologique d'une personne dépend aussi, et en grande partie de sa constitution physique voire biologique.

⁵²⁶ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, Enquête sur un phénomène, Op. Cit.*, p. 72.

⁵²⁷ - *Idem.*, pp. 119-120.

I – 2 – Ethopée et prosographie

La description d'une personne prend traditionnellement en compte deux aspects quasi indétachables : le portrait physique et le portrait moral. C'est de ces deux notions dont parle Nicolas Laurent sous le vocable de « prosographie » et d'« éthopée » en s'appuyant sur Fontanier. Il nous apprend ainsi que :

La prosographie est une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé réel ou fictif [pour sa part] l'éthopée est une description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif.⁵²⁸

Si la prosographie et l'éthopée sont « sœurs » dans la Saisie de l'être même, de la constitution, d'un individu ; pour Jean-Philippe Miraux, le récit rétrospectif est plus orienté vers l'éthopée que vers la prosographie. C'est pourquoi il ajoutera que « le récit rétrospectif d'une vie propose davantage une longue éthopée (...) plutôt qu'une prosographie... si le portrait moral est quasi continu, le portrait physique est ponctuel. »⁵²⁹

Cette constatation qui est opérante dans le cas des œuvres relatives à Michel Houellebecq ne devrait pas nous empêcher d'ajouter à la conclusion de l'exégète que la prosographie agit souvent comme un phare pour éclairer l'éthopée. Nous voulons dire – c'est le constat que donne à voir *Houellebecq non autorisé* et *Mourir* principalement – que les descriptions physiques faites par Michel Houellebecq ou faites sur lui, l'ont été dans la perspective de la compréhension de sa personnalité (morale).

⁵²⁸ - Jean-Philippe Miraux, *Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 44.

⁵²⁹ - *Ibid.*

Au moment de rendre compte de la personnalité de l'écrivain, nous commencerons par mettre en relief sa prosographie, celle-ci devant permettre d'accéder au moi gisant dans l'éthopée.

I – 2 – 1 – La prosographie

La recherche sur la prosographie de Michel Houellebecq présente un avantage certain. Celui-ci vient du fait qu'une des rares fois dans notre étude, nous pouvons compter sur un point de vue extérieur – *Houellebecq, non autorisé* – et sur une vision intérieure – *Mourir, La poursuite du bonheur, le sens du combat* – qui tous deux peuvent être confrontés pour aboutir à une synthèse.

D'après son principal biographe, d'après son entourage, Michel Houellebecq est complexé par un physique qui, en réalité, ne l'a pas toujours mis à son avantage. Pour les autres, aussi bien sur sa plastique que sur son faciès, l'écrivain ne peut être considéré comme un bel homme. La description qu'en fait Denis Demonpion dans l'enquête réalisée sur Michel Houellebecq est à ce titre très évocatrice. Voici le portrait qu'il dresse de l'écrivain :

Son physique ne l'aide pas. Il suffit de se reporter à sa photo d'identité de l'époque, reproduite dans l'édition spéciale du *Bottin Agro 75* réalisé pour le vingt-cinquième anniversaire de la promo. Les oreilles cachées par des cheveux raides et clairsemés, la coupe au carré, le visage fendu d'un large sourire candide lui font une drôle de tête de clown triste. Il a la peau d'une pâleur cadavérique et des plaques de rougeur qui lui montent au visage.⁵³⁰

Le pire c'est que dans son rapport à son physique Michel Houellebecq lui-même n'a jamais véritablement montré d'enthousiasme. Il en a éprouvé une telle

⁵³⁰ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 80.

frustration qu'il en a oublié de se voir tel qu'il était et en dehors de ce que pouvait lui renvoyer l'extérieur de sa personne. Le choix de l'esprit plutôt que celui du corps ou du physique provient de ce complexe. En réalité, désavantagé – d'après ce qu'il a pu en croire – par son physique, Michel Houellebecq, a poussé le culte de son intelligence pour être visible quelque part. Y est-il arrivé ? Ce qui est certain c'est qu'au fond de lui, un regret a toujours habité, celui de ne pas être plus beau. Dans *Mourir*, il le confesse presque, en déclarant :

Je me rends compte que je me suis fabriqué dès l'âge de quinze ans un personnage : celui d'un être supérieur, planant aisément dans les hautes sphères de la pensée, mais terriblement handicapé, dans la vie sociale et en particulier dans les relations avec les filles, par ses effroyables complexes physiques. Pourquoi ce choix étrange ? Était-ce vraiment un choix ? Retrouvant récemment une photo prise au milieu d'un groupe de garçons et de filles à l'époque, j'ai quand même éprouvé un choc en constatant que j'étais, de loin, le garçon le plus attirant de la bande. Non seulement j'étais beau, mais en plus j'étais mignon, dans le style vaguement hippie, vaguement minet qui était en vogue à l'époque ; avec mes yeux bleus et ma veste en poils de chèvre afghane, je me trouve même franchement craquant.⁵³¹

La conviction qu'a Michel Houellebecq, ce 20 Août 2005, qu'il était beau n'empêche pas qu'il ait vécu 34 ans en pensant le contraire. S'il s'est tenu à distance des filles qu'il a souvent aimées en secret sans pouvoir trouver la force de leur révéler la nature de ses sentiments, c'est justement parce qu'il a préjugé de la vanité de la déclaration.⁵³² En considérant les réflexions de l'écrivain lui-même, on ne peut que conclure à une seule chose, c'est que Michel Thomas était peut-être beau mais que complexé, il a fabriqué Michel Houellebecq le laid. En effet, l'auteur de *Mourir* dans la suite du propos précédemment cité conclura :

⁵³¹ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

⁵³² - A Grignon Michel Houellebecq est « éperdument amoureux » d'une jeune brune, Agnès Millequant. Il ne s'en ouvrira jamais à la jeune femme qui n'a pas soupçonné, de son côté les sentiments de celui avec qui elle déclare « (avoir) pas mal sympathisé. » In *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. cit.*, p. 81.

Le plus comique (ou le plus tragique, comme on voudra) est que j'ai finalement réussi à devenir le personnage que j'avais construit trente ans plus tôt. Sur les photos récentes, je suis effectivement, la plupart du temps, horrible ; et j'ai fait fructifier mes capacités intellectuelles jusqu'à devenir, ça me paraît maintenant inutile de jouer la modestie, un des écrivains les plus doués de sa génération.⁵³³

Certes, l' « un des écrivains les plus doués de sa génération », mais dans la vie, une personne fragilisée par les complexes physiques ; toute chose dont l'écho résonne dans les poèmes notamment de *La poursuite du bonheur*. Et le poète de déclarer : « Cela fait des années que je hais cette viande qui recouvre mes os »⁵³⁴
« Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace. »⁵³⁵

Généralement, on pourrait retenir que le physique n'est pas la qualité première de Michel Houellebecq. Qui plus est, l'écrivain n'a pas cultivé cet aspect de son être. Le jeune Thomas est reconnu pour être physiquement défaillant. Au lycée de Meaux alors qu'il surclasse tous ses amis dans la plupart des disciplines scolaires, en éducation physique il a d'énormes problèmes comme l'a découvert Denis Demonpion : « En éducation physique, il ne s'est jamais distingué. »⁵³⁶ Le sport l'attire très peu mais les travaux manuels l'agacent. Son père en parlant de lui finira même par s'en exclamer : « Ah c'est pas un manuel. »⁵³⁷

À l'heure moderne des technologies qui s'appliquent à tous les domaines de la vie sociale, la beauté comme la laideur, ne peuvent être considérées comme des fatalités. De plus, la plastique d'un individu peut changer selon ses désirs et l'application qu'il mettra à travailler son extérieur par diverses méthodes et moyens. C'est pourquoi, le sentiment profond de Michel Houellebecq, qu'il n'est pas beau, ne peut être considéré que comme la

⁵³³ - Michel Houellebecq, *Mourir, Op. Cit.*

⁵³⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 8.

⁵³⁵ - *Idem.*, p. 36.

⁵³⁶ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène, Op. Cit.*, p. 59.

⁵³⁷ - *Idem.*, p. 64.

conséquence d'une négligence et peut-être d'une volonté. En regardant les photographies mises en illustration de *Mourir* et qui ont été prises tard la nuit, on a l'étrange sentiment, que pouvant faire autrement, l'écrivain a voulu apparaître négligé comme si cela lui importait peu. Ce que renvoie l'extérieur de la personne de Michel Houellebecq est à chercher à l'intérieur même de son être et dans les abysses de sa personnalité. S'il n'est pas beau – comme il peut le penser lui-même – c'est simplement parce que sur son visage se tresse les fils de la dépression qui le ceint à l'intérieur. Michel Houellebecq comme un tableau peint de l'intérieur est le résultat d'une fatigue profonde qui « ride » chaque jour ce visage douloureux qu'il expose au monde. Le souvenir de son ancien maître est assez proche de la réalité. En effet, par le hasard de la lecture d'un article de journal, M. Pierre Maillot qui reconnaît la photographie de son ancien élève commentera :

Quand j'ai vu la photo dans les journaux, je me suis dit : je connais cette tête de glandeur, cette tête de masturbateur, avec sa façon de dévisager par en dessous. Intelligent mais chafouin. Un gars qui a dû beaucoup souffrir dans son enfance...⁵³⁸

Ce commentaire est important, parce qu'il nous permet de quitter le simple rapport, la simple contradiction, beau/laid et qu'il inaugure l'éthopée. C'est que tout dans ce que dit le professeur au sujet de son ancien élève est métaphoriquement représentatif. La tête de Michel Houellebecq telle qu'elle apparaît au maître, n'est ni ronde, ni ovale, ni carrée. Ce n'est pas une tête chauve, imberbe... c'est une « tête de glandeur », « de masturbateur »... Dans ce jugement-ci, il y a l'individu tel qu'il apparaît et c'est cet apparaître qui reste dans les mémoires – n'oublions pas que l'enseignant se souvient d'une époque révolue – tant il est prégnant chez l'individu Houellebecq. Ceci confirme bien ce que nous disions d'entrée de propos en nous référant à la spécificité houellebecquienne, à savoir que la prosographie est un avant-propos de

⁵³⁸ - *Idem.*, p. 99.

l'éthopée. En observant l'aspect physique de l'écrivain, nous comprenons un pan de ce qu'il est intérieurement. Dans le rapport construction physique et constitution psychologique – du moins en nous appuyant sur le cas de Michel Houellebecq – force est de constater que le physique contribue à façonner la psychologie du sujet et d'un autre côté ou à rebours, que le physique trahi, dénonce l'intérieur de l'individu. Devant même que de le voir plus spécifiquement et plus en profondeur, postulons, même gageons, qu'outre l'éloignement parental auquel il a été soumis, l'une des clefs pour comprendre la personnalité de Michel Houellebecq, c'est son aspect physique. Cette clef est un outil important dans la construction et dans la compréhension de l'éthopée du poète.

I – 2 – 2 – L'Éthopée

En amont de cette analyse, nous avons observé les relations de Michel Houellebecq avec les autres et son aspect physique, surtout, sa façon de l'appréhender. Il nous est apparu sur tous ces points, que Michel Houellebecq a souffert de la « négligence » de ses parents et plus particulièrement de l'indifférence de sa mère, toute chose qui l'a poussé à « construire ce personnage » dont il a considéré qu'il lui adhérerait bien.

Par ailleurs, le fils de Janine Ceccaldi, sans doute manquant de confiance en lui, s'est montré très peu flatté par un physique qu'il a négligé d'entretenir au profit de ses qualités intellectuelles.

Il s'agit à notre sens, des deux grands défauts, au sens d'absence, des deux grandes douleurs de la vie de l'écrivain et qui seul(e)s expliquent le cynisme, l'égoïsme, la méchanceté mais aussi, la timidité, l'emmurement du poète.

Ces mots, toutefois, ne peuvent à eux seuls, ou simplement exposés, éclairer le psychisme même de Michel Houellebecq. Ici encore, un exercice d'analyse des commentaires et autres opinions s'impose, lequel pourrait nous permettre de mieux appréhender le psychisme de l'écrivain lequel participe de plusieurs traits.

René Thomas peut très vite observer que son fils, dans l'introversion qui le caractérise, est un philosophe précoce ou simplement qu'il s'est vite « étonné » de l'existence humaine. C'est pourquoi à Denis Demonpion, il fera la révélation suivante : « Il a été très tôt conscient de la futilité de l'existence, de la difficulté de vivre. Il s'est rapidement demandé. Qu'est-ce qu'on fait là ? »⁵³⁹ Cette question qui le taraude, adolescent, ne le quittera plus au point de le guider vers des lectures censées lui permettre de l'éclairer un minimum. Quand Michel Houellebecq pense à l'existence humaine, il la voit futile mais surtout sans issue, un peu à la façon d'un Arthur Schopenhauer dont il avouera dans son recueil *La poursuite du bonheur*, qu'il l'aime :

Je veux penser à toi, Arthur Schopenhauer,
Je t'aime et je vois dans le reflet des vitres,
Le monde est sans issue et je suis un vieux pitre,
Il fait froid. Il fait très froid. Adieu la Terre.⁵⁴⁰

Ce quatrain voué à rendre hommage au philosophe Allemand n'est en réalité qu'un pan minime de la quasi dévotion du poète au philosophe. C'est dans les lignes de la biographie de Denis Demonpion qu'on saisit mieux l'importance de ce qui est en réalité une similitude de vues et de vies entre ces deux intellectuels. En effet, sur cette question, le journaliste révèle :

⁵³⁹ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 51.

⁵⁴⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 53.

Dans son studio de la rue Malar, il n'y a ni bibliothèque, ni rayonnages. Malgré son inaptitude pour le bricolage, Michel souhaite installer des étagères. Il achète une perceuse ultrasophistiquée qu'il refourgue, sans avoir réussi à l'utiliser, à son camarade de promo Pierre Lamalattie. En échange, celui-ci lui remet un exemplaire de la somme de la pensée « unique » de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, écrit à trente ans, augmenté par la suite, et présenté comme « tout le fruit de son existence. » Michel adhère instantanément à sa vision sombre du monde, un monde sans issue. Il se sent en parfaite adéquation avec le philosophe qui considère que la souffrance procède pour une part importante de l'insatisfaction du désir, concept que Houellebecq développera bientôt dans *Extension du domaine de la lutte*. L'identification avec sa perception de la vie s'avère quasi-totale, dans un premier temps en tout cas. Misanthrope incurable et plus encore misogyne, le philosophe allemand vivait cloîtré dans une pièce au-dessus de chez sa mère. Michel qui se complaît dans la réclusion, reconnaît en lui son semblable, son frère.⁵⁴¹

Cette sensation que l'existence ne peut satisfaire les désirs de l'Homme et que quoi qu'il en soit, on est destiné à souffrir, est ce qui guide le français vers l'Allemand. Mais il n'y a pas que Schopenhauer dans l'esprit de Michel Houellebecq, Kant, entre autres y tient bonne place comme le fera remarquer Michel Bluteau : « Il picorait des machins de philo. Il a dévoré Novalis. Il m'a cassé les pieds avec Kant qu'il lisait vraiment. Il avait fini avec Schopenhauer. »⁵⁴²

Philosophe avant l'heure, Michel Houellebecq, à l'image de sa mère, jeune, est d'une intelligence remarquable. Dans la cellule familiale, on en a la conviction, mais celle-ci, très vite, se répand dans les différentes institutions de formation qu'il fréquente. Au lycée de Meaux, il est clair pour tous que Michel Houellebecq est un élève brillant ce qui justifie ce témoignage de Patrick le Bot :

De la seconde à la terminale, on devait rendre un devoir de Math-phsique chaque semaine, nous, on cravachait, alors que Michel s'y mettait au dernier moment et ramassait la meilleure note.⁵⁴³

⁵⁴¹ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., pp. 87-88.

⁵⁴² - *Idem.* p. 126.

⁵⁴³ - *Idem.* p. 59.

Ce sentiment que Michel Houellebecq est brillant en couve un autre, c'est que, intelligent, il est à part, « A Vaugirard, il y a 23 mecs, plus un, Michel. »⁵⁴⁴ Michel Houellebecq a-t-il pris conscience de cette déférence qu'il inspirait ? A-t-il voulu en profiter ? L'a-t-il poussée au point qu'elle aille au-delà de la reconnaissance de son mérite intellectuel ? Force est de constater que l'écrivain, certes brillant élève, n'a pas toujours été innocent dans ce respect presque craintif qu'il a suscité. Nous évoquons le cas de ce *Manuel d'éducation spirituelle de l'étudiant* qu'il avait fondé avec des camarades dont faisait partie Thierry Greffier. Ce dernier trouvait « ... Michel glacial. Jamais simple, toujours dans son personnage. Il ne se laissait jamais aller. On aurait dit qu'il faisait déjà du Houellebecq... »⁵⁴⁵

Si on suit Thierry Greffier, on ne peut que tirer la conséquence que Michel Thomas était cet être « glacial » qu'il décrit. En fait, cette qualité est celle de Michel Houellebecq, ce personnage « planant dans les hautes sphères de l'esprit » que l'enfant Thomas a voulu construire pour lui. À partir de ce moment, rien n'est vrai ni naturel ; tout est le résultat d'un travail, d'une esthétique presque « poétique » qu'on peut lire dans cet autre témoignage qui en rend compte :

La lenteur très travaillée qu'il met en toute chose exaspère certains profs et inspire une sorte de rejet à certains élèves. Mais fascine les plus expérimentés qui lui vouent un respect mêlé de déférence.⁵⁴⁶

On voit ainsi, dans les traits de l'étudiant, le visage où le masque de l'écrivain qui s'est promis, quoi qu'il doive faire, d'être en haut de l'affiche. Il faut à tout prix attirer l'attention pour se construire un mythe de grand écrivain,

⁵⁴⁴ - Ce commentaire est de Pierre Aim, condisciple de Michel Houellebecq à Vaugirard Louis-Lumière, in *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène, Op. Cit.*, p. 104.

⁵⁴⁵ - *Idem.*, p. 93.

⁵⁴⁶ - *Idem.* p. 104.

mais aussi, dans le cas de Michel Houellebecq, parce qu'on a manqué d'attention. Chez l'auteur de *La poursuite du bonheur*, ce m'as-tu-vu est un moyen en même temps qu'il est une arme qui a effectivement pu blesser les autres, tant le poète, «... donnait l'impression de chiader son moi, (tant) il était de ces gens qui ont un moi exacerbé et qui pour sortir de leur problème, se construisent un moi extraordinaire. »⁵⁴⁷ Pierre Maillot, condisciple de Louis-Lumière tranchera : « Il méprisait les autres. »⁵⁴⁸ Mais le mépris dont parle l'ancien élève était-il réel ? Était-ce d'un autre côté la seule chose qui ait jamais été vraie chez Houellebecq ? Ces questions doivent être posées car Michel Bluteau, que l'écrivain considère comme son mentor reconnaît pour l'avoir bien connu qu'il est « ... Un fin calculateur »⁵⁴⁹ ce qu'avait su voir Denis Demonpion par le commerce qu'il a eu avec l'écrivain. Il en conclura que Michel Houellebecq est un « mystificateur. »⁵⁵⁰ Est-il effectivement méprisant ou a-t-il fin de l'être ? On ne saurait le dire au risque, prenant ce parti-ci ou ce parti-là de se tromper lourdement. Mais il reste que quand il aurait tenu les autres à distance pour de vrai ou dans la droite ligne de la construction de son personnage, Michel Houellebecq a provoqué chez eux du mépris, de l'apitoiement et souvent même de l'empathie. Pour beaucoup, il apparaît comme un dépressif, « un neurasthénique. » C'est du reste l'image qu'il renvoie à Fernand Villedieu de Torcy, le père de son ami, qui peut dire à propos de Houellebecq : « À l'époque, il était un peu Neurasthénique, mais sympathique. Il ne doit pas être très vivable. »⁵⁵¹ Denis Demonpion, après avoir lu *Extension du domaine de la lutte* « sur les chaudes recommandations d'un autre écrivain »

⁵⁴⁷ - Ce commentaire est d'une condisciple qui a préféré garder l'anonymat. In *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène, Op. Cit.*, p. 80.

⁵⁴⁸ - *Idem.*, p. 103.

⁵⁴⁹ - *Idem.*, p. 126.

⁵⁵⁰ - *Idem.*, p. 27.

⁵⁵¹ - *Idem.*, p. 77.

en la personne de Denis Robert, en conclura à « la justesse d'observation et (au) ton neurasthénique du récit. »⁵⁵²

Il ne serait donc pas excessif de dire à la suite de ces observations que Michel Houellebecq, le mal-aimé de ses parents, le diplômé qui a connu trois ans de chômage, le marié sans amour, a fini par être malade de tous les travers qu'il a connus. Psychologiquement fragile, l'écrivain en arrive logiquement au stade de la dépression. Dans la philosophie et en littérature, il se réclame des auteurs et personnages dont les idées et parcours sont suspects du point de vue moral ou politique. Il aime le personnage du baron de Corvo, Nicolas Crabe, car celui-ci est solitaire et est sujet à des hallucinations, à des dépressions. Michel Houellebecq dont le dégoût pour l'autobiographie est notoire lira les biographies du baron de Corvo tant l'homme le fascine.

Ployant sous le poids de sa névrose, de son repli sur soi, de sa difficulté à s'intégrer, Michel Houellebecq ajoute les cachets à sa liste d'objets d'addiction à côté de l'alcool et de la cigarette. Certes, le fils de Lucie Janine Ceccaldi est mentalement « malade. » Nous ne l'affirmons pas (péremptoirement), en cela, nous citons Michel Bluteau, en particulier quand il déclare à propos de son protégé, ce qui suit :

Il a peut-être pris quelques cachets de façon désordonnée. À l'époque où je le fréquentais, il était encore là-dedans. Il n'en était pas sorti. C'était un malade doux. Pas violent... Quelque chose ne marchait pas.⁵⁵³

Comment ne pas considérer la vie d'un tel homme comme un sursis perpétuel et son succès (littéraire) comme un miracle ? Tout dans la vie de Michel Houellebecq – nous parlons aussi de ses propres choix – le destinait à une déchéance pure et simple, n'eût été son talent, n'eût été son aptitude à l'écriture.

⁵⁵² - *Idem.*, p. 14.

⁵⁵³ - *Idem.*, p. 127.

Incapable de trouver son équilibre dans le commerce de la vie, c'est dans l'écriture qu'il a trouvé le moyen d'exister. Pour l'avoir connu, sans doute mieux que les autres, Jean-Villedieu de Torcy reconnaîtra que « La confrontation avec la réalité de la vie l'a rendu neurasthénique (et que) L'écriture l'a sauvé. »⁵⁵⁴ Jean-Christophe Débar dira à peu près la même chose en s'interrogeant

S'il n'avait pas connu le succès, que serait-il devenu ? Je l'entendais encore me dire un jour : "j'ai envie d'ouvrir ma gueule et qu'on m'entende." Il y avait chez lui ce côté-là, vital, de s'exprimer dans l'art. Il a trouvé sa voie grâce à la littérature.⁵⁵⁵

C'est ce Michel Thomas devenu Houellebecq qu'on retrouve, sa plume en main, dans l'exercice de l'écriture littéraire. Politiquement en retrait des grands débats sociétaux – il déteste même les écologistes – sa haine pour Jacques Chirac et le racisme qu'il couve en ajoutent au contraste du personnage. Sur le dernier point, celui du racisme, il faut relever la collusion entre Michel Houellebecq et Lovecraft devant qui, il était en admiration. Partageait-il ses opinions racistes ? La liberté est laissée à chacun d'en juger. En tous les cas Michel Houellebecq ne s'en est pas défendu qui a pu dire :

Parmi les écrivains plus directement liés à la mouvance lovecraftienne, aucun n'a repris à son compte les phobies raciales du maître. Il est vrai..., que cette voie est dangereuse et qu'elle n'offre qu'une issue étroite. Ce n'est pas uniquement une question de censure et de procès.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ - *Idem.*, p. 72.

⁵⁵⁵ - *Ibid.*

⁵⁵⁶ - *Idem.*, p. 140.

Dans ce propos, Denis Demonpion voit, fort justement, une sorte de déni relevant que Michel Houellebecq qui ne veut publiquement affirmer son approbation pour les pensées racistes de Lovecraft, est « conscient des dangers de mettre sa pensée à nu, de faire abstraction de ce qu'il est convenu d'appeler le « politiquement correct. »⁵⁵⁷

Au-delà, l'écrivain, semble porter en lui une certaine dose de racisme. Son admiration pour Lovecraft, qui ne porte pas au départ sur les questions de race et de racisme, le poussera à écrire un essai du titre *Lovecraft, contre le monde contre la vie*.⁵⁵⁸ Alors que son avis est sollicité pour lire le manuscrit, Michel Bluteau reconnaît avoir été,

« embarrassé à plus d'un titre » par l'identification de l'auteur avec son personnage, mais plus encore par ses obsessions sur les nègres, dont il lui a fait retrancher certains passages. Malgré l'intitulé de la collection – « les Infréquentables » –, l'éditeur ne s'attendait pas à un sous-titre aussi offensif et nihiliste, « contre le monde, contre la vie », ni aux attaques contre certaines catégories de personnes.⁵⁵⁹

Jusqu'ici, si la preuve est faite d'une certaine phobie de Michel Houellebecq à l'égard d'une catégorie de personne, cela ne permet pas de déduire le racisme qu'il éprouverait. Toutefois, pour avoir cette conviction il faut lire le témoignage que Denis Demonpion donne de la dernière rencontre entre Janine Ceccaldi et son fils. Dans *Mourir*, Michel Houellebecq reviendra sur cet événement mais en donnera une toute autre version. Observons déjà la relation des faits tels que les livre Denis Demonpion :

⁵⁵⁷ - *Ibid.*

⁵⁵⁸ - Michel Houellebecq, *Lovecraft, contre le monde, contre la vie*, Paris,

⁵⁵⁹ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 141.

La guerre du Golfe a été déclenchée quelques semaines plutôt par la coalition alliée – Etats-Unis, France, Grande-Bretagne – en représailles à l’invasion du Koweït par les troupes de Saddam Hussein.

Contrainte de faire valoir ses droits à la retraite pour avoir pris position dans les quotidiens locaux contre la fameuse opération « Tempête du désert », dans laquelle elle pressentait des « catastrophes en série », sa mère est venue à Paris... Michel va la retrouver avec son fils dans un petit hôtel près d’une porte de Paris. Sa mère se souvient : « ... Il avait ce jour là le désir particulier d’avoir des nouvelles de sa "nénette", dont il ne s’était jamais préoccupé jusqu’alors.

Puis nous parlâmes de sa récente expérience d’exhumation des morts... Je lui exprimai mon désir d’être inhumée auprès de mon père en Algérie... Nous en vîmes à la guerre du Golf, un événement qui m’avait profondément perturbée. Et à ma grande surprise, mon Michel qui n’avait jamais fait preuve d’intérêt pour tout ce qui n’était pas lui-même et notamment pour tout ce qui est politique se dressait soudain en inquisiteur implacable. »

Michel s’emporte, peste contre les Arabes, les Noirs, les Pygmées – ces « primitifs », lâche-t-il, dont il ne donne pas cher de leur peau.

« On s’est disputés gravement pour la première fois de notre vie... Mon fils, jusque-là, était un être pacifique et indifférent qui écrivait et qui n’avait de souci que de vivre aux crochets de différentes personnes. Il était gentil, courtois, affable et même affectueux... Brusquement, je retrouve un fanatique d’ultra-droite qui dit qu’il faut écraser les bougnoules. "Et parfaitement qu’il faut les pulvériser tous comme des cafards et que c’est très bien de les prendre au lance-flamme et de les enterrer vivants au bulldozer". Il en voulait à la terre entière. Puis, il s’en prit à "tous ces peuples à la con qu’il convient de faire disparaître – Ouzbeks, Tchétchènes, Arabes, nègres qui ne comprennent rien et ne font qu’infester la planète".⁵⁶⁰

Le témoignage accablant de la mère qui rend plausible le racisme de Michel Houellebecq⁵⁶¹ permet de comprendre l’une des raisons qui a poussé l’écrivain à refusé toute idée de biographie sur sa vie. Son acharnement à vouloir participer plus ou moins directement à l’ouvrage de Denis Demonpion, en

⁵⁶⁰ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., pp. 142-143-144.

⁵⁶¹ - Dans *Mourir*, Michel Houellebecq a, comme nous l’évoquions, une toute autre version de cet événement dont il dira à juste titre qu’il a sonné le glas de la rupture d’avec sa mère. Seulement, d’après lui, la discussion, dont il ne précise pas le sujet et qui a hérissé Janine Ceccaldi, l’a opposée à son petit-fils. C’est lui qui, sur sa posture pro-américaine, aurait réussi à faire perdre patience à la grand-mère.

l'annotant, trouve ici l'une de ses explications. Ainsi, le poète expose son projet :

... C'est alors qu'une idée m'est venue, que je continue à trouver éblouissante. Je laisserais Demonpion écrire sa biographie, enquêter etc., puis il me remettrait son manuscrit terminé. Je le lirais, puis j'y ajouterais des notes de bas de page.⁵⁶²

Pourquoi vouloir contrôler le récit de sa vie ? En cherchant ainsi à agir sur le texte du biographe, Michel Houellebecq a-t-il voulu se protéger d'éventuels écarts ou a-t-il craint d'être peint sous un jour qui ne corresponde pas à l'image qu'il a toujours voulu se construire ? Ce qui est certain c'est que Monsieur Thomas n'aurait jamais, s'il avait pu, laisser une telle entreprise se faire, encore moins aller à son terme, lui qui s'est senti trahi par ceux de ses amis qui ont accepté de témoigner auprès de Denis Demonpion : « Tous mes amis m'ont trahi ; presque tous. Ecouter la lecture de cette liste au téléphone était un moment cruel ; il ne me reste plus, à l'heure actuelle, que très peu d'amis. »⁵⁶³

Ainsi, face au biographique, on voit très bien que Michel Houellebecq révèle un pan de sa personnalité. Le choix constant qu'il a fait de transformer certains faits de sa vie, de les « littériser », vient de cette sublimation à l'effet d'atténuer, de cacher mais aussi d'embellir cette image pas toujours reluisante qui a été la sienne. Dans cette perspective Michel Houellebecq a souvent, avec les écritures de soi, « joué au chat et à la souris », jusqu'à y être confronté directement par le projet de Denis Demonpion.

⁵⁶² - Michel Houellebecq, *Mourir, Op. Cit.*

⁵⁶³ - *Ibid.*

II – Michel Houellebecq face à l'autobiographie

Jusqu'ici, nous avons observé les choses, essentiellement, à partir d'ouvrages extérieurs à notre champ d'étude, à savoir la poésie, ne considérant pas systématiquement – du moins pas encore – les poèmes qui constituent la matière de notre entreprise. Nous le dénonçons, sans renoncer pour l'instant à cette démarche, qui dans les lignes suivantes nous poussera à nous établir une fois encore sur le non-poétique que constitue les œuvres *Mourir*, *Lovecraft*, *contre la vie contre le monde*, *Les particules élémentaires*... Il est possible qu'on nous reproche le fait de partir de textes qui n'appartiennent pas au poète ou d'autres qui, lui appartenant certes, ne sont pas de nature poétique et donc n'entrent pas dans le champ de notre étude ce dernier cas est celui de *Les Particules élémentaires* et de *Mourir*. Notre étude vise, faut-il le rappeler, à voir le « comportement », la manifestation des écritures de soi dans la poésie avec l'exemple de Michel Houellebecq. À cette réserve dont le bien fondé ne se discute pas il faut simplement répondre que l'intérêt de considérer ces textes exogènes, étrangers à notre ouvrage vient du fait qu'en dernière analyse, ils nous serviront de base référentielle non seulement pour voir les faits de la vie de notre auteur exposés dans les textes poétiques mais aussi pour regarder au sens d'observer comment ils ont été transposés dans ces derniers.

Il faut signaler, à toutes fins utiles, que cet autre aspect de notre analyse s'appuiera essentiellement sur *Mourir* – nous en parlerons dans les lignes qui suivent – mais tiendra grand compte de *Les particules élémentaires*, car comme avant nous, la critique l'avait déjà relevé, ce texte, bien que fictionnel, évoque de façon certes voilée, mais évoque quand même, des aspects de la vie même de Michel Houellebecq. Michel Houellebecq face à l'autobiographie consistera dans l'analyse de deux textes dont l'un (*Mourir*) sera plus évoqué que l'autre (*Les particules élémentaires*) à cause du rôle que l'auteur a voulu lui faire jouer

mais surtout parce qu'il sert de pont entre le rejet affirmer – sur la place public – de Michel Houellebecq pour tout ce qui est biographique et sa pratique de la forme qu'on peut retrouver dans *Lovecraft*.

Ainsi, courant 2005, Michel Houellebecq produit sur son site Internet, un texte « autobiographique » pour « passer le temps » comme il le dira :

Ce que je suis en train de faire en ce moment est d'une importance bien moins considérable ; je n'ai pas tellement d'estime pour l'autobiographie, guère plus pour le journal,... Si je me livre cependant à cette activité pour laquelle je n'ai qu'une estime modérée, c'est parce que je ne suis malheureusement pas, pour l'instant, en situation de faire quoique ce soit d'autre...⁵⁶⁴

Plus vraisemblablement, il s'agit pour Houellebecq, de prévenir les manquements du projet de Denis Demonpion. C'est du reste ce que donne à lire cette remarque :

Lorsque l'individu m'a pour la première fois informé de son projet, j'ai d'abord eu l'idée d'écrire une brève autobiographie de mon côté, quelque chose qui réglerait rapidement la question ; mais je n'avais pas du tout terminé « la possibilité d'une île » à l'époque, j'ai mis le dossier de côté.⁵⁶⁵

Très réservé sur la chose autobiographique, Michel Houellebecq décide d'entreprendre le récit de sa vie, en tout cas de parler de lui dans un texte qui le prendra pour objet. Il se met face à l'autobiographie, à en croire le deuxième justificatif, dans une attitude de réponse voire d'opposition. Le face à face entre le poète et le genre ou la pratique finira par avoir lieu et le moins qui puisse en être révélé c'est une certaine exécration de Houellebecq pour les écritures de soi.

⁵⁶⁴ - Michel Houellebecq, *Mourir, Op. Cit.*

⁵⁶⁵ - *Ibid.*

II – 1 – Une exécution pour l'autobiographie

Les réserves de Michel Thomas par rapport à l'autobiographie et au journal intime cristallisent son antipathie pour toute la pratique des écritures de soi en réalité. Le poète s'est régulièrement et invariablement montré très critique à l'égard de cette forme d'écriture « primitive et vulgaire » selon ses propres termes :

Je les considère [autobiographie et journal intime] comme des formes primitives de la création, incapables de s'élever à la vérité du roman, incapables aussi de rejoindre le niveau de l'émotion pure qui est celui de la poésie.⁵⁶⁶

Le grief mis en évidence dans cette remarque témoigne d'un inconfort du sujet avec une pratique dans laquelle il ne sent pas son talent se révéler. Ici, deux personnalités s'expriment : celles du romancier et du poète. Ce sont d'abord des artistes tandis que l'autobiographe et le diariste n'en sont pas forcément. La « vérité du roman » dont parle Houellebecq n'est pas la vérité existentielle telle que nous la connaissons et que l'on recherche dans les écritures de soi. La situation, le positionnement des deux entités, autobiographe et artiste, sur deux champs axiologiques et spatiaux différents, les engagent vers deux univers eux aussi différents que l'autobiographique pourtant rapproche et rassemble à certains niveaux. C'est ce rapprochement que n'a pas su faire ou que refuse Michel Houellebecq quand il affirme : « J'écrirai ce texte négligemment, au fil de la plume, comme on dit, sans jamais me donner la peine de le corriger ou de le relire... »⁵⁶⁷ Il refuse en cela de franchir le pas que primitivement ou originellement déjà, les écritures de soi ont franchi dans leur caractère littéraire

⁵⁶⁶ - *Ibid.*

⁵⁶⁷ - Mourir, p.2.

– au sens scripturaire d’abord –. Relevons à ce propos le point de vue de Jorge Semprun :

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l’expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui a été tout autre chose, on le comprendra aisément ; autre chose qui ne concerne pas la forme d’un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance et à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage, un objet artistique, une espèce de création. Ou de recreation. Seul l’artifice d’un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n’a rien d’exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques.⁵⁶⁸

L’Écriture de soi est un témoignage. Or l’écriture, lorsqu’elle rencontre le témoignage, le distrait (dans son aspérité littéraire) de sa vocation, de sa prétention à la vérité. C’est pourquoi Jorge Semprun établit ce rapport entre « récit maîtrisé » et « vérité du témoignage », indiquant que l’un ne permet que partiellement d’atteindre l’autre. Ce rapport, cet attelage entre le récit et le témoignage place toujours le propos, le fait dans un non espace, un univers de transition de la vérité en en faisant quelque chose de jamais accompli, de jamais atteint. Il en est ainsi parce que, quoi qu’il en soit, le récit est un lieu, un domaine de création d’où cette impression de Michel Leiris alors qu’il observe sa pratique de l’autobiographie :

Je continue à aligner des phrases. Je les retouche, les allonge comme à plaisir, ne pouvant me résoudre à livrer la pensée la plus simple qu’amortie au moyen d’un vain capitonnage... les mêmes écrans me séparent de la réalité et l’on dirait que ces phrases dans lesquelles je m’embarrasse... sont à l’image du difficile commerce que je m’efforce à nouer avec le réel, paralysé que je suis par les mouvements les plus contradictoires et m’attachant en maints détours, justifiés seulement par

⁵⁶⁸ - Jorge Semprun, *l’Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 23.

la répugnance irraisonnée que j'éprouve à aller droit au fait, quelque soit mon désir d'établir entre moi et la réalité le contact le plus direct.⁵⁶⁹

La réalité est derrière l'écran du texte. C'est lui – le texte – l'élément privilégié du récit mais aussi du récit de soi et qui demande cette application qui fait du texte quelque chose de particulier et de la vie de l'auteur, un sujet qui intéresse.

Ainsi, si Michel Houellebecq n'a pas réservé pour son texte, la même inclination, c'est finalement parce qu'il a toujours ressenti cette gêne vis-à-vis de l'autobiographie la considérant comme un espace interdit à l'art d'où il pourra dire à Denis Demonpion :

Je ne vous apprendrai rien en vous disant que l'écriture d'un roman, même lorsqu'on utilise des matériaux plus ou moins réels, s'accompagne de toute une série de modifications, de transpositions, d'inversions qui sont au cœur du processus créatif ; y renoncer pour tenter d'écrire, directement, son autobiographie, me paraissait l'aveu qu'on était devenu incapable.⁵⁷⁰

Par ailleurs, Michel Houellebecq suspecte le genre de ne pas respecter la vie privée ainsi qu'on pourra le noter dans ce reproche :

Jamais je ne pourrai considérer comme un ami quelqu'un qui s'est permis de révéler dans un ouvrage destiné à la publication, des faits appartenant à ma vie privée, et sur lesquels je n'avais pas souhaité, au moins jusqu'à présent, écrire moi-même Je ne pactise pas avec les serviteurs de la transparence. Ma vie m'appartient.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ - Michel Leiris, *Biffures, in la règle du jeu, vol. I*, Paris, Gallimard, 1948, p. 83.

⁵⁷⁰ - Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène, Op. Cit.*, p. 21.

⁵⁷¹ - Michel Houellebecq, *Mourir, Op. Cit.*, p. 9.

Les mots assez durs avec lesquels Michel Houellebecq juge ceux qui ont pris la liberté de témoigner dans le livre de Denis Demonpion, en relevant le mépris du poète pour l'exposition que consacrent les écritures de soi, rappellent les réticences, en France, pour cette forme d'expression. On pourrait croire que la question du genre n'est pas ce qui consacre le désamour entre le poète et le récit de soi, ce qui l'exècre davantage, c'est le désir de garder sa vie pour lui, désir que contrarie forcément et fortement tout projet autobiographique.

Donc, *Mourir*, n'est pas de ce point de vue, et pour les autres raisons évoquées, une autobiographie. Dans ce texte-ci, l'écrivain n'ayant pu convaincre, le journaliste (Denis Demonpion), de le laisser annoter le résultat de l'enquête – nous y reviendrons – a produit un texte, en réponse aux manquements de l'entreprise de son biographe. Quand il écrit *Mourir*, Michel Thomas, dans ce qu'on peut noter comme un pacte de lecture, énonce les choses de tel sorte qu'il place un biais dans la réalisation de ce texte, qui, s'il est autobiographique est aussi et par cela, « littéraire » quand bien même cela serait secondairement. On sent à l'aune même de l'œuvre, toute la gêne de l'écrivain à admettre cette pratique et à s'y soumettre. Le résultat est à ce propos édifiant, l'auteur de *Rester vivant* n'ayant produit pour toute autobiographie que dix pages de récit. Ces pages sont consacrées à répondre aux manquements et aux écarts, à revenir sur des incompréhensions, à donner les raisons du pourquoi et ne se proposent pas en fait d'établir un fil continu qui serait celui de la construction de la personnalité par la narration de l'histoire personnelle du scripteur. Ceci nous donne raison, nous qui dès le début de notre ouvrage, avons soupçonné un rapport plus poussé du poète avec le Journal intime davantage qu'avec l'autobiographie. La chose apparaît manifestement ici à travers le traitement du texte mais aussi et surtout à travers l'intitulé de la rubrique du site de l'écrivain où il peut être consulté.

En effet, pour avoir accès à *Mourir*, il faut aller sur le site de Michel Houellebecq sur lequel, la dernière rubrique du portail intitulée Autobiographie/ Journal, donne accès au récit. C'est dire que le poète lui-même ne sait pas en dernière analyse, s'il a produit une autobiographie ou un Journal intime ou du moins il est conscient d'avoir produit un texte qui est à la frontière de ces deux genres. Cela est vrai et/ou se peut, mais d'un point de vue strictement formel, structurel et énonciatif, *Mourir* ressortit davantage au journal intime.

L'usage prédominant du présent d'énonciation auquel il faut ajouter les embrayeurs comme dans ces développements,

- ce que je suis en train de faire en ce moment ;
- Avant de prendre congé une dernière fois de mes parents, j'ai eu l'idée de rechercher quels points je pouvais citer en leur faveur... Pour ma mère je n'ai pas trouvé, et je n'ai pas le temps de chercher plus, sinon je vais me fatiguer, et je n'écrirais plus rien ;

indique l'actualité de l'acte d'écriture, acte de consignation qui confond le moment de l'acte scripturaire et le temps de l'histoire ou de l'événement qu'on raconte.

Ainsi, on voit bien que le poète écrit des choses actuelles – pas toujours bien sûr – ou qu'il ramène dans l'actualité. Je parle aujourd'hui, d'aujourd'hui. Cet acte de consignation du jour (désir de graver la journée) ou au jour le jour, se manifeste dans le caractère d'addition, de maturation qui consacre un rapport net entre le précédent (jour mais pas seulement) et le suivant, ainsi qu'on pourra le voir dans ces autres illustrations.

- Lorsque j'ai écrit les lignes qui précèdent, je venais de terminer.⁵⁷²

⁵⁷² - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

- La faille psychique fondamentale que je dois à ma mère, je l'ai suffisamment expliquée dans la nuit d'hier.⁵⁷³

Le journal est donc à travers ces lignes, la preuve que la relation de soi ne s'est pas faite dans le désir de reconstitution totalisante de la vie d'un quadragénaire (« J'ai quarante-sept ans aujourd'hui ») mais dans la logique d'un additionnel constant pour donner des réponses et non pas pour en chercher encore moins pour en trouver. Ce qu'il serait également possible de dire, c'est que se résolvant à produire son « autobiographie », Michel Houellebecq l'a composée avec les matériaux du journal intime, écrivant jour après jour, morceau après morceau, les sentiments de l'heure mêlés à ceux de la veille. Ainsi, chaque espace est daté.

- 26 février 2005. 11 heures du soir.
- 16 août 2005. Midi.
- 20 août 2005. 3 heures du matin.
- 21 août 2005. 8 heures du matin.
- 22 août 2005. 3 heures du matin.
- 23 août 2005. 3 heures du matin.
- 26 août 2005. 6 heures du soir.

Ce souci pour la date – qu'on a pu voir également dans les poèmes – constitue la manifestation ultime de l'acte de consignation propre au journal personnel et contraste bien avec l'ambition que le poète a pour son texte. Dans ce qu'on pourrait regarder comme « un pacte autobiographique », Michel Houellebecq annonce : « Je ne publierai pas mourir. » Ainsi, tant que le texte reste secret, il relève du domaine du journal intime. Mais pour comprendre cette

⁵⁷³ - *Idem*, p. 4.

réticence, il faut revenir au peu d'estime que le poète a pour le genre, ce qui fait qu'il n'a pas traité le texte ou du moins, qu'il n'y a pas travaillé. *Mourir*, n'est pas considéré, déjà dans l'intention qui procède de sa formation, comme un acte littéraire, son auteur l'a regardé comme un cadre idéal pour régler des différends. Dans ces conditions, l'œuvre ne sera pas publiée, du moins pas dans le circuit ordinaire. Pour le reste, on peut la lire sur le site de l'écrivain. Non publié comme livre de la bibliographie conventionnelle de Michel Houellebecq, *Mourir* n'en reste pas moins un texte publié, livré au lecteur. Le contenu lui est accessible. Plus, il en est, sans doute le destinataire. Or, lorsque Jean Philippe Miraux parlait de la non publication du journal, il la reliait au contenu du propos et non pas à sa forme, affirmant que le diariste cachait son texte pour ne pas souffrir la « honte » et « l'opprobre. » Pourquoi le texte de Michel Houellebecq a-t-il été publié ? Est-ce parce qu'il ne craignait ni la honte ni l'opprobre ? Nous pensons que non. Simplement, l'écrivain, dans ce cas d'espèce, n'a pas réalisé un journal intime au sens plein du terme ou du moins, il a écrit un journal sans que celui-ci soit vraiment intime ; ceci justement parce qu'il tient trop à son intimité, pour ainsi la dévoiler.

La lecture formelle et structurelle de ce texte-ci de Michel Houellebecq – dont on nous excusera l'examen – nous a mis en face d'une chose difficile à appréhender, oscillant entre journal et autobiographie et partant d'un désir de restituer la vérité. De ce fait, le discours autobiographique revient à une de ses valeurs cardinales, celle de la polyphonie mettant ici en relation le poète et son biographe.

II – 2 – L'Altéro-Autobiographie : vers un genre nouveau ?

La biographie consiste à témoigner de la vie de quelqu'un d'autre. Elle met en rapport deux sujets : celui qui prend en charge le texte (le biographe) et cet autre qui en est l'objet. Il s'agit de deux personnes distinctes, de deux entités séparées. Contrairement à la biographie, l'autobiographie ou auto-bio-graphie, de l'écriture de George Gusdorf, met en évidence un seul sujet qui est à la fois le scripteur et l'objet du propos.

Ainsi, la biographie est en réalité une altérobiographie (la biographie d'un autre) c'est-à-dire, dans notre entendement, un récit de vie qui concerne un tiers mais qui a été produit par un autre que lui. Qu'on ne trouve pas une telle désignation de la réalité peut venir du fait que la biographie est une pratique par laquelle s'explique l' (auto)biographie.⁵⁷⁴ Pour notre part, nous avons choisi de former cette expression pour bien marquer la différence, notamment et spécialement dans le projet de Houellebecq (*Mourir*) entre le texte écrit sur lui et celui écrit par lui-même. Mieux, l'idée dont procède *Mourir* induit une nouveauté qui consacre une rencontre entre le sujet et son biographe. En effet, lorsque Denis Demonpion va produire son texte, il informe Michel Houellebecq de sa démarche ainsi que le reconnaît ce dernier (« Lorsque l'individu m'a pour la première fois, informé de son projet... »)⁵⁷⁵ Michel Houellebecq, appréhendant cette idée, décide « d'écrire une brève autobiographie de (son)

⁵⁷⁴ - Dans *L'autobiographie en France*, Philippe Lejeune indique plutôt que terminologiquement et peut-être conceptuellement, l'autobiographie est née de la distinction à faire avec les mémoires. Aussi développe-t-il que « C'est l'opposition fondamentale qui a justifié la création d'un mot nouveau... » Son observation s'appuie sur le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, lequel révèle : « Pendant longtemps, en Angleterre comme en France, les récits et souvenirs laissés sur leur propre vie par les hommes marquants de la politique, de la littérature ou des arts, prirent le nom de *mémoires*. Mais, à la longue, on adopta de l'autre côté du détroit l'usage de donner le nom d'*autobiographie* à ceux de ses mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes qu'aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés. *L'autobiographie* entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires ; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporains, à l'histoire même, étant beaucoup plus considérables que la place accordée à la personnalité de l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'*autobiographie*. » pp. 10-11.

⁵⁷⁵ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

côté », puis par la force et l'évolution des choses, il pense à une « idée » qu'il trouve « éblouissante » :

[il] laisserait Demorpion écrire sa biographie, enquêter etc., puis celui-ci lui remettrait son manuscrit terminé. Il le lirait, puis y ajouterait des notes de bas de page. Il n'interviendrait en aucune manière sur le texte de l'auteur, mais lui-même s'engageait à un respect pour ses notes.⁵⁷⁶

Il s'agit, comme on le voit bien, d'un objet inédit, d'une tentative peu fréquente et qui consacre, ainsi que nous l'avons dit, une rencontre fort anecdotique, dans le même texte, entre le biographe et son sujet.⁵⁷⁷ Michel Houellebecq lui-même reconnaît qu'il s'agit d'« un objet curieux, ne ressemblant à rien de ce qui a pu être fait dans ce domaine. »⁵⁷⁸ Dans une lettre adressée à celui à qui il a attribué le sobriquet de Demorpion, il en parlera comme d'« une idée étrange. »⁵⁷⁹

La relation entre les biographes et les personnes dont ils ont voulu écrire le récit de vie a souvent donné lieu à de vives controverses, les seconds prétextant la modestie ou encore des inquiétudes liées à la protection de leur vie privée pour décourager d'éventuels biographes. On craint par ailleurs que son portrait soit déformé et que l'autre manque de sagacité, de lucidité au moment de juger tel ou tel acte qu'on aurait posé. Ces raisons ont poussé Michel Houellebecq à vouloir intervenir dans le texte de Demorpion en vue de garder un certain contrôle sur les révélations que le journaliste s'apprêtait à faire afin de donner non pas après coup mais directement, sa version des faits. Le refus de

⁵⁷⁶ - *Ibid.*

⁵⁷⁷ - Toute originale soit elle, l'idée de Michel Houellebecq proposée pour la première fois à Denis Demorpion par Raphaël Sorin, n'est pas si nouvelle. La preuve, l'émissaire de Michel Houellebecq, pour rassurer le journaliste évoque le cas de *Malraux par lui-même*, « Opuscule de Gaëtan Picon que l'ancien ministre de la culture a annoté en marge des considérations du critique d'art. » in *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. Cit.*, p. 19.

⁵⁷⁸ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

⁵⁷⁹ - Denis Demorpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. Cit.*, p. 19.

Denis Demonpion par rapport à cette démarche n'a pas permis au projet de voir le jour mais il a poussé le poète à produire son « récit de vie » si ce n'est qu'il lui a donné une raison supplémentaire pour le faire. Il s'agit de toute évidence d'une perspective inédite et qui prend pied sur certaines négations du genre (autobiographique) tant elle s'évertue à des mises au point et tant elle procède de cette double association :

- 1- journal intime/ autobiographie
- 2- biographie/autobiographie.

De cette dernière association, une chose apparaît principalement. Il s'agit, quand bien même Michel Houellebecq s'est montré très dur à l'endroit du journaliste, du fait que leurs deux entreprises sont complémentaires. Le poète utilise le prétexte de l'action de Demonpion pour revenir sur des points sombres de sa vie ; et à ce propos, l'action de son biographe l'intéresse :

Hier soir, j'ai lu sur Internet quelques pages d'une biographie qu'un journaliste appelé Demonpion m'a consacrée, et qui sort ces jours-ci. Il y a certains points, dans ma vie, qui restent pour moi, un mystère, sur lequel j'aurais aimé avoir des éclaircissements. Par exemple celui-ci : pourquoi ai-je, quittant l'Algérie en 1962, été envoyé chez ma grand-mère paternelle (Houellebecq) au lieu de rester avec ma grand-mère maternelle (Ceccaldi) ? Peu de gens le savent, et la lecture des quelques pages reproduites sur Internet le montrent avec évidence Demonpion n'a réussi, sur ces années obscures, à obtenir qu'un seul témoignage : celui de ma mère qui a toutes les raisons de mentir pour cacher les raisons réelles...⁵⁸⁰

D'après Michel Houellebecq, Lucie Ceccaldi, sa mère n'a pas souvent été honnête pour dire l'exacte réalité sur les actes qu'elle a posés surtout le concernant. S'il la traite de menteuse, c'est parce qu'il imagine qu'elle ne peut assumer les travers dans lesquels elle est tombée y compris et plus grave d'avoir

⁵⁸⁰ - Michel Houellebecq, *Mourir*, Op. Cit., p. 6.

négligé de s'occuper de ses enfants. Ainsi pour comprendre ce changement de tuteur, Michel Houellebecq propose une lecture que l'on retrouve dans les pages de *Les particules élémentaires*. Certes, il s'agit d'une œuvre de fiction et qu'on ne saurait regarder comme une autobiographie, mais l'auteur a laissé dans le texte maints indices qui font le parallèle saisissant entre la vie de Michel Houellebecq et celle des enfants Bruno et Michel dans la fiction. Ils ont tous deux la particularité d'avoir la même mère : Janine Ceccaldi (le nom est évocateur). Or qui est Janine ? C'est une jeune dame à la fois brillante et libertine, un contraste que souligne le narrateur de *Les particules élémentaires*.

Elle perdit sa virginité à l'âge de treize ans⁵⁸¹ (ce qui était exceptionnel, à son époque et dans son milieu) avant de consacrer ses années de guerre (plutôt calme 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.⁵⁸²

Ce tableau dans lequel on sent une pointe d'ironie en particulier à travers ce zeugme (« C'est donc nanti d'un baccalauréat avec mention et d'une expérience sexuelle déjà solide qu'elle quitta en 1945 ses parents... »), peut être regardé comme l'une de ses nombreuses occasions que le poète s'est réservé pour se venger de sa mère à travers le portrait qu'il a dressé d'elle. La raison de cet acharnement procède de cette révélation :

...Bruno naquît en Mars 1956. Les soins fastidieux que réclame l'élevage d'un enfant jeune parurent vite au couple peu compatibles avec leur idéal

⁵⁸¹ - La lecture de *L'innocente* permet de situer la perte du pucelage de Janine Ceccaldi à treize ans. Force est de constater que le personnage est peint sous certains traits de la mère de Michel Houellebecq. Voir *L'innocente*, pp. 43-44.

⁵⁸² - Michel Houellebecq, *Mourir*, p.26.

de liberté personnelle, et c'est d'un commun accord que Bruno fut expédié en 1958 chez ses grands-parents maternels à Alger.⁵⁸³

Cet épisode de la vie du personnage Bruno rappelle l'enfance de Michel Houellebecq en ce qu'il mentionne la polémique de la date de naissance de ce dernier. C'est par cette ouverture que l'on peut tenter d'expliquer les raisons qui ont motivé Janine Lucie Ceccaldi à « se débarrasser » de son enfant ainsi que le rappelle le narrateur ici. Mais il s'agit de la première migration en direction des grands parents maternels, or il y a eu une deuxième migration, cette fois vers la grand-mère paternelle. L'explication de ce deuxième déplacement peut venir, mais rien n'est moins sûr, de la relation de la prime enfance du héros de *Les particules élémentaires* à savoir Michel Djerzinski. Par les artifices du roman, à travers lesquels nous posons que Houellebecq à relater ces événements de sa propre vie, en se dédoublant dans la figure de deux personnages opposés, il a évoqué un seul événement, celui de son premier transfert chez les Ceccaldi et du second chez sa grand-mère Thomas (dans le roman Djerzinski). Or comment Michel Djerzinski a quitté sa mère. Voici à ce propos ce que dit le roman :

En Janvier 1960, Marc partit réaliser un reportage sur la société communiste d'un type nouveau qui était entrain de se construire en Chine populaire. Il revint à Sainte Maxime le 23 juin, milieu d'après midi. La maison semblait déserte. Cependant, une fille d'une quinzaine d'années, entièrement nue, était assise en tailleur sur le tapis du salon. « Gone to the beach... » fit-elle en réponse à ses questions avant de retomber dans l'apathie. Dans la chambre de Janine, un grand barbu, visiblement ivre, ronflait en travers du lit (...) Dans la chambre à l'étage, régnait une puanteur épouvantable. Le soleil pénétrant par la baie vitrée éclairait violemment sur le carrelage noir et blanc, son fils rampait maladroitement sur le dallage, glissant de temps en temps dans une flaque d'urine ou d'excréments (...) Marc ressortit ; dans une boutique proche, il acheta un siège pour bébé. Il rédigea un mot bref à l'intention de Janine (...) A dater de ce jour Michel fut élevé par sa grand-mère.⁵⁸⁴

⁵⁸³ - Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Op. Cit., p. 28.

⁵⁸⁴ - *Idem.*, pp.30-31

D'après cet extrait, Janine Ceccaldi était une femme aux mœurs légères et c'est ce qui explique que son époux lui ait pris l'enfant dont, par ailleurs, elle négligeait de s'occuper. Aucun élément ne nous permet d'attester de la véracité du récit et surtout de le mettre en relation avec la vie de Michel Houellebecq, mais il permet de comprendre l'essentiel du reproche qui est fait à Madame Ceccaldi : « la vraie. »

Il est vrai que Michel Houellebecq se montre assez réservé sur la perspicacité de Demonpion qui pour expliquer l'événement qu'il décrit, ne s'est appuyé que sur le témoignage de sa mère et qui plus est, n'est pas fiable, selon lui. Il reconnaît tout de même que cette démarche aurait pu lui apporter un éclaircissement sur cette période de sa vie, en plus de l'idée qu'il s'en est faite. Pour comprendre sa propre interprétation de cette période, il faut revenir à sa propre représentation de sa mère.

La rencontre entre la biographie et l'autobiographie ne dit pas reconstitution d'une histoire ou bien encore relation de faits divers et diffus, elle induit une recherche de la vérité, dans la palabre – au sens de palabras – des controverses et le fouillis du passé. Cette vérité de soi et sur soi permet de mieux comprendre l'Homme qu'on est à la lumière de celui qu'on a été. Cette rencontre permet deux niveaux de lecture.

Le premier ressortit au regard extérieur, il est objectif, du moins *a priori*, de même qu'il est imparfait parce qu'il procède justement d'un regard extérieur. Par conséquent, il met en avant les faits sans disposer de la façon dont celui qui les a vécus est censé, dans son moi profond, de même que dans les circonstances où il était placé, les avoir vécus.

Le second est relatif au sujet lui-même. Subjectif, *a priori*, il est par surcroît surfait par l'amour propre, par l'orgueil, il est également porté à se censurer.

L'Altéroautobiographie que consacre Michel Houellebecq et ses biographes, en se plaçant à l'avant-garde d'une forme nouvelle, donne une matière plus ou moins fiable pour déterminer la vérité du sujet. Elle donne un indicateur, dans le cinétisme, dans le mouvement perpétuel auquel est soumis l'humain, de ce que rien n'est figé. Dans cette perspective même, le rapport entre Michel Houellebecq et Denis Demonpion, amplifie, à notre sens, cette idée de transparence de laquelle a voulu s'éloigner Michel Houellebecq. En effet, la « confession » du poète et le texte « non autorisé » de son autobiographe, installent le biographique dans le mondain peut-être aussi dans le « ragot », dans le sens où le journaliste traque la « star », la personnalité publique, pour nourrir les appétits des curieux. Dans cette tendance, le moi narré qui est mis en évidence, achève de trahir l'exhibitionnisme dont il s'est toujours défendu et dont, on pourrait croire qu'à raison, on l'a toujours accusé. Tout cela se peut mais la pluralité du regard, permet tout de même de construire une image synthétique du moi à travers la double vision dont il a procédé.

L'une des leçons que nous enseigne l'altéroautobiographie c'est cette gêne que l'écrivain a manifesté devant l'exposition de sa vie un peu comme s'il avait eu des choses à cacher. A travers ses réticences, il nous a semblé voir l'enfant dont tout nous indique que la construction de la personnalité ne s'est pas faite sans difficulté. Aussi jugeons-nous utile de nous arrêter sur la résolution de l'œdipe chez Michel Houellebecq.

Chapitre II : Complexe d'Œdipe et métaphores obsédantes

Introduisant cette deuxième partie, nous prévenions notre lecteur qu'il pourrait être conduit loin de la littérature et nous justifions cela par notre volonté de comprendre de quoi procède la poésie de Michel Houellebecq. Cet éloignement, on nous l'excusera en comprenant, non seulement la spécificité de ce poète, mais aussi le lien étroit qui existe entre sa poésie et les travers qu'il a vécu notamment dans son enfance. Il y a mieux, la poésie de Michel Houellebecq procède véritablement d'un jeu qui a poussé l'écrivain à placer dans son texte des traces importantes de sa vie à travers des arrangements qui ne les ont pas toujours rendues perceptibles. Pourquoi ? La question mérite d'être posée et c'est pour y répondre que la psychanalyse dont nous entendons user avec parcimonie – parce qu'y étant nous-même étranger – s'impose.

La spécificité de cette étude qui est littéraire aurait pu appeler naturellement de notre part la convocation au premier abord, de la psychocritique mais notre grand intérêt pour la psychanalyse – ce qui n'écarte pas la psychocritique – vient du fait de l'évidence même de la spécificité de la personnalité psychique de Michel Houellebecq. La vérité c'est que dans notre étude, nous avons invoqué la psychanalyse en même temps que la psychocritique. Si Charles Mauron entrevoyait les limites de la « psychanalyse médicale » pour justifier la formation d'une nouvelle approche devant éclairer la part inconsciente de la production littéraire, pour notre part, nous avons vu dans sa proposition même le moyen d'unir ces deux approches au bénéfice de la compréhension de l'œuvre littéraire. Que dit Charles Mauron ? Que,

La critique classique ignore ou renonce à étudier l'inconscient ; traditionnellement, elle s'attache à l'analyse de ce qu'a pensé, senti, voulu, l'auteur ; le champ est vaste et l'esprit de finesse peut s'y exercer

indéfiniment. À l'opposé, une psychanalyse médicale interprète les œuvres comme de simples expressions d'un inconscient souvent pathologique. Cependant une nouvelle critique est née, préoccupée de rêves, de thèmes et de mythes, plus que de faits et de pensées claires.⁵⁸⁵

Or nous partons du postulat ou du constat même que Michel Houellebecq est sujet à quelque pathologie comme il le reconnaît lui-même. Ceci nous fonde non par simplisme, à partir de faits qui portent « un inconscient pathologique » pour aboutir à l'analyse de « rêves », de « mythes », à côté des « pensées claires » sans l'analyse desquelles dernière tout notre postulat de base concernant la poésie serait biaisé.

Ainsi, pourrions-nous dire que l'exposition du moi, son expression profonde et intime incurvent le regard personnel de même qu'elles dirigent celui des autres vers cet univers sombre que constitue l'en-soi, l'abysse de la personnalité. Cette immersion consacrée par les écritures de soi a longtemps subi les diktats et approximations d'une lecture moralisante de la chose en somme « autobiographique. » Les écritures de soi mais particulièrement l'autobiographie ont été regardées soit comme relevant d'une liturgie du narcissisme soit comme pouvant offrir par le visage d'un seul, la voie à l'équilibre de tous. Cette critique simpliste et sans doute inopérante évolue pour prendre un caractère plus scientifique, plus grave dès lors que le moi dans son écriture, rencontre la psychanalyse qui, elle, fait entre autres choses en sorte d'« (appeler) sur l'écriture de soi en général, un genre de curiosité assez différent de celui qui se portait jusqu'au début du siècle vers cette littérature. »⁵⁸⁶

C'est donc que l'apport de la psychanalyse est indéniable déjà dans la nouveauté qu'elle inaugure. Philippe Lejeune, pour sa part, situait cet apport à un double niveau théorique et pratique. Selon lui :

⁵⁸⁵ - Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1995, pp. 13-14.

⁵⁸⁶ - Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et psychanalyse, Op. Cit.*, p. 11.

Sur le plan théorique, la psychanalyse permet non seulement d'expliquer l'histoire de la personnalité, que cherche à cerner l'autobiographe, mais elle considère le projet et l'acte autobiographiques⁵⁸⁷ comme des éléments de cette histoire et les englobe dans son explication. Sur le plan pratique, la psychanalyse propose une technique autobiographique, et cela parce qu'elle a une autre finalité.⁵⁸⁸

Or quelle est la finalité de la psychanalyse par rapport à l'autobiographie et aux écritures de soi ? Si l'on en croit toujours Philippe Lejeune,

Le but de la cure psychanalytique est de dissocier l'image que le sujet se fait de lui-même pour lui faire prendre conscience des événements qui sont à l'origine de sa névrose et pour le mettre en mesure de redéfinir son équilibre : c'est donc une activité uniquement dissociatrice, une sorte de vivisection, Freud a souligné que la psychanalyse n'avait pas à se soucier d'aider le patient à reconstruire sa personnalité, que cela se faisait tout seul.⁵⁸⁹

Il s'agit d'une « psychosynthèse naturelle » de l'expression de Freud sur laquelle l'analyste ne doit pas insister car elle est dans l'ordre des choses ; il en est autrement pour l'autobiographe attaché « à l'exigence du sens, de cohérence, sur la création du mythe personnel. [Ainsi] lorsque l'autobiographe manifeste des préoccupations analytiques, la synthèse l'emporte de beaucoup sur l'analyse. »⁵⁹⁰

Suivant le regard de la psychanalyse,

l'autobiographie apparaît donc, plutôt comme une tentative de construction de la personnalité que comme une tentative de connaissance. Elle fournit une quantité de matériaux à l'analyse : d'abord par la

⁵⁸⁷ - La référence au travail de Philippe Lejeune sur les questions autobiographiques, notamment dans ce chapitre, pourrait constituer une régression dans notre analyse d'autant plus que, pour nous, les poèmes de M. Houellebecq ressortissent plus au journal qu'à l'autobiographie. Mais si nous citons ces extraits c'est parce que les points sur lesquels le journal se distingue de l'autobiographie ne sont pas de nature à interdire ou à priver le journal d'une telle lecture psychanalytique.

⁵⁸⁸ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, Op. Cit.*, p. 62.

⁵⁸⁹ - *Idem*, p. 63.

⁵⁹⁰ - *Ibid.*

conduite dont elle donne l'image, ensuite par les souvenirs et récits qu'elle offre sans le savoir, à l'interprétation.⁵⁹¹

De la sorte, « Si la psychanalyse fournit des instruments, des méthodes à quelqu'un, c'est moins à l'auteur qu'au lecteur autobiographique. »⁵⁹²

Voici comment le lecteur des écritures de soi est fondé à pratiquer une lecture psychanalytique des textes qu'il se propose d'observer en vue de mettre en lumière la création du mythe personnel, les potentiels troubles psychologiques mais en somme l'histoire de la personnalité. Pour ce faire il recourt aux moyens de l'interprétation de la « conduite de l'image » et « des souvenirs » dans un récit qu'il faut analyser tant il constitue l'ambient de toutes les significations que portent les textes.

Chez Michel Houellebecq, nous parlons d'être et de résurgence. Il nous semble que le page du livre puisse être le lieu d'« actes manqués » ou d'aveux involontaires sortes de lapsi où ce qui est mentionné vient de plus loin que de la seule conscience d'un auteur attaché à faire son art. Ce parallèle entre Freud et Mauron dont nous ne pensons pas avoir la paternité ni la primeur, n'est en réalité qu'une porte entrebâillée qui est appelée à s'ouvrir de plus en plus. Ce choix, qui nous éloigne, dans notre ouvrage, encore un peu de la littérature *stricto sensu*, c'est la poésie même de Michel Houellebecq qui le commande. Car pour bien comprendre l'œuvre houellebecquienne, une immersion dans l'univers de la psychanalyse – qui pour notre part ne peut être que modeste – s'impose. En effet, la poésie de Michel Houellebecq semble être le lieu de règlement de vieilles querelles familiales mais aussi le cadre choisi par l'écrivain pour dire sa déception de la société qu'il aurait pensée volontiers autrement. Sujet à des névroses, à des dépressions... dont il ne se cache pas, Michel Houellebecq semble avoir écrit sur les lignes de son visage, les premiers

⁵⁹¹ - *Idem.* p. 65.

⁵⁹² - *Ibid.*

traits de son art, ceux de sa poésie. C'est pourquoi ce retour dans le passé, dans la vie de l'écrivain s'imposait, c'est pourquoi maintenant cette immersion dans son esprit se justifie.

Ce que nous chercherons – sans grande prétention psychanalytique et avec un regard psychocritique initial et initiateur – c'est de voir comment les crises de l'enfance ont pu conduire à cette personnalité hésitante, narcissique, trouble et qui rejaillit dans cette poésie iconoclaste et parricide, débauchée, incestueuse, dépressive et suicidaire. Chez Michel Houellebecq, ces « métaphores » méritent bien leur caractère d'« obsédant ». Pour bien en voir l'objet et pour entendre ce que nous comprenons du concept de métaphores obsédantes en citant ces notions, il nous faut rappeler l'approche conceptuelle de Charles Mauron,

Il était naturel pour moi de commencer par Mallarmé. Après avoir découvert dans ses poèmes la présence d'associations d'idées obsédantes, j'en avais exploré très largement le réseau dans deux ouvrages successifs ; mais surtout son œuvre, si dense et de construction si volontaire, semble très propre à une démonstration presque didactique du fait essentiel sur quoi la psychocritique se fonde : la présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d'associations, dont on peut largement douter qu'ils soient voulus⁵⁹³

Retenons dans cette présentation, la double dimension que l'auteur a voulu mettre en relief à savoir celle de la volonté, du contrôle de l'écrivain sur sa création et celle de l'inconscient dont elle participe (cette création) pour une grande part. C'est dans l'inconscient qu'il faut chercher la matière de la psychocritique. Dans ces conditions, il faut reconsidérer, dans le processus de création, la place de l'inconscient, place autrefois occupée par l'inspiration sorte de fourretout si l'on en croit Charles Mauron.

⁵⁹³ - Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes, au mythe personnel*, *Op. Cit.*, pp. 10-11.

Sous la forme d'inspiration, l'inconscient ne pouvait gêner la critique littéraire. Celle-ci jouait à sa guise d'une notion sans contenu vérifiable. Elle l'invoquait même volontiers pour maintenir dans de justes limites une raison, un réalisme, ou une érudition dont les exigences risquaient d'étouffer la liberté créatrice. Mais tout changea lorsqu'à la fin du XIX^e siècle un certain nombre de travaux scientifiques, et en particulier ceux de Bernheim, Janet, Freud et Jung, donnèrent à la notion d'inconscient un contenu non plus mystérieux mais défini, non plus surnaturel, mais naturel quelques fois pathologique.⁵⁹⁴

Dans la mesure même où la psychocritique va vers le non-maîtrisé, la surprise y compris celle de l'inconscient, la poésie telle que nous l'avons vue jusqu'ici dans la lucidité langagière du poète, pourrait ne pas entrer dans son champ d'interprétation. Mais ce jugement n'est pas complet car pour Charles Mauron, la psychocritique tient compte des parts consciente et inconsciente de la création littéraire. De cette sorte,

Le souci original de la psychocritique est de séparer dans les textes les groupes verbaux d'origine probablement inconsciente (réseaux d'associations obsédantes) des systèmes de relations volontaires : logique, syntaxe, figures poétiques, ordonnances phonétiques.⁵⁹⁵

On voit bien que la poésie ne se refuse pas à l'application de la psychocritique, mieux, elle s'y prête volontiers, si bien que Charles Mauron conseille que « La stylistique gagnerait à connaître le langage de l'inconscient. »⁵⁹⁶

La poésie en tant que processus conscient est également un lieu de refoulement et que ce lieu du refoulement ait pu nous être ouvert pose entre autres questions celle de l'ouverture aux autres du journal personnel. Geste inconscient d'une part, geste vital (de parole) de l'autre ; l'écriture semble le dévoilement d'un univers littéraire et psychique appelé initialement pourtant à subir une loi d'*omerta*.

⁵⁹⁴ - Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p. 15.

⁵⁹⁵ - *Idem.*, p. 366.

⁵⁹⁶ - *Idem.*, p. 374.

I – La résolution de l'œdipe, incidences dans la réalisation de l'œuvre littéraire

La vie de Michel Houellebecq offre des soubresauts, des blessures, des reniements, des frustrations dont l'écrivain a pu porter des marques indélébiles et qui tachent à présent ses textes. L'alcoolique qu'il a pu devenir, cette dépendance aux amphétamines qu'il a pu développer, la peur des autres, cette rancune tenace qui le tenaille, c'est dans son enfance qu'il faut en chercher les traces, le point de départ. Si la construction psychologique de l'individu passe, selon Freud, par deux grandes phases pendant l'enfance, force est de constater qu'à la première qui est celle globalement « du plaisir » Michel Houellebecq n'a pas eu les moyens, les repères stables pour asseoir un rapport rassurant à la réalité. Il nous faut enquêter, rechercher tout ce qui dans l'enfance de l'écrivain a pu contribuer à façonner cette personnalité-là et surtout a pu le forcer (l'écrivain) à créer pour lui-même comme il a pu le dire dans *Mourir* et dans *La poursuite du bonheur* « ce personnage. » Qui est responsable de ce choix dont plusieurs raisons indiquent qu'il n'est pas forcément volontaire ? Simplement qui a été responsable de Michel Thomas, de son éducation ?

I – 1 – les changements de tuteur et la construction de la personnalité⁵⁹⁷

L'enfance de Michel François Thomas est marquée par plusieurs migrations. Enfant, l'écrivain est sous la responsabilité de diverses personnes. Quand il naît c'est une nénéne⁵⁹⁸ qui « aide » sa mère à s'occuper de lui. Nous l'avons déjà dit, alors qu'il a cinq mois, ses parents ont idée de s'en aller « traverser l'Afrique. » Ainsi, « Le temps de leur intermède africain, (il) a été

⁵⁹⁷ - Chapitre I de cette partie, notamment, nous avons évoqué ces différents changements de tuteur. Une redite pourrait être dénoncée ici. Nous avons pourtant choisi de rappeler ces événements avec plus de détails pour qu'ils soient présents à l'esprit du lecteur au moment de l'analyse de la résolution de l'œdipe dont ils sont les référents voire les éléments d'analyse.

⁵⁹⁸ - À la réunion, les nénénes sont des femmes de ménages mais aussi des nourrices.

confié à la grand-mère paternelle, à Clamart, dans les Hauts-de-Seine. »⁵⁹⁹ « Six mois » c'est le temps que durera le voyage. Pendant cette période, Michel Houellebecq est sous la responsabilité de sa grand-mère Thomas avec qui il se sent bien comme en fait le constat sa mère à son retour d'Afrique. Elle racontera même :

Avant d'aller prendre l'avion, j'allai voir mon fils. Il chantonnait et souriait en fossettes roses, dans son berceau tout de douceur et de tulle. La belle-mère, le visage rajeuni sous sa couronne de cheveux blancs, lui consacrait tout son temps. « Ne vous en faites pas, me dit-elle. Vous voyez bien que vous n'avez même pas de logis. » Je partis comme on fuit. Mais cette fois, l'œil sec... En tout cas c'est sûr, le môme est mieux chez l'Henriette.⁶⁰⁰

Il est clair dès cet instant que le séjour du rejeton des Thomas va se prolonger au grand bonheur, du reste, de sa « tutrice » du moment. Qui plus est, le retour de voyage a sonné le glas de la relation de Janine Ceccaldi et de René Thomas. Ils se séparent (sans divorcer) « Au retour de leur périple africain, au début de l'année 1957. »⁶⁰¹ Henriette Thomas est bien heureuse de garder son petit-fils qu'elle décide pourtant de mettre en nourrice car elle doit emménager avec son conjoint Auguste Roger qu'elle vient d'épouser. Janine Ceccaldi refuse de l'accepter et demande à sa mère « en vertu des droits qui ne (lui) avaient pas encore été enlevés »⁶⁰² d'aller chercher son fils. Clara-Fernande July s'exécute et ramène Michel Houellebecq en Algérie avec elle. Il est désormais à la garde de Martin Ceccaldi, son grand-père paternel et de son épouse. Denis Demonpion décrit la nouvelle vie de l'enfant dans les termes suivants : « Chez les grands parents maternels, là encore, Michel est couvé, cajolé. »⁶⁰³ Assurée que son fils est en de bonnes mains chez ses parents, Janine Ceccaldi peut vaquer librement à ses occupations et mener tranquillement sa vie. Elle a même

⁵⁹⁹ - Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 19.

⁶⁰⁰ - Lucie Ceccaldi, *L'innocente*, Op. Cit., p. 180.

⁶⁰¹ - Denis Demonpion, *Houellebecq, Non autorisé, Enquête sur un phénomène*, Op. Cit., p. 41.

⁶⁰² - *Idem.*, p. 42.

⁶⁰³ - *Ibid.*

un amant avec qui elle conçoit un enfant, une fille. René Georges Thomas informé, demande le divorce ainsi que l'indique Denis Demonpion : « En septembre 1960, Janine Thomas informe son mari qu'elle attend un enfant d'un autre homme. Il demande le divorce qui est prononcé le 7 octobre à Alberville... Michel n'a que quatre ans et demi. »⁶⁰⁴ Quelques mois plus tard mu par plusieurs raisons – parmi lesquelles la Guerre d'Algérie –, René Georges Thomas, dans ce que son ex-épouse qualifie d'enlèvement, se rend à Alger, flanqué de deux parachutistes, récupérer son fils afin de le déposer chez sa grand-mère Henriette. Michel Houellebecq a environ cinq (5) ans. Il vivra avec cette dernière – avec ce qu'on pourrait qualifier d'intermèdes d'internats et de voyages – jusqu'en 1974, année après son BAC, de son intégration en classe préparatoire Bio. Michel Houellebecq a alors environ 18 ans quand il emménage dans son studio du VII^e arrondissement. L'idée nous est venue, ayant fait ce choix, de schématiser cette « évolution » pour l'exprimer clairement avant de voir comment elle a pu avoir une incidence sur la figure de l'adulte Thomas devenu écrivain Houellebecq.

DATE	PERIODE ET DUREE	EVENEMENTS	AGE DE MICHEL HOUELLEBECQ
26 février 1956		Naissance de M.H	
Juillet 1956		M.H est confié à sa grand-mère paternelle	5 mois

⁶⁰⁴ - *Idem.*, p. 47.

Janvier 1957	6 mois de voyage	Retour en France des parents Séparation des parents M.H est confié à ses grands-parents maternels	Environ 11 mois
Septembre 1960	4 ans et demi après sa naissance	Naissance de sa sœur	4 ans et demi
7 octobre 1961		Divorce des parents	
Probablement début 1961		Retour de M.H chez la grand-mère Henriette	Environ 5 ans

Nb : les initiales M.H désignent Michel Houellebecq

Tableau récapitulatif des changements de tuteurs de Michel Houellebecq

Ce tableau a été rendu nécessaire par la clarté qu'il nous a semblé qu'il pouvait apporter, notamment sur la mise en relief de l'âge de l'enfant Thomas au moment de ses différentes migrations. On comprendra mieux cet intérêt en mettant en relation l'âge du sujet avec les personnes qui ont eu la responsabilité de sa garde donc de son éducation. Ce sont, deux éléments clefs que nous avons voulu extraire du développement sus mené. Pourquoi ? Pour nous faire une idée de « l'évolution » de la résolution de l'œdipe chez Michel Houellebecq. Pourquoi ? Parce que sa poésie est pleine d'une expression névrotique et que

comme nous l'avons vu, parlant de lui, son entourage s'est longtemps montré préoccupé par sa nature neurasthénique. Il nous est donc apparu nécessaire de chercher la cause de ses « tares » psychologiques pour voir plus tard comment elles ont favorisé l'éclosion de cet écrivain là.

Avec (ses) *Trois essais sur la théorie de la sexualité*,⁶⁰⁵ Freud institue le complexe d'Œdipe. Surtout il montre en clair, comment évolue chez l'enfant, la dynamique de la socialisation. Ainsi, l'enfant qui grandit, se socialise en passant différentes étapes ou phases dont la réussite, la franchise ou l'échec détermineront progressivement et parfois à rebours l'être social. Pour Peter Gay cette découverte de Freud marque un tournant décisif dans l'éclairage qu'il a pu apporter dans l'élucidation de cet abysse que constitue le psychisme humain. Pour lui, Freud lève un coin de mystère. Voici comment il l'exprime :

(Freud) développe cette notion (le complexe d'œdipe) sans encore lui donner le nom sous lequel elle a envahi — voire dominé — l'histoire de la psychanalyse. Il l'introduit, fort à propos, dans une partie qui traite de quelques rêves bien caractérisés, dont certains — ceux en particulier sur la mort d'êtres chers — exigeaient d'être élucidés sérieusement ; ainsi des rivalités entre frères et sœurs, des tensions entre mère et fille ou père et fils, et des désirs de mort concernant des proches, toutes tendances tenues pour dénaturées et indignes. Sans doute portent-elles atteinte aux vertus conventionnelles les plus valorisées, note Freud sèchement, et pourtant elles n'en sont pas moins un secret pour personne. Le complexe d'Œdipe, tel qu'on le retrouve dans les mythes, la tragédie et le rêve, joue dans tous les conflits à huis clos de la vie quotidienne. Refoulé dans l'inconscient, il est d'autant plus lourd de conséquences. Il constitue, comme devait l'affirmer Freud plus tard, le « complexe nucléaire » de la névrose. Mais, insiste-t-il d'emblée, « la tendresse pour l'un [des parents], la haine pour l'autre » n'est pas le monopole des névrosés. Sous forme moins dramatique, c'est le lot de tout être humain.

Tel que Freud le formule au début, le complexe d'Œdipe est relativement simple ; mais au cours des ans, il affine considérablement sa proposition. Et dans la mesure même où, très vite, on contesta violemment ses idées, sa prédilection pour le complexe d'Œdipe ne cessa de s'affirmer : il y voit la genèse des névroses, le moment critique dans le développement de

⁶⁰⁵ - Sigmund Freud, *Les trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par Blanche Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, 1962.

l'enfant, l'indice de différenciation sexuelle dans le processus de maturation, et, dans Totem et Tabou, l'impulsion originaire de toute civilisation et l'avènement de la conscience »⁶⁰⁶

Le complexe d'œdipe est selon Peter Gay qui s'inspire de Freud, la « genèse des névroses », « le moment critique dans le développement de l'enfant », « l'indice de différenciation sexuelle dans le processus de maturation », « l'impulsion originaire de toute civilisation et l'avènement de la conscience » ; le complexe d'œdipe est par ailleurs, le lieu des « rivalités entre frères et sœurs », « des tensions entre mère et fille ou père et fils, » et des « désirs de mort concernant des proches. » Si Michel Houellebecq a pu fantasmer dans *Mourir*, la mort de son père, s'il a pu s'inquiéter, se rire de sa propre « fêlure », s'il s'est indigné du « rejet » de sa mère c'est peut-être dans la droite ligne de cette évolution œdipienne particulière chez lui.

En général, « les phases structurantes de l'enfance »⁶⁰⁷ sont de plusieurs ordres :

- 1- La phase précoce : elle est primitive, initialement « autarcique » puis « symbiotique. » Elle se manifeste par

un autoérotisme pur, sans objet identifié avec recherche automatique du plaisir et fuite du déplaisir. Il n'y a pas d'individualité mais un vécu flou. À cette phase précoce commence la mise en place des fonctions de contrôle et de la symbolisation primitive. Le fonctionnement psychique est de type archaïque avec opposition entre le plaisir et le déplaisir, puis se constituent des proto-objets, liés à des imago partielles du corps maternel. La première structure envisageable associe la différenciation plaisir/déplaisir permet la constitution des proto-objets bon et mauvais, qui eux-mêmes polarisent les pulsions libidinales et agressives.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ - Peter Gay, *Freud, une vie*, Paris, Hachette, 1991, pp. 131-132.

⁶⁰⁷ - <http://lesphasesstructurantesdel'enfance>

⁶⁰⁸ - *Ibid.*

Cette étape correspond à la prime enfance. Si on la met en relation avec la vie de Michel Houellebecq, avec les informations que nous en avons, il n'y a pas de leçon particulière à en tirer.

2- La première phase structurante : l'individuation et la première triangulation.

Elle procède du principe ainsi énoncé :

La première structuration fait sortir du fonctionnement psychique archaïque. Elle permet la constitution du soi, de l'objet et des fonctions du moi. Commenant vers cinq à six mois elle aboutit vers deux ans. Il se produit une défusion d'avec la mère grâce à l'apparition d'un tiers, sous la forme du père, ce qui permet l'individuation.

Le rôle parental (surtout maternel) d'apaisement tient une place importante au cours de cette phase. Grâce à l'apprentissage du contrôle des affects, l'enfant peut les diminuer et grâce à la symbolisation (représentation), il trouve un dérivatif et un moyen de maîtrise incomparable.

Au cours de cette première structuration, on peut retenir comme aspects essentiels : -l'individuation et l'identification primaire (constitution du soi) -la constitution de l'objet et une première élaboration du risque de perte, la mise en place de l'apaisement représentatif -la première triangulation avec apparition du père -la hiérarchisation des pulsions (prévalence agressive ou libidinale).

Si cette première structuration n'a pas lieu correctement le psychisme va s'organiser sur un mode psychotique. Dans l'enfance un arrêt de cette évolution donne une psychose symbiotique ou déficitaire (psychoses de l'enfant). Si l'évolution se poursuit, les remaniements ultérieurs donneront à l'âge adulte une psychose distanciée avec une persistance de l'incertitude identitaire ou une personnalité paranoïaque grâce au colmatage défensif du stade anal.⁶⁰⁹

A cinq (5) mois, Michel Houellebecq est confié à Henriette Stéphanie Thomas, sa grand-mère paternelle. C'est donc là que débute pour lui cette première phase structurante. Le voyage de René Thomas et de son épouse Janine

⁶⁰⁹ - *Ibid.*

de six (6) mois au cours desquels Michel Houellebecq séjourne chez sa grand-mère. C'est, alors qu'il a onze (11) mois que sa mère l'envoie chercher par Clara-Fernande Ceccaldi, sa grand-mère maternelle. Il demeurera avec le couple Ceccaldi jusqu'aux portes de ses cinq (5) ans. Si la première phase structurante se produit vers cinq (5) à six (6) mois et s'achève autour de deux (2) ans, force est de constater que Michel Houellebecq a passé cette étape loin de sa mère et avec pour premiers « Référents » sa grand-mère paternelle – à qui on verra qu'il voue un amour inconditionnel – et son conjoint Auguste Roger qu'il déteste selon Denis Demonpion.⁶¹⁰ Il est possible que ce rejet pour le beau grand-père ne se manifeste durant le premier séjour chez Madame Thomas que par une simple réticence d'autant que Michel Houellebecq n'avait que onze (11) mois au moment où il quittait ce foyer-là.

Les seconds « référents » de cette phase sont Martin et Clara-Fernande Ceccaldi qui le conduiront jusqu'à la fin de cette étape. Si les visites de Janine Ceccaldi sont rares chez Henriette Thomas, elle se rend autant qu'il lui est possible – là aussi rarement mais avec plaisir – chez ses parents pour y voir son fils. La vie que mène Michel Houellebecq chez les Ceccaldi est princière mais sur le plan éducatif, elle est équilibrée, ceux-ci ayant des valeurs qu'ils entendent communiquer à leur petit fils.

Globalement, les biographies que nous avons de Michel Houellebecq même si elles nous permettent d'entrevoir les difficultés qu'auraient pu avoir Michel Houellebecq dans la maturation de son moi, due à la non participation de ses parents « géniteurs » et biologiques à son éducation, aux changements de foyer auxquels il a été soumis, ne nous permettent pas de faire une lecture informée de cette deuxième phase dans la résolution de l'œdipe. Notons cependant que le rôle apaisant et d'orientation qu'est censé jouer la mère pour

⁶¹⁰ - Michel est rapatrié à Dicy dans l'Yonne, où Henriette a emménagé avec Auguste Roger, un employé de Gaz de France, brave type, hospitalier... Michel le méprise. *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène, Op. Cit. p. 48.*

donner confiance à l'enfant a été endossé d'abord par la grand-mère Henriette puis par la grand-mère Clara-Fernande.

Tout porte à croire, si on se réfère aux témoignages de Denis Demonpion et aux aveux mêmes de Michel Houellebecq, que les « déviations » de l'adulte Thomas devenu Houellebecq partent de cette époque et des travers qu'elle a pu induire. Les conséquences de l'échec de cette première phase sont ainsi rappelées

Si cette première structuration n'a pas lieu correctement le psychisme va s'organiser sur un mode psychotique. Dans l'enfance un arrêt de cette évolution donne une psychose symbiotique ou déficitaire (psychoses de l'enfant). Si l'évolution se poursuit, les remaniements ultérieurs donneront à l'âge adulte une psychose distanciée avec une persistance de l'incertitude identitaire ou une personnalité paranoïaque grâce au colmatage défensif du stade anal.

Enfant, Michel Houellebecq, à partir de ses années d'internat, a pu être considéré comme « à part », son profil à l'âge adulte laisse entrevoir « une incertitude identitaire et une personnalité paranoïaque » dont l'écho retentit dans sa poésie mais aussi dans toute sa littérature. Il suffit de lire son livre de méthode *Rester vivant* pour s'en faire une idée claire.

Ces conclusions risquent d'être caricaturales tant à l'âge de deux (2) ans l'enfant n'a pas encore achevé de passer les étapes qui près d'un quinquennat plus tard, façonneront sa personnalité.

Ainsi, après la première structuration, le sujet aboutit à la deuxième phase structurante.

3- Deuxième phase structurante : l'autonomisation, l'adaptation et la maîtrise.

[Elle] correspond cette [deuxième phase] à l'autonomisation et à la maîtrise. Débutant vers deux ans, elle aboutit vers quatre ans. Elle assure une stabilisation narcissique ce qui, sur le plan économique et structurel, correspond à un investissement stable du soi...l'enfant prend de l'assurance. Le moi commence à assurer ses fonctions adaptatives, le principe de réalité prend le dessus le processus primaire commence à être contrebalancé par le secondaire.

Ce n'est qu'au cours de cette deuxième structuration que, la distinction de la réalité qui s'était amorcée précédemment prend corps en une fonction réalitaire efficace ...le rapport aux absences du référent objectal (la mère) se médiatise. Il utilise d'abord pour s'éloigner du parent un substitut transitionnel... Au total l'enfant devient plus indépendant il s'autonomise par rapport aux parents et supporte beaucoup mieux les séparations.

Si tout se passe bien que l'enfant fortifie son sentiment d'être bon et valable, il devient indépendant des parents, le rapport au monde s'organise de manière satisfaisante (le monde est perçu comme bon et acceptable). En ayant un objet idéalisé très bon, il se sent protégé ce qui lui permet de se sentir lui-même valable et de pouvoir vivre sans la présence du parent. Le monde qui commence à apparaître est lié affectivement au parent maternant. Il lui paraît habité, vivant et suffisamment stable pour que l'on puisse agir sur lui. L'enfant prend confiance dans son action.

Au cours de cette deuxième structuration, on assiste à plusieurs acquis fondamentaux : -une stabilisation du soi -un développement des capacités de mentalisation et de la fonction imaginative -l'apparition des possibilités de régulation et d'action du moi - la deuxième élaboration du risque de perte d'objet portant sur le référent -l'acquisition du principe de réalité -une évolution libidinale du stade anal au stade phallique.

Un ratage de cette seconde structuration conduit vers une organisation somatisante si les possibilités de représentation sont mises en défaut, ou vers les formes psychiques intermédiaires soit « limite » par défaillance de la stabilisation narcissique soit perverse par des fixations libidinales et un rapport particulier à l'objet qui rendront la résolution œdipienne impossible.⁶¹¹

Chez Michel Houellebecq, cette phase coïncide avec sa vie en Algérie, chez ses grands-parents maternels. Elle est d'autant plus régulière que le séjour à Alger n'est pas interrompu et qu'il se passe dans une famille nucléaire normale

⁶¹¹ - <http://lesphasesstructuratesdel'enfance>

père-mère-enfant. Qu'importe que les uns soient les grands-parents et l'autre le petit-fils. Ce qui est significatif à ce niveau c'est la relation familiale et le lien factuel d'éducation. Or tout indique que la famille Ceccaldi est dans les conditions sociales, matérielles, psychologiques idéales pour élever Michel Houellebecq. Alors qu'elle va rendre visite à son fils, Janine Ceccaldi reconnaîtra comme elle a pu le faire chez Henriette Thomas : « Je repartis le cœur plus léger. Il était évident qu'il était mieux avec eux qu'avec nous. Et selon moi, mieux qu'avec l'Henriette plus jeune, avec une nouvelle vie personnelle... »⁶¹² Denis Demonpion, pour sa part, rappelle les commentaires du narrateur de *Les particules élémentaires*, quand celui-ci narre un pan de la vie de l'un des héros du roman alors qu'il vit chez ses grands parents. Il s'agit de Bruno, avatar, s'il en est, de Michel Houellebecq. Et le narrateur de révéler : « âgé de quatre ans, pédalant de toutes ses forces sur son tricycle à travers le corridor obscur, jusqu'à l'ouverture lumineuse du balcon... C'est probablement à ces moments qu'il avait connu son maximum de bonheur terrestre. »⁶¹³ Qu'en retenir ? Que le passage de Michel Houellebecq chez ses grands parents maternels lui a apporté une stabilité (psychique) ; qu'arrivé au moment où l'enfant prend premièrement conscience de la réalité et du divers, ce « séjour » chez Martin Ceccaldi lui a permis d'ordonner tout cet épars et ce diffus que constitue le monde et la réalité.

Nous choisissons de nous arrêter à cette phase structurante, car après cinq (5) ans s'établit une sorte de période de latence qui court jusqu'à l'adolescence. Aussi, pour ne faire que l'évoquer, la dernière phase structurante est-elle celle de « reprise et d'achèvement. » Il en est ainsi, parce qu'

On peut considérer l'adolescence et le début de la vie adulte comme une reprise qui parachève les phases précédentes. Après une reviviscence, il y

⁶¹² - Lucie Ceccaldi, *L'innocente*, *Op. Cit.*, p. 185.

⁶¹³ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. cit.*, p. 47.

a en principe résolution définitive de l'œdipe et entrée dans un statut d'adulte sexué et responsable.⁶¹⁴

La reprise dont il est question est une résurgence par rapport à une certaine transition qu'il faut comprendre tant elle permettra d'élucider le mystère de la personnalité de l'écrivain ; tant elle expliquera pourquoi s'étant senti si bien chez les Ceccaldi, il les a pratiquement chassés de son esprit pour ne préférer que sa grand-mère Thomas née Houellebecq dont il a pris le nom en guise d'identité artistique. C'est que, en tant que période de latence cette autre phase développementale,

qui s'étend de l'âge de cinq ans environ jusqu'à la puberté, cette phase du développement durant laquelle l'enfant fait d'importants progrès dans le domaine moral et intellectuel, repousse à l'arrière-plan tout sentiment sexuel. Qui plus est, une amnésie profonde recouvre les premières années de la vie d'un voile épais... et le témoignage, intéressé de l'amnésique vient corroborer la conception couramment reçue selon laquelle la vie sexuelle commence à la puberté »⁶¹⁵

Ainsi, au-delà de Cinq (5) ans on apprend que l'individu est sujet à un oubli profond, à une importante amnésie par rapport à ses premières années de vie. Or c'est à cette période justement que s'enregistre chez l'enfant, « d'importants progrès dans le domaine moral et intellectuel. » C'est simplement que dans cette période de latence, le sujet prend conscience de plus en plus clairement du concept de réalité alors que plus jeune ce qui prévalait était lié à la dialectique du plaisir et du déplaisir. Or, toute cette maturation a lieu comme l'aurait dit Janine Ceccaldi, chez l'Henriette, la Houellebecq.

⁶¹⁴ - <http://lesphasesstructureesdel'enfance>

⁶¹⁵ - Peter Gay, *Op. Cit.*, p. 171.

I – 2 – Michel Houellebecq, un nom de plume révélateur

L'attachement de Michel Houellebecq pour le nom de plume dont il a fait le choix au moment de demander à Michel Bluteau de publier ses poèmes n'est certainement pas lié à la fantaisie. Il n'y a pas non plus la moindre once de hasard dans cette volonté tout entière assumée de biffer le Thomas et de choisir un autre nom pour la nouvelle carrière et pour la nouvelle vie. A notre sens, ce choix final, délibéré, est la conséquence logique de l'évolution développementale de l'enfant liée à la résolution de l'œdipe. S'il est évident que Janine Ceccaldi n'a pas les faveurs de son fils – elle n'a pas suffisamment été là pour lui – ce qui l'est moins, c'est qu'ayant préféré sa grand-mère Thomas, il ait, pratiquement rejeté ses grands-parents maternels. Ceux-ci, s'étaient pourtant rendus disponibles pour lui et s'étaient montrés prévenants à son endroit. Martin Ceccaldi s'est même laissé mourir après que son petit-fils lui a été enlevé. Deux raisons pourraient expliquer cet état de fait. L'une est sentimentale et l'autre psychologique, scientifique.

D'abord, Michel Houellebecq en a toujours voulu à sa mère car celle-ci l'a « abandonné. » Elle lui a offert l'image d'une personne peu responsable et de son point de vue, vulgaire d'où son rapport au sexe et au langage a pu en être marqué. De notre point de vue, et nous l'avons déjà dit, tout ce qui renvoie à ce référent – la mère – sera banni de l'esprit du sujet. Aussi Martin et Clara-Fernande July Ceccaldi feront les frais du formatage que Michel Houellebecq s'est imposé.

Ensuite, toute la tendresse apportée par Martin Ceccaldi et son épouse est demeurée dans la mémoire de l'enfant qui a grandi avec ce qui n'est resté que souvenirs. Or comme nous l'avons vu, au-delà de cinq (5) ans, un voile épais recouvre les souvenirs de l'enfant jusqu'à l'adolescence où les principes de

l'œdipe se recomposent. À cette étape de la vie de Michel Thomas, c'est la grand-mère Henriette qui est seule présente, faisant office de famille mais surtout de mère. Denis Demonpion en évoquant les sentiments de l'écrivain au moment de la mort de sa grand-mère, rappellera ce que la mère de René Thomas représentait pour Michel Houellebecq en révélant ce qui suit : « Elle avait veillé avec tendresse et affection sur son adolescence, lui apportant stabilité et réconfort. Elle l'a aidé à se structurer. »⁶¹⁶ Ceci peut être banal, mais cette phrase est lourde de conséquence tant dans son rapport à la réalité il a pu compter sur cette aide là et c'est justement d'elle qu'il se réclamera.

Ayant fait le choix de revendiquer son lien de parenté avec Henriette Thomas, Michel Houellebecq aurait pu garder son patronyme lui qui à l'origine est un Thomas, surtout quand on sait que pour lui sa grand-mère a déménagé pour être proche des autres membres du clan Thomas et que donc il a commercé avec un ensemble plus grand de Thomas. S'il a choisi Houellebecq comme nom de plume – peut-être pour se démarquer en particulier de son père – c'est que dans tout l'ensemble familial, paternel comme maternel, un seul élément l'a comblé, satisfait, auquel il entend maintenant s'associer, c'est « l'Henriette ». C'est pourquoi, Michel choisi très précisément le nom de Houellebecq en référence au nom de jeune fille de celle-ci. Il appartient à une seule famille sinon à une seule personne : Houellebecq. Ceci est d'autant plus clair que Michel Bluteau se souvenant de la sollicitation du jeune écrivain rapportera à Denis Demonpion cet entretien qu'il faut juste revivre :

Avant de prendre congé, il insiste pour que, au cas où ses textes seraient publiés, ce soit sous le nom de Michel Houellebecq, « le nom de ma grand-mère, la seule personne qui soit un peu digne dans ma famille. »⁶¹⁷

⁶¹⁶ - Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé, enquête sur un phénomène*, *Op. cit.*, p. 72.

⁶¹⁷ - *Idem.*, p. 122.

Il est question de dignité, une valeur qu'on ne saurait enlever aux Ceccaldi mais qui selon l'écrivain manque à sa mère, à son père et d'une certaine façon aux autres membres de sa famille. Le réquisitoire virulent que dresse Michel Houellebecq en toute occasion contre sa mère et son père et notamment dans *Mourir* est symptomatique justement de ce manque de dignité. S'ouvrant au monde, à la réalité de celui-ci, Michel Houellebecq a découvert dans un univers – familial – qui en manquait terriblement, une valeur : la dignité. Celle-ci lui a été enseignée par sa grand-mère dont à présent il se réclame. Par ailleurs, il la fait revivre physiquement et idéologiquement à travers son nom de plume donc sa poésie, sa littérature. En sus, par cet acte, l'écrivain réécrit l'histoire de sa famille comme il le fait avec ce monde qu'il entend recréer. Avec lui renaît la famille Houellebecq dont curieusement – est-ce par souci commercial ? – se réclame sa mère qui dans son autobiographie peut dire : « Si une renommée non préméditée par moi-même a porté mon nom dans tes neurones du commérage et que tu cherches un règlement de compte dans la famille Houellebecq, referme ce livre car il n'y en aura pas. »⁶¹⁸

Dans la droite ligne du mythe d'œdipe par la mort du père⁶¹⁹, la relation incestueuse avec la mère⁶²⁰ mais également dans la trajectoire même du « Mythe scientifique » de *Totem et tabou* de Freud, Michel Houellebecq acquiert cette puissance créatrice devenue puissance civilisatrice. Au départ git cette littérisation de soi qui pousse à une quasi réécriture de soi.

⁶¹⁸ - Lucie Ceccaldi, *L'innocente*, *Op. Cit.*, p. 7.

⁶¹⁹ - Voir le poème « non-réconcilié » in *La poursuite du bonheur*, p. 6.

⁶²⁰ - C'est le symbole, peu importe les raisons, que nous tirons de cette revendication à l'appartenance à la famille Houellebecq faite par Janine Ceccaldi dans son autobiographie.

II – De la littérisation de soi : au cœur de l'autoreprésentation

Les développements précédents nous ont permis de voir la gêne d'un créateur, d'un homme de lettres à l'égard d'une forme littéraire au motif qu'elle est le siège de la « transparence » ; ils nous ont permis également de toucher du doigt, la misère profonde d'un adulte dont la distance avec les parents dans sa prime enfance a provoqué un malaise, le projetant dans une sorte de refuge où il s'est construit un personnage. Ainsi, Michel Houellebecq, car c'est de lui qu'il s'agit, s'est enfermé dans une constante activité de recréation de la personnalité, dans une tentative de compromis à l'intérieur de la chose autobiographique. Cette tentative qui transcende les frontières du biographique, s'étale dans toute son œuvre et notamment dans celle, poétique, où le cache-cache permanent a donné lieu *in fine* à la littérisation du soi exprimé. Il y a de ce point de vue une confusion au sens d'attelage de deux univers (fictionnel et réel) au départ distincts mais qui se complètent au bénéfice de la création littéraire.

En analysant les romans de Michel Houellebecq, Murielle Lucie Clément arrive à la conclusion suivante :

Bien sûr, la littérature n'est pas la vie. Toutefois, les fictions de Houellebecq mettent en scène, une réalité diégétique proche d'un réel connu qui permet au lecteur de s'identifier à une expérience qui pourrait être la sienne ; les références à la société actuelle sont légion et la frontière entre la diégèse et la réalité tend à s'estomper.⁶²¹

⁶²¹ - Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 145.

Cette analyse confirme la thèse maintes fois défendue par nous même à savoir que l'écriture (poétique) de Michel Houellebecq, fortement « sociale », transcriptive – du réel – était pour beaucoup arrimée à sa vie même.

Or nous l'avons souvent vu, cette vie même s'est construite dans un conflit constant avec les sujets parentaux ce qui a provoqué des conflits intérieurs qui ont couru sur la page spécifiquement de la poésie, secrétaire privilégié pour conservé les tourments de cette nature. C'est cela également qui est à la base de ce désir de littérisation qui ne peut être admis que si l'on part du postulat de la névrose observée par l'entourage du poète et qui une fois encore, rend opérante l'analyse de Freud d'une part, sur la personnalité de Michel Houellebecq et d'autre part, sur son écriture.

Ainsi, la froideur à l'égard du père, les conflits avec la mère, les distances prises avec la sœur adressent bien le caractère d'un sujet dont la vie psychique n'est pas très harmonieuse. Il en est ainsi de la régression qui s'opère chez un tel individu. Selon Freud,

La psychanalyse... a montré que le premier objet sur lequel se porte le choix sexuel du jeune garçon est de nature incestueuse, condamnable, puisque cet objet est représenté par la sœur, et elle nous a montré aussi la voie que le garçon suit, à mesure qu'il grandit, pour se soustraire à l'attrait de l'inceste. Or, chez le névrosé nous trouvons régulièrement des restes considérables d'infantilisme psychique, soit parce qu'il n'a pas été capable de s'affranchir des conditions infantiles de la psycho-sexualité, soit parce qu'il y est retourné (arrêt de développement ou régression). C'est pourquoi, les fixations incestueuses de la libido jouent à nouveau ou jouent encore le rôle principal dans sa vie psychique inconsciente. Nous sommes ainsi amenés à voir dans l'attitude incestueuse à l'égard des parents le complexe central de la névrose.⁶²²

⁶²² - Sigmund Freud, *Totem et tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduit de l'allemand par Dr. S. Jankélévitch, *Op. Cit.*, pp 31-32.

Est-ce par ce chemin que s'expliquerait toute névrose ? Surtout Michel Houellebecq est-il névrosé ? Puisque notre prétention est littéraire, tentons de répondre à la deuxième question ou plutôt non, faisons juste observer que nous ne pourrions être solidaire des opinions émises sur Michel Houellebecq. Notre position – surtout physique – ne nous le permet pas. Nous dirons simplement que dans le traitement de son écriture, il en a été souvent du poète comme d'un névrosé dont la poésie a été le lieu d'« innombrables variations et déformations » dans la droite ligne de ce qu'en avait dit Freud :

Cette conception du rôle de l'inceste dans la névrose se heurte naturellement à l'incrédulité générale des hommes adultes et normaux ; la même fin de non-recevoir sera, par exemple, opposée aux travaux de Otto Rank qui ont montré sur une vaste échelle le rôle que l'inceste joue dans les créations poétiques et quelle richesse de matériaux ses innombrables variations et déformations offrent à la poésie.⁶²³

Ainsi, si la poésie déforme, se déforme, si, par elle le poète se littérarise, c'est aussi en regard des fixations incestueuses qui se sont lovées dans son inconscient.

Par ailleurs, l'œuvre littéraire joue entre la fiction qu'elle construit et la réalité dont elle s'inspire. Ainsi, pour Charles Mauron, « La fantaisie construit les « objets internes », noyaux de la personnalité, corrigés par comparaison avec des objets du monde extérieur. »⁶²⁴

Dans le même élan, Jean-Marie Kouakou livre cette analyse :

Il va sans dire qu'il faut, dès la base même, distinguer au moins deux ensembles selon la règle des différences de propriétés. Pour ce qui est du littéraire, le monde texto-diégétique peut constituer un ensemble distinct (F) parce qu'il y s'agit de fiction et le monde des réels un autre ensemble (R) par ce qu'il y s'agit de réalité. Comme

⁶²³ - *Idem.*, p. 31.

⁶²⁴ - Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *Op. Cit.*, p. 369.



pour une relation d'ordre fictionnel, distinguons deux cas : si la fonction vise l'intégration, elle peut se matérialiser $F \rightarrow R$. Ici les objets de F sont appelés dérivés de ceux de R , les intégraux. Un tel objet diégétique procède par effet de réel. Il veut ressembler à un objet extratextuel, appartenant donc à (R) . Inversement, si l'on envisage la relation $F \leftarrow R$, on a une fonction de dérivation alors que, dans le premier cas on avait postulé une fonction d'intégration. Un objet réel [de (R)] est supposé modèle à retranscrire absolument, sans altération donc, dans la diégèse c'est-à-dire dans (F) .⁶²⁵

Dans l'univers littéraire qui procède du domaine de la fiction, la notion du modèle dispose l'objet dans une trajectoire qui consacre, par rapport à l'objet de R , « l'effet de réel. » Cela est d'autant plus vrai que dans la théorie de la représentation, tout objet est un re-présenté qui parle sur ou pour un premier objet authentique ou primitif. C'est pourquoi Jean-Marie Kouakou considère justement « l'effet de réel comme un instrument de diagnostic différentiel. » Voici comment il l'énonce :

L'effet de réel est de toute évidence ici un instrument de diagnostic différentiel : c'est, sur l'angle épistémologique, un moyen de classification capable de ranger tel objet au rang de purement fictif et tel autre à celui de moyennement et potentiellement (étant donné qu'on ne peut envisager une adéquation absolue) réel.⁶²⁶

La chose littéraire consacre donc toujours cette démarcation entre les mondes extra et intra diégétiques, démarcation assise sur la spécificité des univers réel et fictionnel l'un s'appliquant à représenter l'autre et y arrivant plus ou moins en disposant des objets peu ou prou fidèles à leurs primitifs. Pour le comprendre réellement, il faut revenir à ce qu'est vraiment la littérature. Jean-Paul Sartre, à notre avantage s'est posé la question et en a ressorti une dialectique entre le « Portrait » et le « modèle ». Pour lui donc :

⁶²⁵ - Jean-Marie Kouakou, *Op. Cit.*, pp 31-32.

⁶²⁶ - *Idem.*, p. 35.

...comme le portrait compromet le modèle, comme la simple représentation est déjà amorce de changement ; comme l'œuvre d'art, prise dans la totalité de ses exigences, n'est pas simple description du présent, mais jugement de ce présent au nom d'un avenir, comme tout livre, enfin, enveloppe un appel, cette présence à soi est déjà dépassement de soi.⁶²⁷

« L'œuvre d'art », « le livre », « le portrait » sont amorce de « changement », « de dépassement » d'in-fidélisation ce qui fait qu'en considérant le texte où la chose littéraire, il faut les regarder comme le lieu d'émergence de deux catégories d'objets « intrinsèque et extrinsèque », ainsi que Jean-Marie Kouakou en tire la conclusion :

On peut conclure ceci : il y a des objets intrinsèques en littérature. Ils sont d'obédiences signifiante et linguistique et sont représentés par le texte (en tant que message, c'est-à-dire un énoncé dans le sens de Jakobson) ; il y a aussi des objets extrinsèques. Ils sont empruntés au monde humain et sont d'obédience signifiée puisque d'ordre référentiel.⁶²⁸

La question qui se pose dans le cas précis de l'œuvre poétique de Michel Houellebecq est de savoir si la figure du « Je » ressortit à une réalité intrinsèquement ou extrinsèquement littéraire.

⁶²⁷ - Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948. p. 162.

⁶²⁸ - *Idem*, p. 40.

II – 1 – La poésie de Michel Houellebecq et sa poétique de l’objet

intrinsèquement littéraire

Ainsi que nous avons pu précédemment le voir, l’objet littéraire fonctionne sur la base d’une dualité « intrinsèque » et « extrinsèque. » Ici l’objet est une réalité « signifiante et linguistique », là il ressortit au « réel » à qui l’écrivain emprunte pour peupler le monde qu’il crée. Dans le premier cas, l’objet se comprendrait donc non point dans son rapport à l’extra-texte mais dans un « réalisme interne »⁶²⁹ qui conduit le lecteur à rester dans la sphère « texto-diégétique » comme nous fonde à le penser cette illustration :

L’autre versant du réalisme littéraire consiste dans les principes d’interdépendance et de solidarité fictionnels au plan diégétique qui mettent en rapport des segments diégétiques entre eux : ce qu’on peut appeler le réalisme de fiction. Un livre comme *La Curée* de Zola n’est pas réaliste parce qu’il est couvert et doublé par une histoire parallèle (celle de Napoléon III et du second empire) ; il est réaliste parce qu’il a une espèce de cohérence fictionnelle réaliste aux yeux des personnages et non pas des lecteurs (dont le point de vue n’est pas obligatoire ici). La motivation, par exemple, contenue dans le nom de Saccard (Il y a de l’argent dans ce nom-là ; on dirait que l’on compte des pièces de cent sous, un nom à aller au bain ou à gagner des millions) auto-baptisé ainsi sous les yeux d’Eugène son frère aîné et ministre, donne à ce dernier la possibilité de lui prévoir de façon réaliste (ce que laisse prévoir son nom) un programme à exécuter (entièrement fondé sur l’argent). Il y a bien entendu, d’autres procédés de motivation du nom qui sont à prendre en compte dans le discours réaliste...⁶³⁰

Dans la logique de l’autobiographie, l’objet littéraire ou plus exactement l’objet du texte est frappé du sceau de la réalité puisque l’écrivain emmène dans

⁶²⁹ - Nous tenons ce concept du « réalisme littéraire » que présente Jean-Marie Kouakou et qui est caractérisé dans ce développement : « Il y a réalisme du livre quand un objet (anthropomorphe ou non, événementiel, segment etc.) appartenant à la fiction, à un moment donné, est rendu vraisemblable ou est réalisé par un autre objet du livre à un autre moment de la fiction. On parle de réalisation quand l’objet s’auto-confirme ou confirme un autre par continuité en se (le) mettant en conformité au plan de la diégèse ou du texte, avec son entour texto-diégétique. De fait, on dira qu’il y a réalisme quand, au sein d’une fiction, deux objets sont en rapport de réalisation. Jean-Marie Kouakou, *La chose littéraire*, *Op. Cit.* p. 48.

⁶³⁰ - *Ibid.*, pp.47-48.

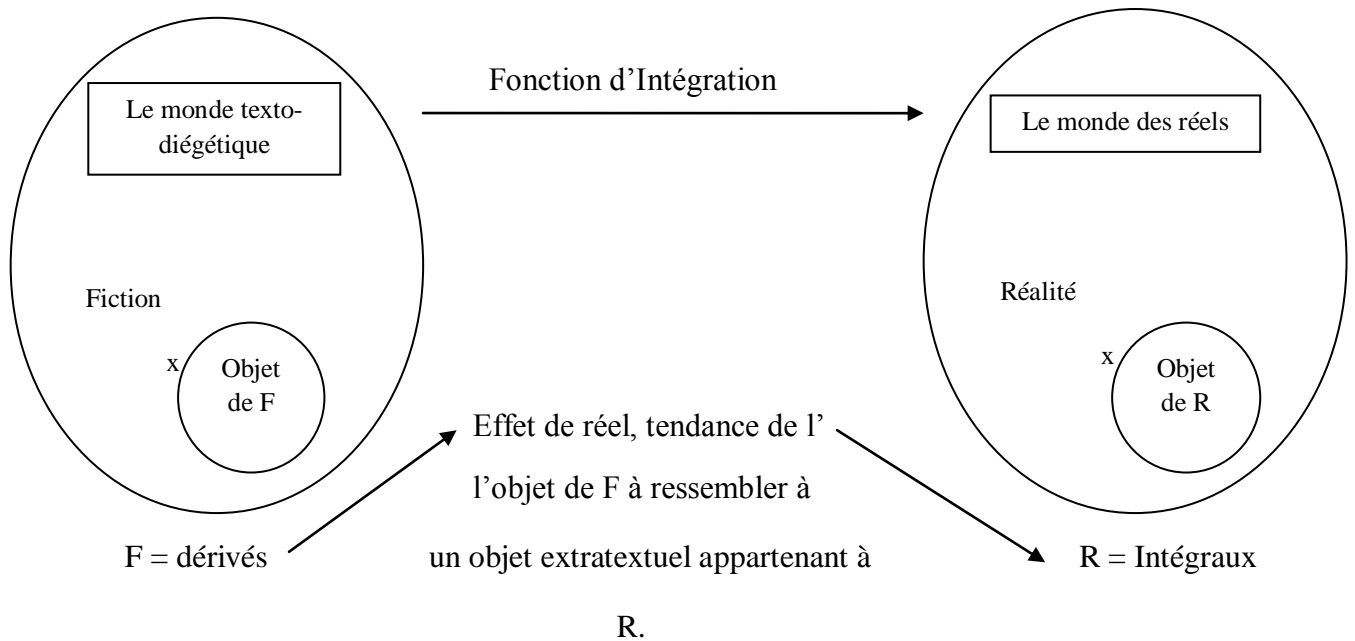
le texte sa vie même. Le rapport à la chose écrite, procède du vrai ou à tout le moins du « sincère » selon l'expression de Jean-Philippe Miraux. Le vrai qu'est censé porter le texte autobiographique permet de comprendre le « faux » dont participe le texte littéraire qui, lui-même, rappelons cette formule platonicienne est affaire de « simulacre et de mensonge. »⁶³¹

La recherche de l'intrinsèquement littéraire consistera donc – sur la base des analyses précédentes et qui ont mis en évidence des pans de vie de Michel Houellebecq – à relever les éléments du texte poétique allant contre ces premiers repères, soit qu'ils les dénaturent, soit qu'ils les réécrivent, soit que le poète procède à des ajouts relevant de la création et non plus de la simple transcription. Il serait bien maladroit, nous apprêtant à conduire notre ouvrage, de ne point rappeler à toutes fins utiles que les poèmes sur lesquels nous travaillons sont des textes littéraires et qu'à ce titre, les objets qu'ils mettent en relief sont forcément ou quelque part de cet ordre. Toutefois, on nous comprendra mieux en se souvenant des fortes inclinations « autobiographiques » au sens large du terme, des poèmes Houellebecquiens qui poussent naturellement à chercher la figure du poète dans le texte ainsi que tout l'univers spatio-temporel qui, en somme, sont d'obédience ou de nature référentielle.

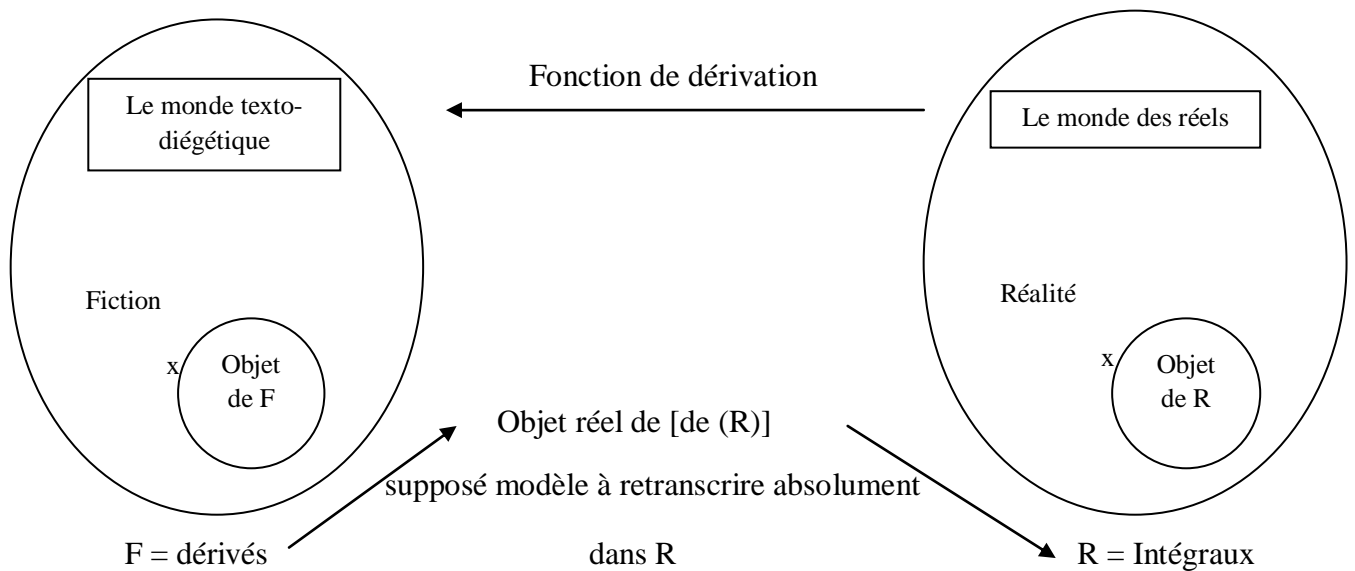
Renvoyons le lecteur à notre précédent développement pour qu'il y reconsidère l'analyse de Jean-Marie Kouakou portant sur la distinction, en littérature, des deux ensembles fiction et réalité. Nous l'y renvoyons de même que nous y retournons nous-même pour proposer une lecture schématique, et à notre sens, plus simplifiée de l'énoncé. Selon la thèse de Jean-Marie Kouakou, la chose littéraire procède de la rencontre de deux univers suivant deux principes

⁶³¹ - Nous relevons cette vérité de l'œuvre de Gérard Dessons, en particulier lorsqu'il s'étend sur la conception platonicienne de la poétique. Voici l'essentiel de son propos sur le sujet : « La démarche artistique se définit clairement ici comme un rapport à la vérité, puisqu'il s'agit pour le peintre de donner l'illusion qu'il réalise « un vrai menuisier. » Les plans de l'esthétique et de la morale se trouvent alors confondus, la dialectique de l'être et de l'apparaître se doublant d'une dialectique de l'illusion et de la duperie. L'art apparaît ainsi comme une double pratique du simulacre et du mensonge. », *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature, Op. Cit.*, P. 20.

ou fonctions : la fonction d'intégration et celle de dérivation. Voici comment nous les appréhendons de façon schématique.



Représentation schématique de la fonction d'intégration



Représentation schématique de la fonction de dérivation

Deux fonctions sont ainsi mises en relief mais comment les bien comprendre. Considérons pour ce faire, cet autre développement :

L'idée, en fait, à comprendre ici, ressortit au sens de la paraphrase. Avec l'occurrence mise à jour ainsi, on peut aussi appeler paraphrase, une compréhension de l'objet de fiction à partir de la correspondance (puisque'il s'agit de fonction, donc de relation) pour chacun d'eux à d'autres objets d'une autre sphère qu'on peut considérer comme équivalents (sur le plan sémantique) ; bref il s'agit de paraphraser c'est-à-dire de reformuler en un monde autre. L'opération de fonction peut revêtir multiples formes : jonction, conjonction, etc., qui sont des rencontres espérées ; disjonction, rupture, brisure etc., qui sont des articulations invalides dans le cas, bien entendu, où l'on s'en tient à une fonction de description du modèle. Ces dernières sont non-espérées. De toute façon, on comprend qu'il faut opérer la distinction entre réalisme d'intégration et réalisme de dérivation.⁶³²

« Le réalisme d'intégration » ressortirait donc au mouvement de l'objet de fiction vers l'objet du réel qu'il aura pris au préalable pour modèle auquel correspondre tandis que le réalisme de dérivation mettant en branle l'objet du réel, le conduirait vers le « monde de la fiction » dans lequel il prendrait place tel quel, bien sûr avec les variations et les transformations qu'induiraient la sphère qu'il intègre alors. De ces deux cas, ce qui nous intéresse au premier abord, c'est le réalisme d'intégration car ne l'oublions pas, cet aspect de notre analyse porte sur « l'intrinsèquement littéraire » au sens où l'objet houellebecquien porte une charge fictionnelle importante. L'intérêt de cette observation consiste dans l'*a priori* ou le postulat des écritures de soi que dénature forcément un tel objet. Or suivant les données précédentes, il est possible de postuler un mouvement de l'objet de fiction vers le « monde des réels » (autobiographique) frappé du sceau du vrai. Ainsi, nous entendons étudier la nature de ce mouvement et saisir en définitive la vérité de la vie du locuteur même quand elle a suivi des courbes aussi sinueuses et improbables, en

⁶³² - *Idem.*, p.32.

nous fondant sur cette relation entre « le dérivé (objet de F) » et « le primitif (objet de R) » ainsi que l'indique encore Jean-Marie Kouakou.

Si l'on admet ces hypothèses, on doit pouvoir parvenir à une caractérisation, même de premier ordre, en adoptant une perspective où la faculté d'existence des objets littéraires obéit à ce qu'on définit comme la réalisation des conditions de réalité pour ce qui est de la fonction intégrale au moins où le dérivé (objet de F) est en rapport avec le primitif (objet de R) selon le lien verbal (de la fonction) : "est le pendant de" (qui exprime le caractère vrai).»⁶³³

II – 1 – 1 – Application du schéma du réalisme d'intégration à l'œuvre de

Michel Houellebecq

L'application du schéma du réalisme d'intégration à l'œuvre de Houellebecq, consistera à retrouver, dans le texte, des indices dont nous avons la certitude, par l'examen d'éléments extérieurs, qu'ils n'appartiennent pas à l'histoire du sujet ou encore dont l'on n'a pas la certitude qu'ils appartiennent à cette histoire. Il sera question de montrer que ces situations, événements, descriptions, rencontres... procèdent de la pure création mais une création qu'on fait passer dans le cadre de l'histoire de l'individu en la frappant du sceau du vrai au sens de validité et de confirmation. Ainsi l'on fait peser sur la chose une sensation du vrai à prendre en réalité dans la perspective de « l'effet de réel. » Tel est le cas de ces indices ou énoncés dont justement nous entreprenons le catalogue à travers le schéma du réalisme d'intégration.

⁶³³ - *Ibid.*

A – Énoncé(s) 1⁶³⁴ :

- Il mourut en Avril
 - Et puis il s'éteignit dans un léger râle.
- } ⁶³⁵

Ce passage fait une évidente référence au père de Michel Houellebecq. Voici ce qui le laisse entendre : « Mon père était un con solitaire et barbare. » Les extraits indiquent que le père de l'écrivain est décédé. La *Poursuite du bonheur* a été publié en 1991 et la formation de ce poème doit en principe coïncider ou être antérieure à cette année, or, le 23 Août 2005 à 3 heures du matin, Michel Houellebecq écrit ceci :

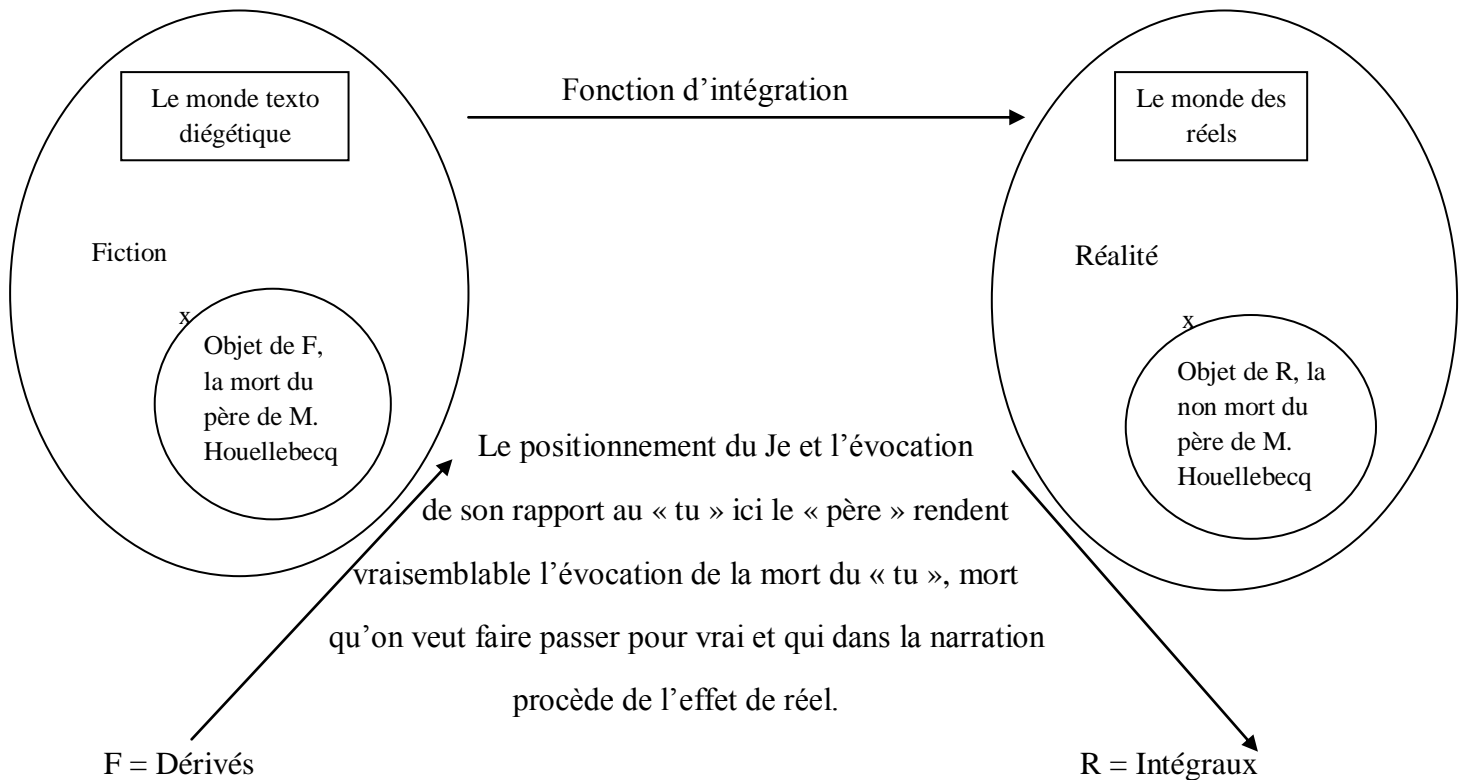
Ce moment de rupture en quelque sorte officielle en tout cas clairement comprise et assumée de part et d'autre, ne s'est jamais produit avec mon père ; ce qui fait que je ne sais pas toujours si je le verrai avant sa mort. Il y a, je crois, tout de même assez peu de chances.⁶³⁶

Ainsi en 2005, le père de Michel Houellebecq est encore en vie ce qui est en contradiction avec l'énoncé considéré. Toutefois, cette mort de René Thomas qui est un « meurtre symbolique » commis par Michel Houellebecq, est dans la droite ligne de la suppression, de son univers créatif comme psychique, de toute référence à son père qu'il a craint puis détesté. Il y a ici le principe civilisationnel « du sperme et du sang » contenu dans *Totem et tabou*, les enfants tuant le père pour avoir leur part d'affection féminine. L'objet de cette affection étant dans le cas de Michel Houellebecq, Janine Ceccaldi, sa mère dont il dit dans le poème : « Toutes les trois minutes, il insultait ma mère. »

⁶³⁴ - A travers la syntaxe : lettre de l'alphabet – Énoncé – chiffre Arabe ; Exemple : A – Énoncé(s) 1, il s'agit de mettre en relief un relevé d'énoncés concourant à tirer le même enseignement.

⁶³⁵ Michel Houellebecq, *Op. Cit.*, p. 7.

⁶³⁶ _



Application de la fonction de dérivation au(x) relevé(s) A – Énoncé(s)1

A – Énoncé(s) 2 :

- Il m'a toujours traité comme un rat qu'on pourchasse
 - La simple idée d'un fils, je crois, le révulsait.
- } ⁶³⁷

Cet énoncé traduit l'être d'un père méprisant à l'égard de son fils et cela sans réelle motivation. Il permet de dresser le tableau d'une relation conflictuelle entre le père et le fils. Mais pour mieux en saisir la portée, il faut considérer cet extrait du journal de Houellebecq où il affirme ceci :


Les handicaps dont on peut faire remonter l'origine à ma relation avec mon père sont moins grave, mais là aussi très simples (...) Je me suis

⁶³⁷ - *Idem.*, p. 6.

montrer simplement incapable, et même paralysé, lorsqu'il s'agissait de me livrer aux deux activités dans lesquelles mon père excellait...⁶³⁸

Mais encore... : « Sur ce plan, sur ce plan précis, il est indiscutable que mon père a pu me servir de modèle. »⁶³⁹

Alors d'où vient-il que ce texte se développe sur ce ton aussi conflagrant quand Michel Houellebecq, lui-même avoue être en admiration devant certaines qualités de son père ? Il y a, toutefois, similitudes entre le père du Houellebecq intra-diégétique et celui extra-diégétique. Trois indices nous permettent d'établir cette correspondance. Ils se construisent autour du champ lexical :

- Mon père était un con solitaire et barbare
 - Seul devant sa télé
 - Il ruminait des plans fragiles et très bizarres.
- 640
- 

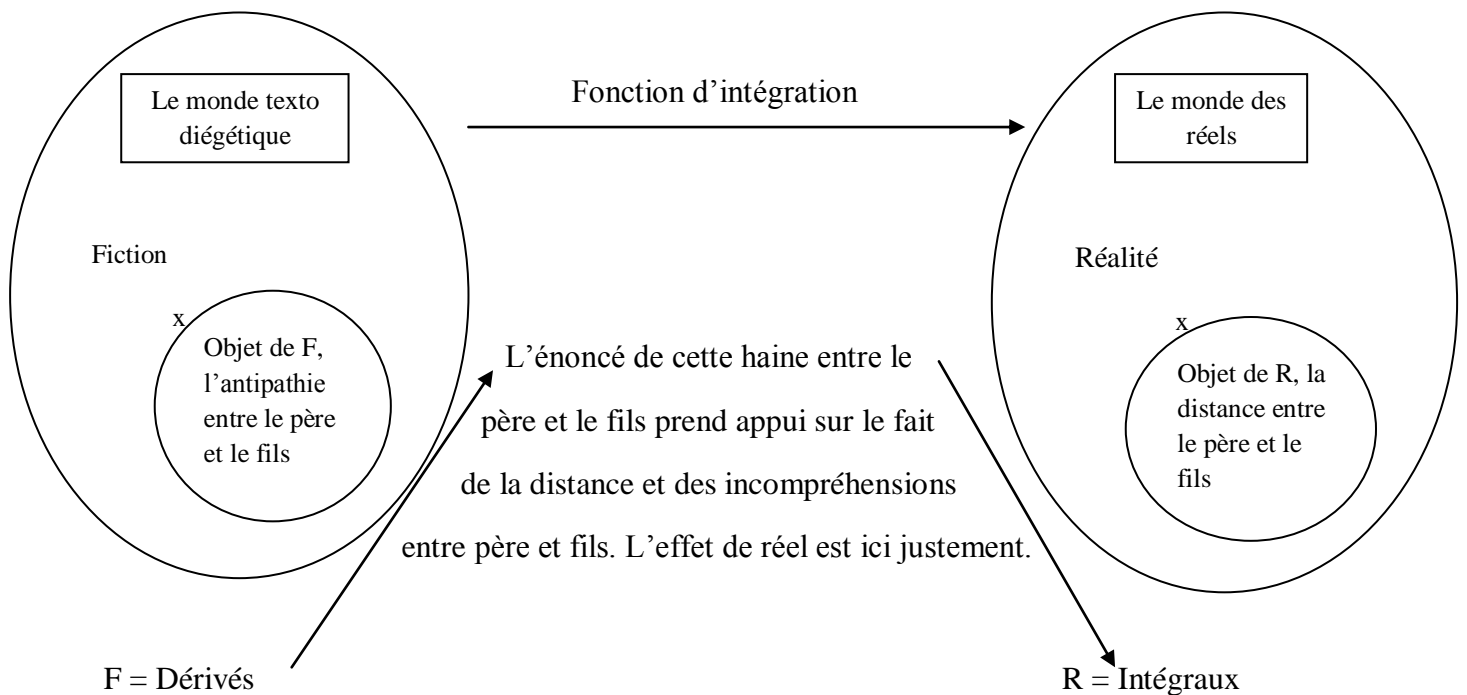
Dans son « autobiographie », Michel Houellebecq présente son père comme un être grossier tandis que sa mère est plus fine, plus cultivée ; il présente le goût de son père pour les choses simples comme « suivre le tour de France ou un match de foot devant la télé... »⁶⁴¹ Il évoque également les projets de placement d'argent de son père. C'est autour de ces éléments référentiels qu'est construite cette disjonction, au sens des relations, entre le père le fils.

⁶³⁸ - Michel Houellebecq, *Mourir, Op. Cit.*

⁶³⁹ - *Ibid.*,

⁶⁴⁰ - *Ibid.*

⁶⁴¹ - *Ibid.*



Application de la fonction de dérivation au(x) relevé(s) A – Énoncé(s)2

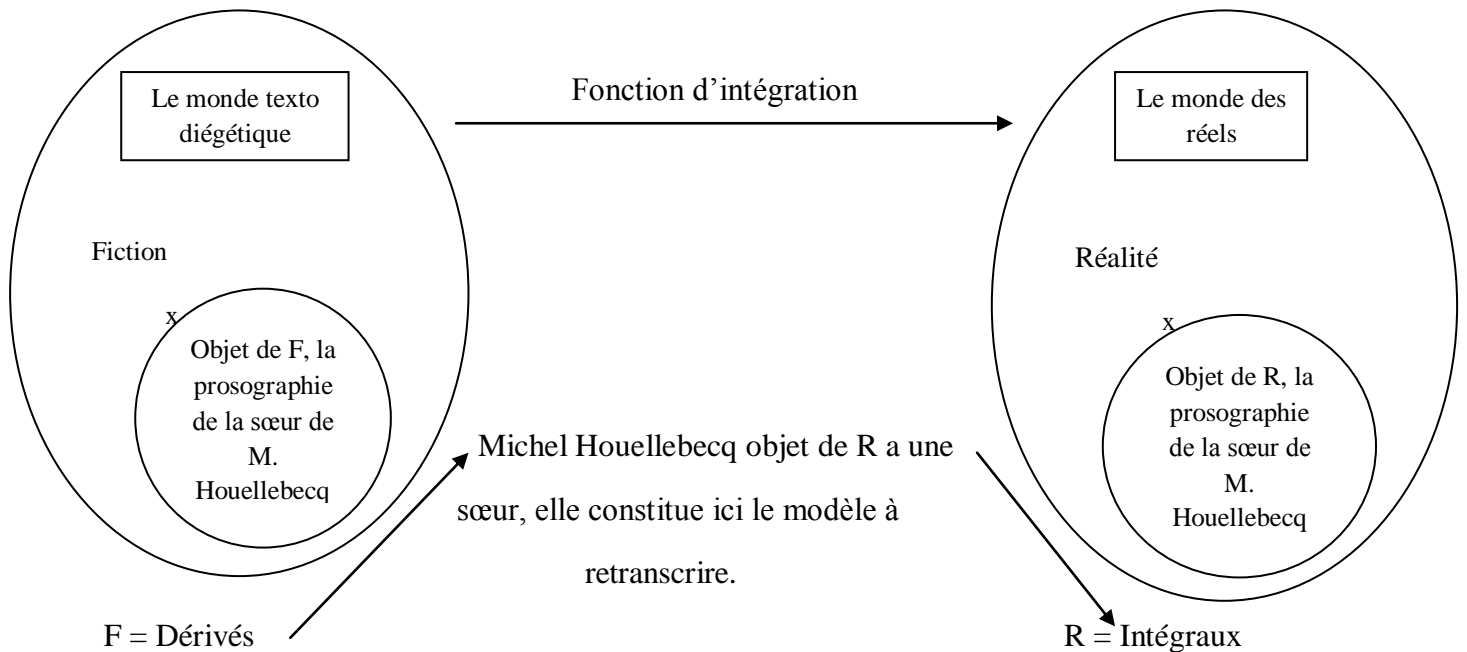
B – Énoncé 1 :

- Ma sœur était très laide à l'âge de 17 ans
 - Dans sa classe de 3^e on l'appelait gras-double
- } ⁶⁴²

Cette prosographie de Catherine, la sœur de Michel Houellebecq et l'évocation des brimades qu'elle aurait subies à l'école ne sont pas conformes à la réalité des choses. Certes Houellebecq a une sœur mais elle n'est pas dans le portrait qu'il dresse. De plus ce qu'elle aurait vécu à l'école lui est parfaitement étranger simplement parce qu'il n'a pas connu sa sœur, il n'a pas vécu avec elle. Ils sont parfaitement étrangers l'un pour l'autre. Cependant, cette évocation de

⁶⁴² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 13.

sa sœur obéit au même schéma entrevu pour sa mère. La relation décrite est sublimée dans une reconstitution familiale ou reconquête où le père écarté, le fils peut jouir de sa relation ou de sa parenté avec les sujets féminins.



Application de la fonction de dérivation au(x) relevé(s) E – Énoncé(s)1

B – Énoncé(s) 2 :

- Un matin de Novembre elle sauta dans l'étang
 - Mais on la repêcha, l'eau était jaune et trouble
- } ⁶⁴³

Catherine, au contraire de ce qu'indique cet énoncé, n'a pas fait de tentative de suicide.

⁶⁴³ - *Ibid.*

Application de la fonction de dérivation au(x) relevé(s) C – Énoncé(s)1

Ces énoncés font écho à ces extraits de *Le sens de combat* :

- Le sang des voisines éventrées
 - Jean a crevé les yeux du chat
- } ⁶⁴⁶

Qui conduisent à la même conclusion et appellent cet autre constat qui porte sur cette espèce de structuration, de composition de l'objet qui fait que la simple perception est débordée par une disposition de l'objet preuve d'un jeu plus que d'un rendu. Ceci, ce poème de *Le sens du combat* en donne la preuve :

Nulle ombre ne répond ; les cieux sont bleus et vides,
Et cette mongolienne en tee-shirt « Prédateur »
Aligne en vain les mots en gargouillis morbides
Pendant que ses parents soulignent ces efforts.

Un retraité des postes enfile son cycliste
Avant de s'évertuer en mouvements gymnastiques
A contenir son ventre. Une jeune fille très triste
Suit la ligne des eaux. Elle tient un as de pique.

Nul bruit à l'horizon, nul cri dans les nuages ;
La journée s'organise en groupes d'habitudes
Et certains retraités ramassent des coquillages ;

⁶⁴⁶ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 41.

D – Énoncé 1

- Hier mon corps scarifié rampait sur le dallage⁶⁴⁸
- J'ai saisi une paire de ciseaux.
- Et puis j'ai regardé mon corps en face

Ce poème présente une tentative de suicide du poète ou à tout le moins, indique qu'il y a songé. Cette idée s'appuie sur les nombreux troubles psychologiques de Michel Houellebecq qui essaient dans le texte. Que Michel Houellebecq ait tenté de se suicider ou à tout le moins qu'il y ait songé notamment pendant sa période de chômage est plus que vraisemblable mais aucun élément ne permet de soutenir qu'il soit passé nous pourrions être peu informé sur le sujet. Par ailleurs, il pourrait apparaître facile et simpliste de prétendre que la conséquence unique voire logique des troubles et souffrances du poète soit le suicide. Emile Durkheim dans son ouvrage *Le suicide*⁶⁴⁹ – nous y reviendrons – montre que certains problèmes psychologiques produisent un effet intellectuel bénéfique chez les individus qui y sont sujets.

⁶⁴⁷ - Michel Houellebecq, « Nulle ombre ne répond ; les cieux sont bleus et vides », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 38.

⁶⁴⁸ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 39.

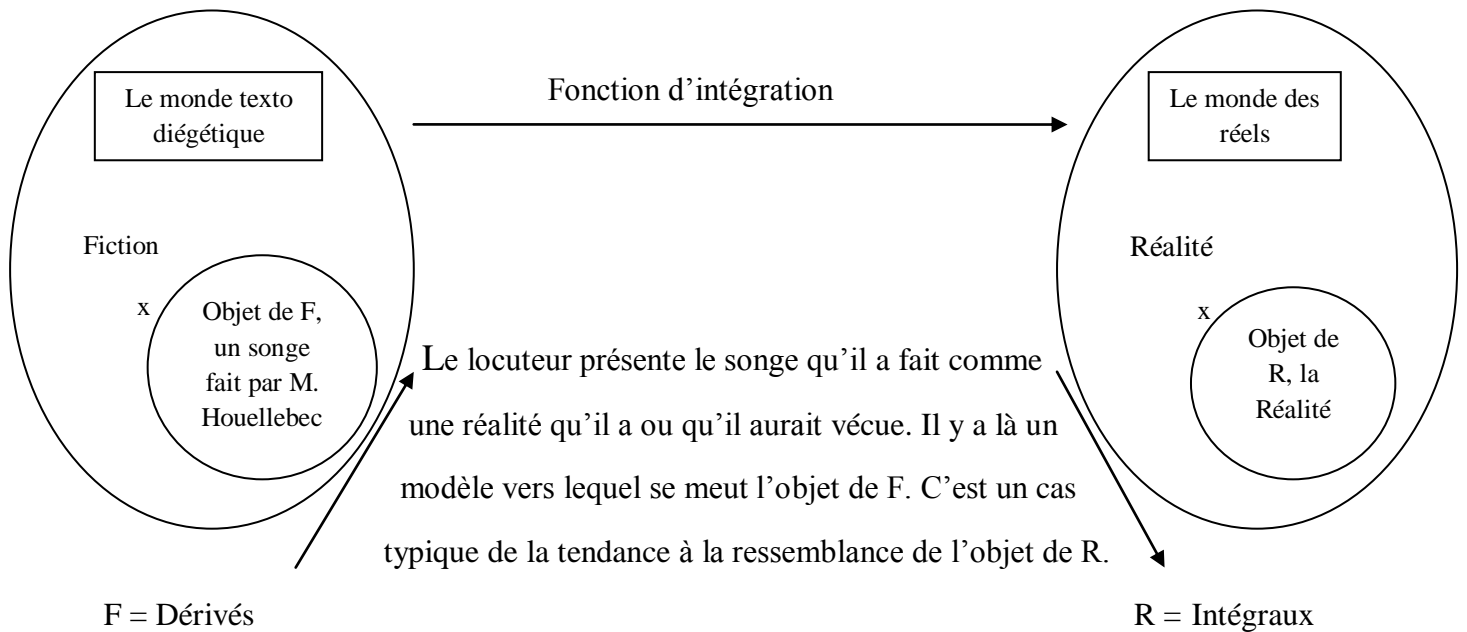
⁶⁴⁹ - Emile Durkheim, *Le suicide*, Paris, Quadrige/PUF, 2007.

qui, pour le moins, laisse présager d'un propos référentiel. Seulement, le dernier quatrain du poème apparaît problématique :

Le lendemain matin l'air avait goût de sel ;
Alors Je ressentis une double présence.
Sur le sol gris serpente un trait profond et dense.
Comme l'arc aboli d'un ancien rituel.

A cela s'ajoute cette description ou vision : « un homme sans paupière... » ; ces derniers relevés jettent le doute sur la réalité de ce qui est narré. L'autre indication temporelle « Le lendemain matin » fait penser que les quatrains précédents évoquent des événements s'étant produits la veille et précisément la nuit. Ainsi, tout semble indiquer que ces événements font plus cas d'une sorte de songe que d'un événement réellement vécu. L'intitulé du poème : « VOCATION RELIGIEUSE » et ces visions : « Alors Je ressentis une double présence ; Sur le sol gris serpente un trait profond et dense ; Comme l'arc aboli d'un ancien rituel », dont on peut retrouver les pendants dans *Le sens du combat*, « Les anges qui s'envolent ; Dans la splendeur des cieux ; Et qui retrouvent Dieu ; Les femmes qui rigolent »⁶⁵¹ rendent plus que plausible la réalité du songe. C'est donc un songe qu'on a voulu faire admettre comme une réalité.

⁶⁵¹ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 70.



Application de la fonction de dérivation au(x) relevé(s) E – Énoncé(s)1

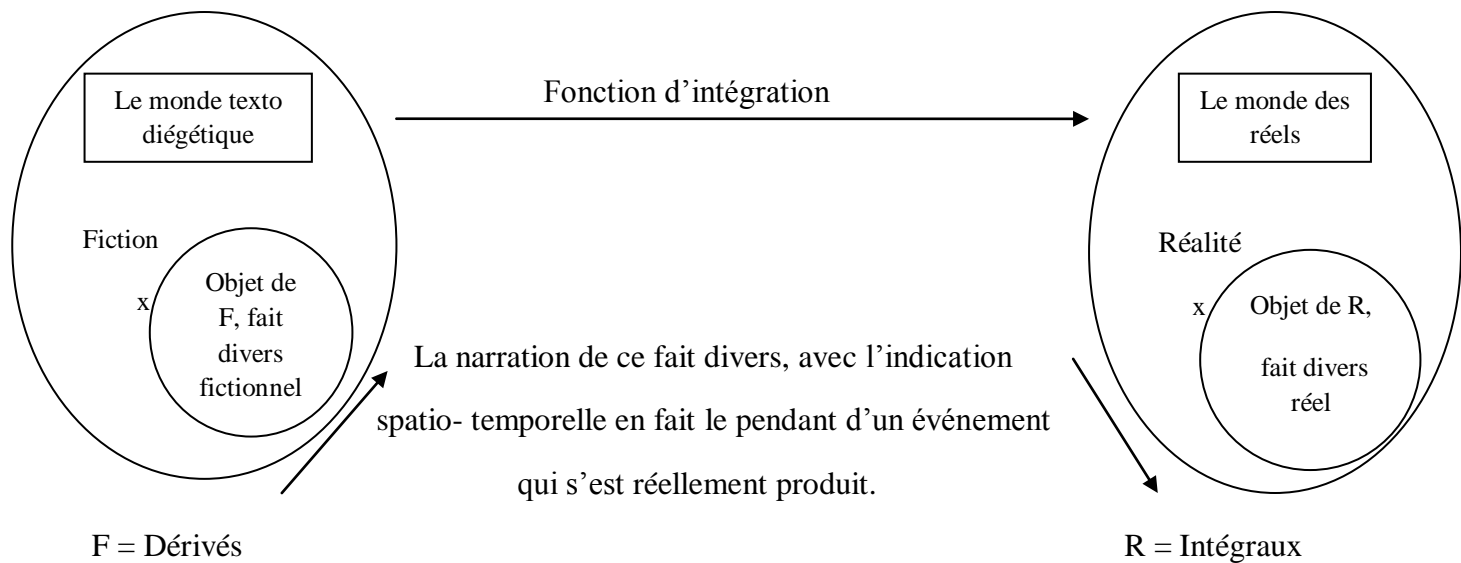
F – Énoncé (s) 1

- Saint-Christophe-du-Ligneron, le 17 juillet
- Deux hommes nus couchés sur le bord du rivage,
- Deux grands requins tout blancs jouent autour de l'épave
- Le soleil innocent fait briller les yeux morts d'un éclat sardonique
- Mais quel affreux décor...⁶⁵²

Il s'agit à l'évidence d'une description fictionnelle surchargeant la page d'une vision pathétique mais encore, tragique. Cette description cependant, bénéficie de la couverture de cette référence spatio-temporelle : « Saint-Christophe-du-Ligneron, le 17 juillet. » Dès cet instant le texte épouse la condition d'un fait divers propre à la chronique d'un journal ou pouvant relever

⁶⁵² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 76.

du fait d'un diariste cette opération fait du fait divers fictionnel « le pendant » d'un fait divers réel.



Application de la fonction de dérivation au(x) relevés F – Énoncé(s)1

G – Énoncé(s) 1

- L'ÉTÉ DERNIER
- J'étais je vous le jure dans mon état normal ;
- Les fleurs trouaient mes yeux de leur éclat brutal ;
- La souple peau des prés s'ouvrit, gueule béante ;
- Ma sœur et moi marchions sur un tapis nuptial.

653

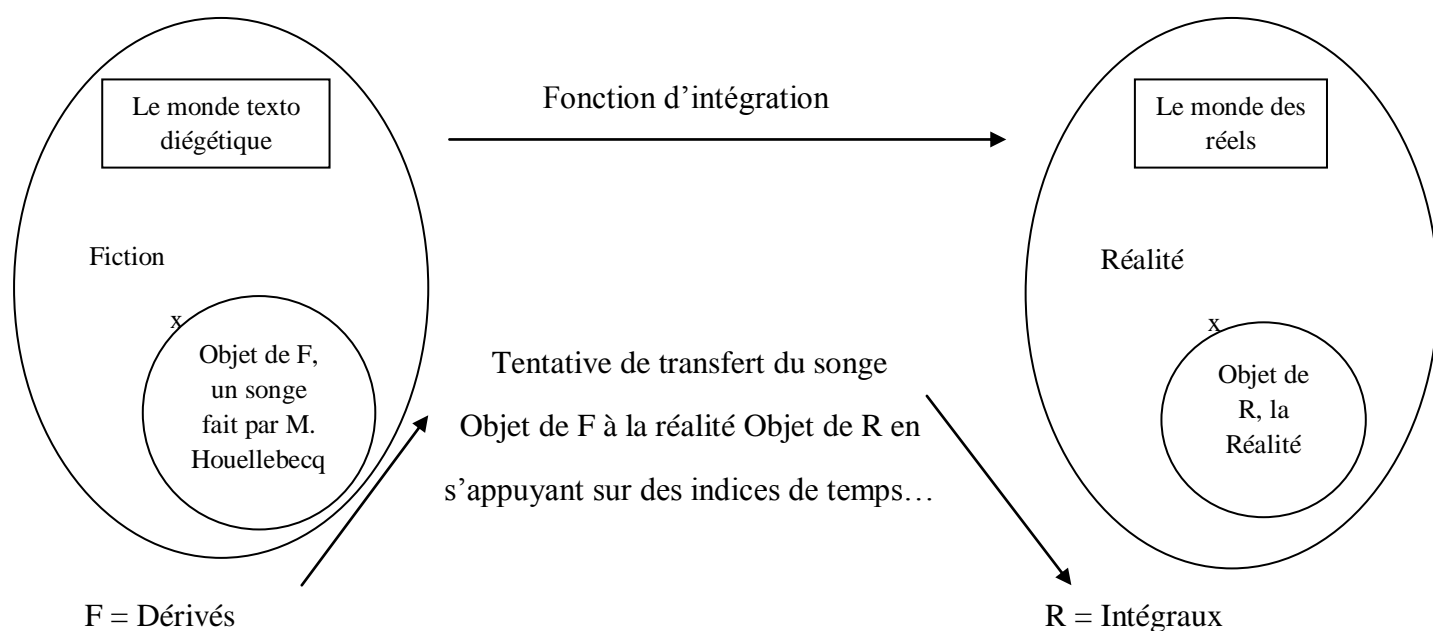
- Ce soir je n'ai pas eu de chance
- Je suis cerné par les gourous

654

⁶⁵³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 83.

⁶⁵⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p.

L'effort d'attachement au réel repose sur les indices : « L'ETE DERNIER ; je vous le jure ; Je revois maintenant les circonstances exactes. » Dans ces extraits, l'on sent l'effort du locuteur pour convaincre ou assurer que ce qu'il dit est vrai, s'est passé ; cela permet également de comprendre que le vrai n'a pas toujours été la qualité première des textes. Cet effort pour convaincre sur le caractère réel ne peut trouver un écho chez le lecteur puisque les métaphores « les fleurs trouaient... » ; « la souple peau des pré..., gueule béante » situent le propos dans un univers magique voire fantastique dans lequel les énoncés « Ma sœur et moi marchions sur un tapis nuptial » ; « Je suis cerné par des gourous » apparaissent comme l'expression de songes, de délires, qu'on a voulu faire passer dans le champ du vrai.



Application de la fonction de dérivation au(x) relevé(s) G – Énoncé(s)1

H – Enoncé(s)1

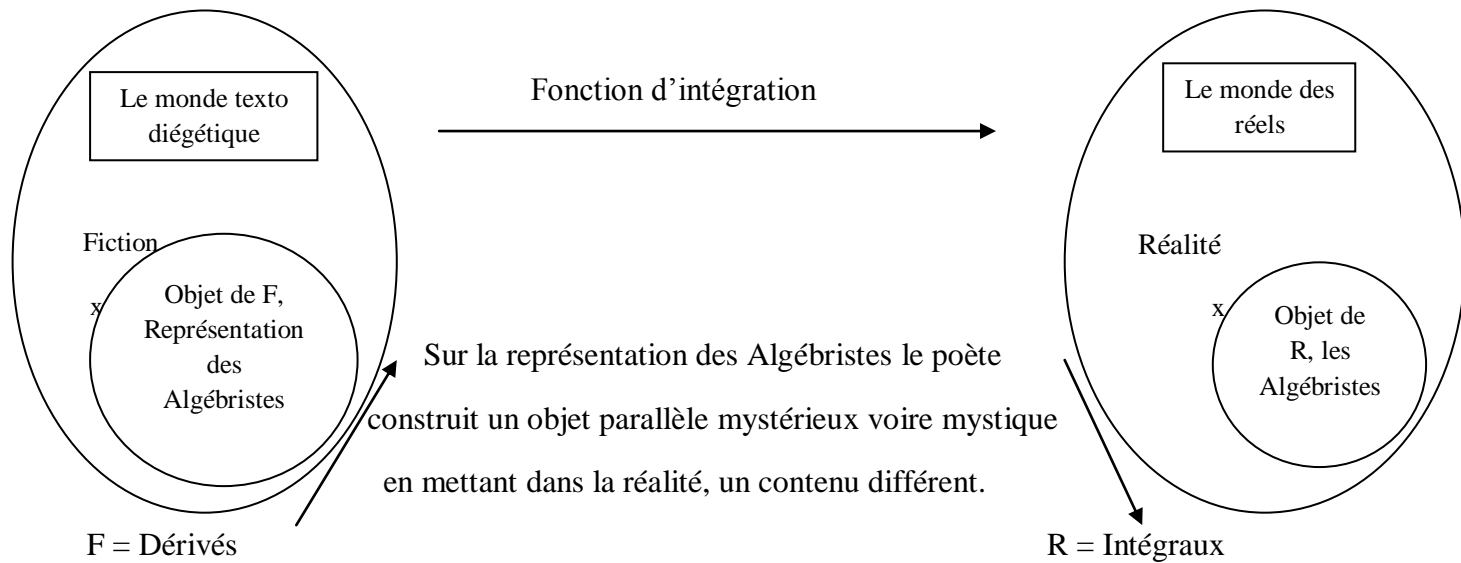
- LES ALGEBRISTES
- Ils flottaient dans la nuit près d'un astre innocent,
- Ils venaient de très loin, ils avaient tout leur temps.
- Ils chevauchaient le vent...

655

Les algébristes sont des hommes de science. Ils appartiennent au champ de l'humain et y sont proprement définis comme à l'intérieur d'un ensemble. Or le poète les traite comme des sortes d'êtres étranges et presque étrangers à cet univers même. En voici du reste les illustrations : « Ils flottaient dans la nuit près d'un astre innocent » ; « Ils venaient de très loin, ils avaient tout leur temps » ; « Ils chevauchaient le vent... »

Le travail de ces hommes de science subit une présentation ou une représentation quasi mystique tendant à présenter une nouveauté ou à affirmer les limites du regard habituel sur leur travail et à leur égard. Quoi qu'il en soit, les « Algébristes » restent dans le domaine de l'observation de l'univers, du divers, peut-être est-ce dans ces réalités de divers et d'univers que le problème se pose.

⁶⁵⁵ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 87.



Application de la fonction de dérivation aux relevé(s) H – Énoncé(s)1

Remarque : Ce poème annonce un envahissement sur la page comme dans la réalité d'une sur-réalité. Le mouvement Fiction → Réalité finit par consacrer la domination, le primat de la fiction par le peuplement dans R d'objets de F. Peu à peu l'objet de R se vide de sa substance. Il était le modèle, il a donné lieu finalement à une autre réalité qui par rapport à lui a pris son autonomie. C'est ainsi qu'il faut comprendre le poème LES VISITEURS qui consacre l'avènement purement et simplement dans R, d'extraterrestres.

LES VISITEURS

Maintenant ils sont là, réunis à mi-pente ;
 Leurs doigts vibrent et s'effleurent dans une douce ellipse.
 Un peu partout grandit une atmosphère d'attente ;
 Ils sont venus de loin, c'est le jour de l'éclipse.

Ils sont venus de loin et n'ont presque plus peur ;
La forêt était froide et pratiquement déserte.
Ils se sont reconnus aux signes de couleur ;
Presque tous sont blessés, leur regard est inerte.

Il règne sur ces monts un calme de sanctuaire ;
L'azur s'immobilise et tout se met en place.
Le premier s'agenouille, son regard est sévère ;
Ils sont venus de loin pour juger notre race.⁶⁵⁶

II – 1 – 2 – Interprétation

Le travail ci-avant mené, permet de constater d'emblée un biais dans le principe autobiographique de l'identité Auteur-Narrateur-Personnage, si l'on considère le cas de l'énoncé : « Mon père était un con solitaire et barbare », dans le poème NON RECONCILIE. Ceci pousse à admettre un éclatement dans la trilogie précédemment évoquée. Ici, Michel Houellebecq, l'auteur, est également le narrateur – sauf dans certains cas notamment de l'omniscient du sujet narrant –, seulement, la narration vise un autre personnage car la mort si on la regardait physiquement de Monsieur René Thomas, n'est pas conforme à la réalité des choses. Faut-il rappeler que le père de Michel Houellebecq jouit d'une bonne santé au moment où le narrateur raconte sa mort ? A cela s'ajoute la problématique du « Je » qui fait coïncider sur le locuteur deux identités distinctes à savoir le personnage protagoniste de l'événement narré et la personne du poète. Ainsi, qu'il s'agisse de parler de ses propres envies de

⁶⁵⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 89.

suicide comme de la tentative de suicide de sa sœur, le « Je » semble couvrir une réalité qui n'est pas celle de l'extra texte. Ceci établit une démarcation nette entre l'objet de fiction et l'objet du réel. Ces deux objets se partagent l'espace du « Je », le traversent à la fois par « effet de réel. » Ainsi, quand le poète-narrateur présente l'envie de suicide du « Je », il en appuie la plausibilité sur l'état dépressif de Michel Houellebecq, qui – cet état dépressif –, nous le verrons avec Emile Durkheim, peut servir de terreau au développement de telles envies. Ce déplacement du référent dépasse la seule réalité du « je » pour toucher d'autres protagonistes de l'univers diégétique houellebecquien à savoir « le père », « la sœur » et surtout les « Algébristes » qui, ces derniers, présentent du phénomène, un caractère plus prononcé. La description de leur démarche scientifique dans le poème, dépasse, de loin, le cadre du connu pour prendre une coloration plus mystique, soit que le poète a su voir au-delà du sensible et de l'empirique soit, que de son côté, le sens commun n'a pas su se donner les moyens pour atteindre un tel niveau de signification. Quoi qu'il en soit, le traitement de cet objet (« Algébriste ») confère au monde de la fiction un pouvoir que ne viennent pas remettre en cause ces extraterrestres du poème « LES VISITEURS » ; eux dont la mission est de « Juger notre race. » L'application de la fonction d'intégration à l'étude de la poésie houellebecquienne spécifiquement dans la trajectoire des écritures de soi permet de voir un déplacement de l'objet de Fiction vers la Réalité qu'il semble avoir investie au point que la réalité des choses semble difficile à déterminer. Or si on admet un tel « hymen » il faut souligner la suspicion légitime qui peut peser sur la nature autobiographique du propos. Le mouvement inverse de l'objet du monde des réels vers celui texto-diégétique laisse-t-il lui aussi envisager ce doute ?

II – 2 – La poésie de Michel Houellebecq et sa poétique de l’objet

extrinsèquement littéraire

En concluant ainsi :

On peut conclure ceci : il y a des objets intrinsèques en littérature. Ils sont d’obédiences signifiante et linguistique et sont représentés par le texte (en tant que message, c’est-à-dire un énoncé dans le sens de Jakobson) ; il y a aussi des objets extrinsèques. Ils sont empruntés au monde humain et sont d’obédience signifiée puisque d’ordre référentielle.⁶⁵⁷

Jean-Marie Kouakou achève de définir l’être et le caractère des objets qui peuplent la réalité et la chose littéraires. L’important à retenir c’est le réflexe à adopter qu’on soit face à l’un ou à l’autre de ces objets.

Il s’agit, d’une part, pour le lecteur de rester dans l’univers textuel et d’en saisir l’objet comme une réalité totale à l’intérieur de l’énoncé pour lui déterminer le sens qu’il ne peut avoir que dans cet espace « linguistico-signifiant. » Le réalisme interne pour ouvrir la chose à la réalité diégétique se comprend ici donc.

Il s’agit, d’autre part, pour le lecteur, non point en s’affranchir du texte mais en partant de lui, de s’ouvrir au monde « des humains » car cet autre objet qu’il considère en provient et y est connecté.

Ces deux niveaux de lecture concurrents – il est possible – mais assurément complémentaires remettent « au-devant de la scène » cette question bipolaire du signe linguistique à la fois signifiant et signifié. En tous les cas, deux univers propres sont discernables avec leurs objets eux aussi propres. Il est

⁶⁵⁷ - Jean-Marie Kouakou, *La chose Littéraire, Objet/Objets, Op. Citi.*, p. 40.

possible qu'on en admette une interpénétrabilité seule capable de les valider l'une et l'autre comme il est possible de les regarder comme entités totales et définitivement indépendantes l'une de l'autre⁶⁵⁸. Qu'il s'agisse d'entendre ceci ou de conclure à cela, il faut d'abord admettre simplement cette double réalité discernable, si l'on suit Jean-Marie Kouakou, par un instrument à savoir « l'effet de réel. »

Sur la base et la foi de cet instrument, nous renvoyons notre lecteur à l'analyse précédente afin de rappeler à sa mémoire le mouvement de l'objet de fiction dont la marche « hégémoniste » a pu être constatée. Rappelant toujours que nous travaillons sur un support littéraire mais dans le cadre des écritures de soi, nous observons à présent le mouvement de l'objet du réel, c'est-à-dire de la chose extratextuelle, celle censée porter la réalité de l'auteur (censé s'être écrit), et de sa vie. Comme ci-avant fait, c'est par les moyens d'un schéma, cette fois, du réalisme de dérivation que nous allons observer la cinétique de l'objet.

II – 2 – 1 - Application du Schéma du réalisme de dérivation à l'œuvre de

Michel Houellebecq

L'application, cette fois, du schéma du réalisme de dérivation à l'œuvre de Houellebecq, consistera à rechercher, dans le texte, des traces des événements liés à la vie du poète et qui se retrouvent sur la page, disons dans l'espace textuel diégétique. Plus loin que les simples déplacements de faits ou de péripéties, il s'agira de saisir, puisqu'il en foisonne dans le texte, les évocations de l'être psychologique de Michel Houellebecq. Ce mouvement de la réalité extra

⁶⁵⁸ - Assertant ceci, nous relevons la critique que fait Lacan de la théorie Saussurienne du signifiant et du signifié, lui qui commence par remarquer : « la thématique [de cette formalisation] est en effet suspendue à la position primordiale du signifiant et du signifié comme d'ordres distincts et séparés initialement par une barrière. », Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points, 1966, p. 254.

textuelle qui investit la page du tissu poétique porte ou est censé porté la trace du vrai puisque le « Je » dont il question ici désigne *a priori* la personne extratextuelle de Michel Houellebecq. La pertinence de cette prochaine analyse ne consistera pas à conclure ceci mais plutôt à observer le mouvement de l'objet lorsqu'il a « dérivé » et à voir peut-être à travers ce cinétisme s'il a fini par dériver.

A – Énoncé(s) 1 :

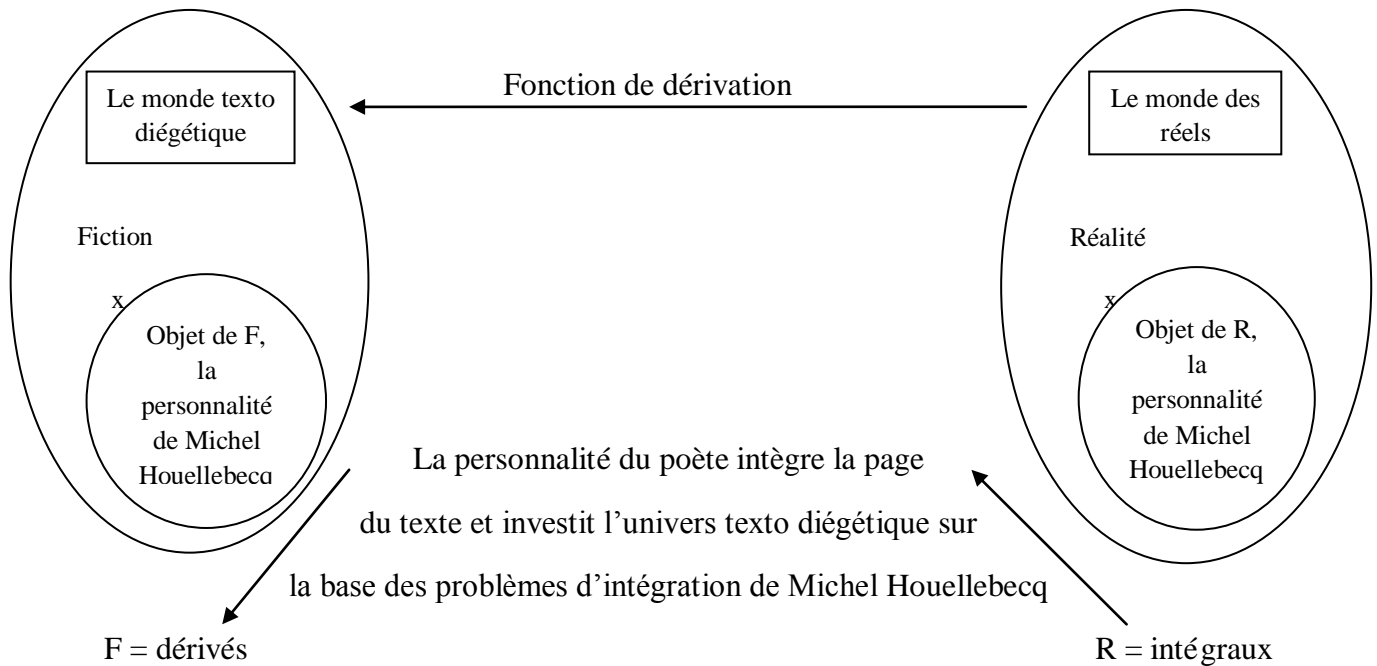
- J'ai trébuché dans un congélateur
 - J'avais un peu peur
 - Je cassais l'ambiance
 - Pour avoir l'air normal
 - Ma démarche était gauche
 - « C'est bien triste quand même un garçon de cet âge. »
- 659
-

Cette série d'énoncés cadre bien avec la psychologie de Michel Houellebecq au sens d'Emile Durkheim en particulier lorsqu'il parle des problèmes de certaines personnes à s'intégrer dans la société⁶⁶⁰. L'aveu par Michel Houellebecq de ses propres gênes vis-à-vis du monde correspond à ce florilège de maladresses que donnent à lire ces énoncés. Même si on ne peut dire avec certitude que la scène s'est réellement produite, ce qui fait que ces extraits

⁶⁵⁹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 5.

⁶⁶⁰ - Une société intégrée est une société organisée selon le principe de la solidarité entre ses membres. Dans la *Division du travail*, Durkheim indiquait que cette solidarité était de nature organique dans les sociétés modernes, c'est-à-dire fondée sur la complémentarité fonctionnelle des individus... Mais il est possible que dans ce type de sociétés, la conscience collective s'affaiblisse de façon telle que les individus perdent le sens du lien social et se replient sur eux-mêmes. Serges Paugam « Le sociologue face au suicide », in *Le suicide*, Paris, Quadrige/PUF, 2007, pp XXI-XXII.

appellent une suspicion légitime sur leur caractère référentiel, ils permettent d'établir un portrait réaliste de la personne de « Je. »



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s)

A – Énoncé(s) 1

B – Énoncé(s) 1:

- J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis
 - Qui voudraient me priver de mes amphétamines.
 - Je vis ou je survis très en dehors des normes.
 - Le soir je relis Kant. Je suis seul dans mon lit
- } 661

⁶⁶¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 8.

- Je te hais, Jésus Christ, qui m'a donné un corps

- Le lobe de mon oreille droite est gonflé de pus et de sang ⁶⁶³
- Mains féminines, devenues inutiles. Toujours désirées cependant. }

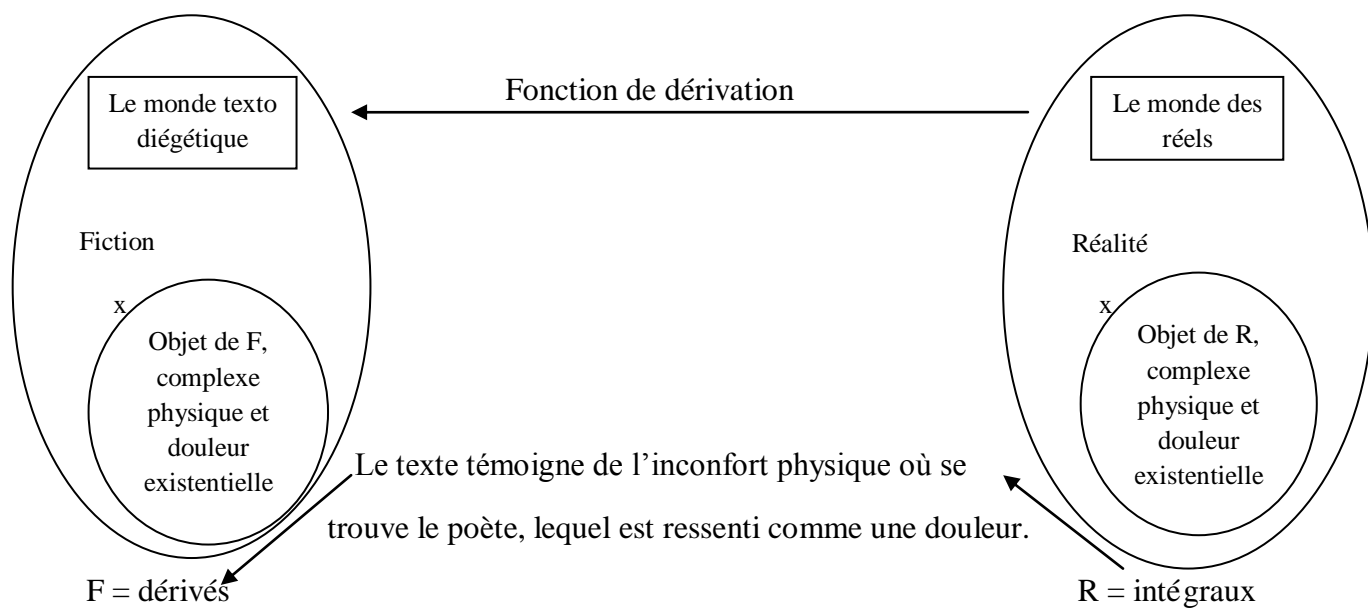
Ces énoncés font écho à ce développement de *Mourir* :

Lorsque j'étais bébé, ma mère ne m'a pas suffisamment bercé, caressé, cajolé ; elle n'a simplement pas été suffisamment tendre ; c'est tout, et ça explique le reste, et l'intégralité de ma personnalité à peu près, ses zones les plus douloureuses en tout cas. Aujourd'hui encore, lorsqu'une femme refuse de me toucher, de me caresser, j'en éprouve une souffrance atroce, intolérable ; c'est un déchirement, un effondrement... La douleur à ces moments est si violente qu'elle (...) dépasse toutes les douleurs morales, et la quasi-totalité des douleurs physiques que j'ai pu connaître par ailleurs ; j'ai l'impression à ces moments de mourir, d'être anéanti, vraiment.⁶⁶⁴

On peut observer combien la douleur imprègne la page et semble constituer l'essence, l'essentiel de la vie du poète. Cette écriture de la douleur se couple d'une évocation du dégoût pour le corps que le témoignage dans *Mourir* présentait comme un complexe physique ancré depuis la prime enfance. Assurément, Michel Houellebecq n'est pas satisfait de son physique qu'il déteste.

⁶⁶³ - *Idem.*, p. 19.

⁶⁶⁴ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*



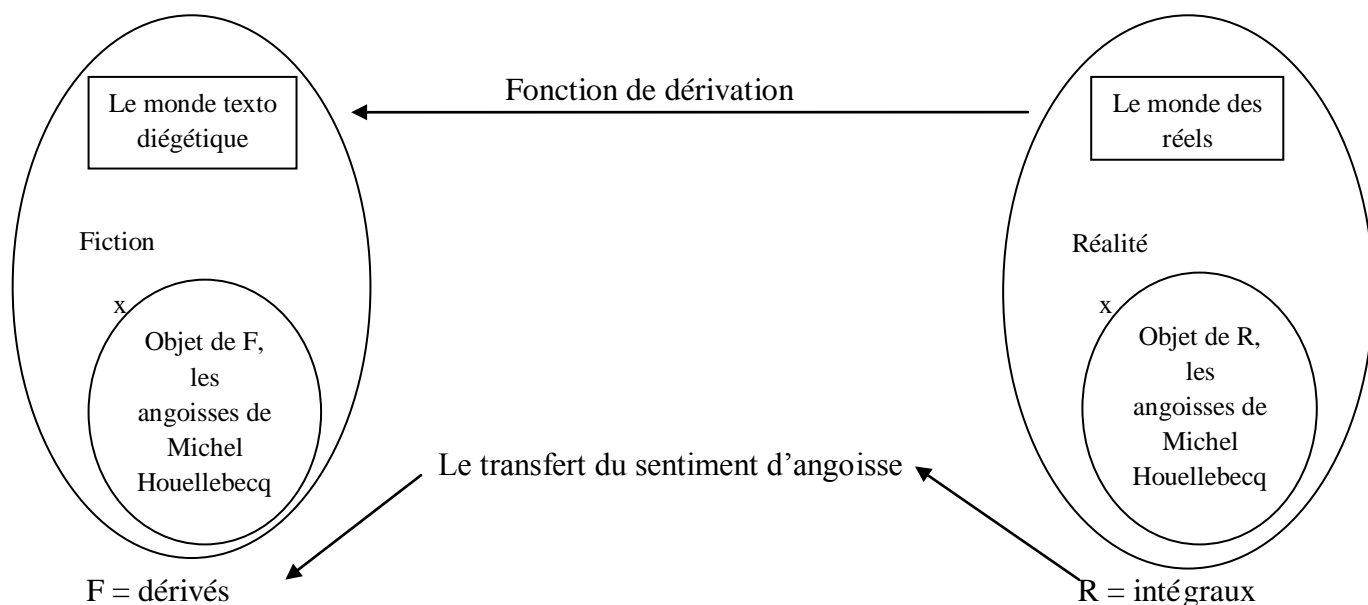
Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) C-Énoncé(s)1

C – Énoncé(2)

- J'ai peur de me lever au fond de moi je sens
 - Quelque chose de mou, de méchant, et qui bouge
 - J'ai peur de la mort.
- } 665

Il s'agit du prolongement, du moins sur le plan sémantique, de la douleur physique dans les abysses de la personnalité de Michel Houellebecq.

⁶⁶⁵ - Michel Houellebecq, *Ibid.*



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) C-Énoncé(s)2

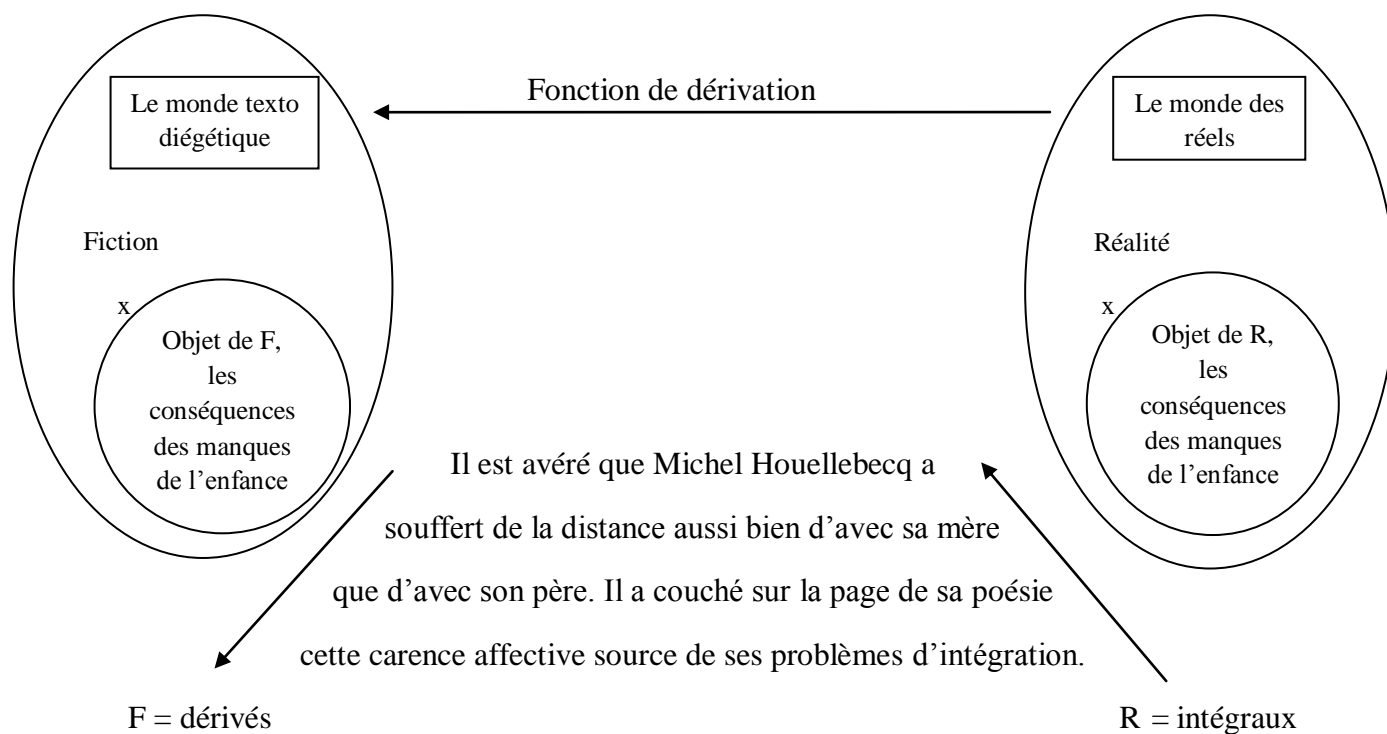
D – Énoncé(s) 1 :

- Je me suis senti vieux peu après ma naissance
 - Je n'ai jamais rien eu qui ressemble à l'enfance
 - Les autres se battaient, désiraient, soupiraient
 - Je n'ai jamais servi à rien ni à quiconque .
- 666

Le lien entre ces énoncés et l'épisode de l'extrait de naissance – portant sur le vieillissement de Michel Houellebecq mais surtout sur les raisons qui ont poussé sa mère à agir ainsi – est évident. Il faut se rappeler que Michel Houellebecq l'a attribué au désir de liberté de sa mère que contrariait la contrainte de s'occuper d'un enfant. Ceci signifie, entre autres choses, que le poète n'a pas bénéficié du

⁶⁶⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 10.

soutien maternel nécessaire à la croissance harmonieuse d'un enfant, les problèmes d'intégration de Michel Houellebecq trouvent ici même leur fondement.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) D-Énoncé(s)1

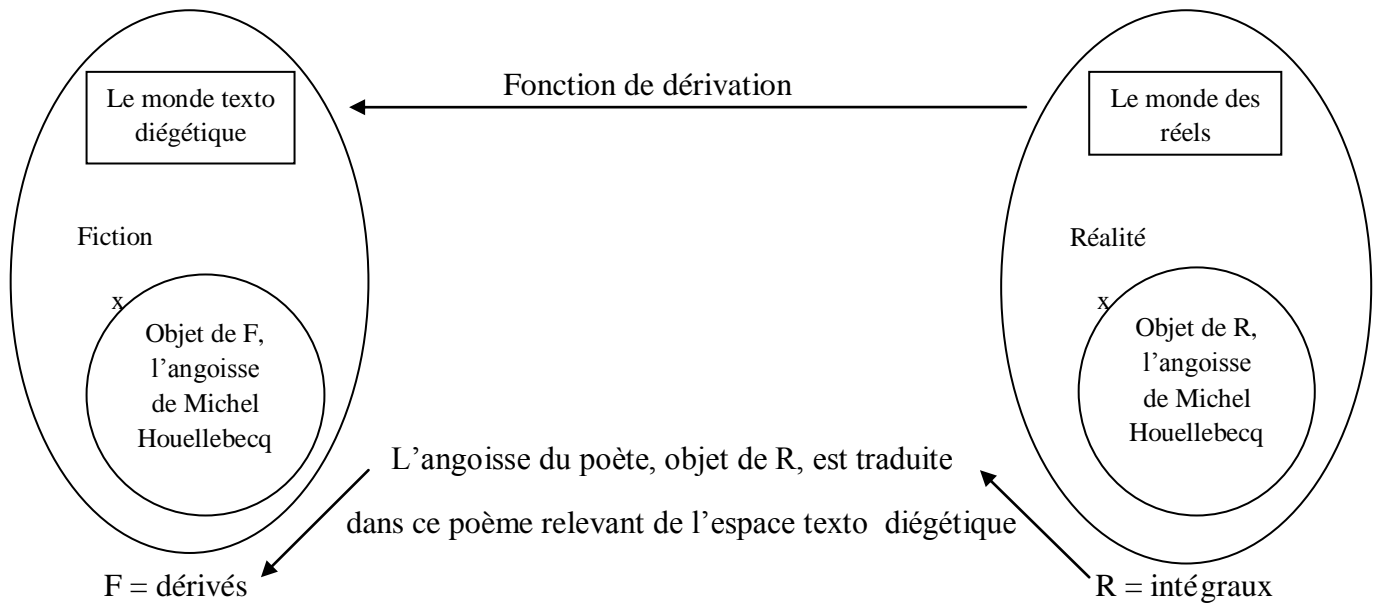
D – Énoncé(s) 2 :

- Je ne sentais en moi qu'un informe regret
- Autour se développe une atmosphère de deuil
- On transporte avec soi une espèce de gouffre.

667

⁶⁶⁷ - Ibid.

Autre expression d'angoisse que celle des énoncés qui font écho à cette mort dont parle Houellebecq dans *Mourir* : « J'ai l'impression à ces moments de mourir...je crois aussi que c'est un mal inguérissable. »⁶⁶⁸



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) D-Énoncé(s)2

E – Énoncé(s) 1 :

- J'étais seul au volant de ma Peugeot 104
- Avec la 205 j'aurais eu l'air plus frime.

669

- Il est doux, au volant d'une puissante Mercedes
- De traverser de traverser les lieux solitaires et grandioses
- Manœuvrant subtilement le levier de vitesses

670

⁶⁶⁸ - Michel Houellebecq, *Mourir*, Op. Cit., p. 3.

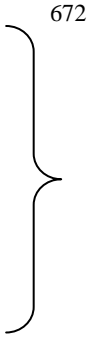
⁶⁶⁹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 17.

⁶⁷⁰ - *Idem.*, p. 20.

Ces énoncés agissent comme l'illustration de cette victoire que Michel Houellebecq a obtenue sur lui-même, relativement à l'une des phobies de son enfance, à savoir la peur de l'automobile. Il confiait dans *Mourir* :

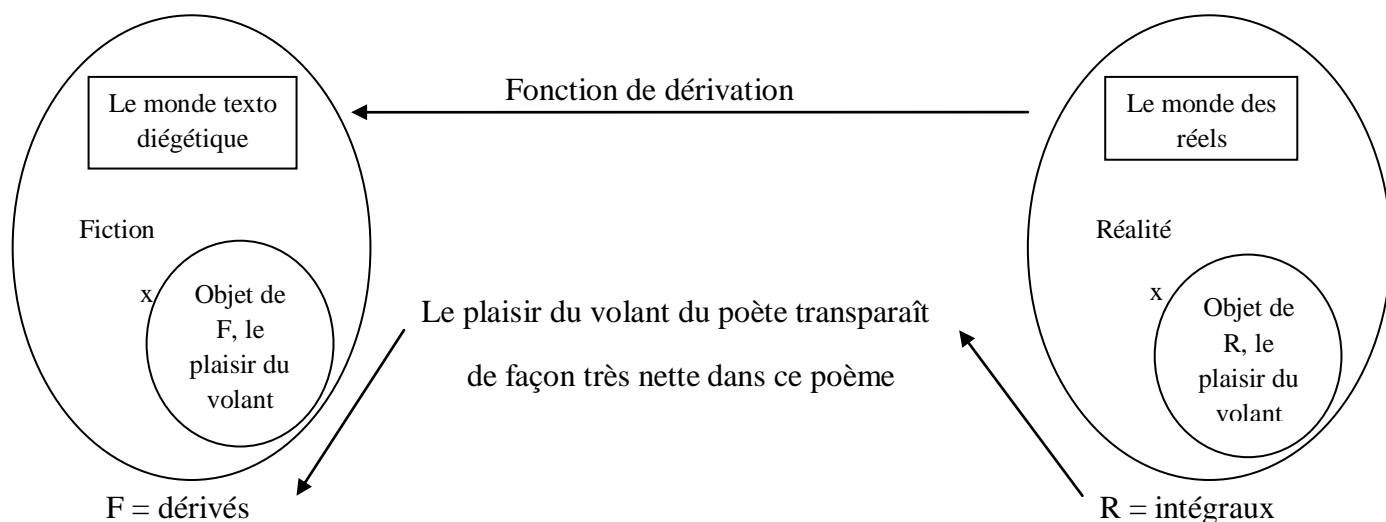
Je me suis montré incapable, et même paralysé, lorsqu'il s'agissait de me livrer aux deux activités dans lesquelles excellait mon père. La première, gravir les montagnes. La seconde conduire des voitures automobiles... Je parviens maintenant à conduire, et même avec plaisir, et habileté, sur de longues distances, des voitures puissantes.⁶⁷¹

À cette expression du plaisir du volant qui établit le rapport net entre ce poème et la vie même de Michel Houellebecq, s'ajoute comme fait de référentialité du texte, l'effort de précision qui rend cette narration réaliste au sens du XIX^e siècle.

- Il me restait trois francs et cinquante-cinq centimes
 - J'ai hésité devant l'embranchement Colmar
 - J'entonnai un refrain de la « vie de bohème »
 - J'avais assez d'essence pour atteindre Francfort
 - Dépassant deux camions qui transportaient des viandes
- 

⁶⁷¹ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

⁶⁷² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 17.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) E-Énoncé(s)1

F – Énoncé(s) 1 :

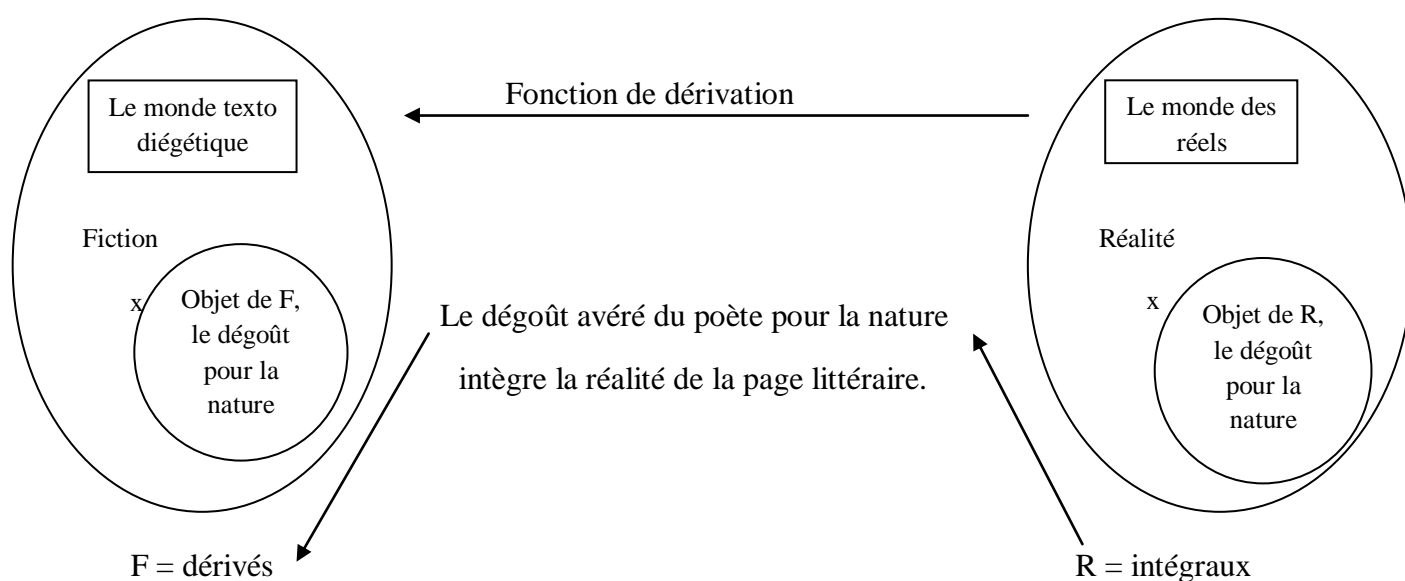
- Je ne jalouse pas ces pompeux imbéciles
 - Qui s’extasient devant le terrier d’un lapin
 - Car la nature est laide, ennuyeuse et hostile ;
 - Elle n’a aucun message à transmettre aux humains
 - On trébuche au milieu d’un fouillis répugnant
 - D’un univers abject et dépourvu de sens
 - Fait de pierres et de ronces, de mouches et de serpents.
- 673
-
- Je n’ai jamais pu supporter les trop longs moments
 - d’union avec la nature
 - Il y a trop de fouillis et d’animaux qui glissent.
- 674

⁶⁷³ - *Idem.*, p. 20.

⁶⁷⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 29.

Ces énoncés traduisent le dégoût du poète pour la nature. C'est l'un des grands enseignements que nous avons tiré des enquêtes menées sur le poète. Il déteste la nature, les écologistes l'insupportent. A cela s'ajoute ce mauvais souvenir lié à son rapport quasi forcé avec le monde agronomique. Ces lignes de *Mourir* nous édifient à ce propos voici ce qu'elles révèlent :

En lisant le livre de Modiano, j'ai revu aussitôt mon propre père... Mais ce qui m'a le plus frappé, dans ce livre de Modiano, ce ne sont pas les ressemblances psychologiques réelles profondes entre nos parents respectifs, ce sont plutôt des détails anodins ... comme ce fait que Modiano ait été vieilli de deux ans ... Et, le plus extraordinaire : ce passage où le père de Modiano conclut que la profession d'avenir, pour son fils, est de devenir... ingénieur agronome ! Conclusion d'autant plus absurde que son père, comme le mien, étaient des urbains purs, qui n'avaient aucune notion claire d'à quoi pouvait ressembler la campagne... Contrairement à Modiano, j'ai obéi...⁶⁷⁵



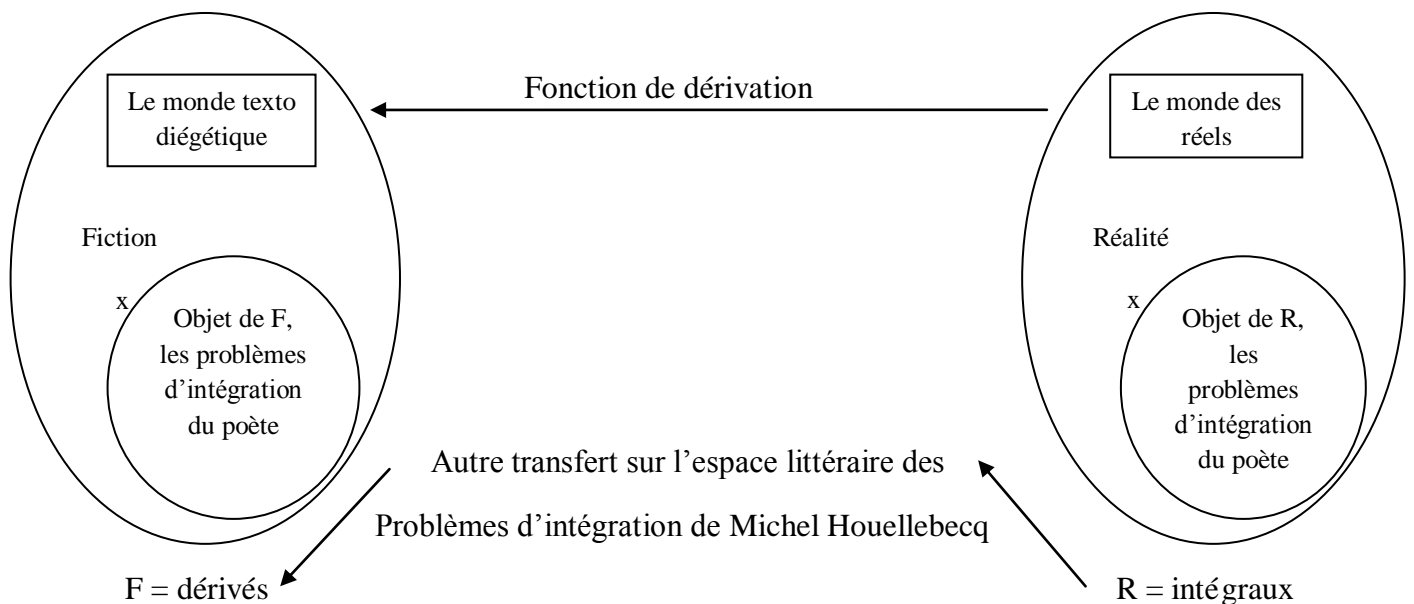
Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) F-Énoncé(s)1

⁶⁷⁵ - *Idem.*, pp. 5-6.

G – Énoncé(s)1 :

- Pour la vingtième fois je prends mon téléphone ⁶⁷⁶
- Pour la vingtième fois je ne trouve personne
- S’il y a quelqu’un qui m’aime...
- Il devrait maintenant me faire un petit signe

Ces atermoiements et autres tentatives pour entrer en contact avec le monde extérieur sont symptomatiques d’un retranchement sur soi qui traduit encore une fois ses problèmes d’intégration et son isolement par rapport aux autres.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) G-Énoncé(s)1

⁶⁷⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 26.

G – Énoncé(s) 2 :

- J'essaie d'imaginer que tout ça m'est égal
 - J'ai acheté du pain et du fromage en tranches,
 - Ça devrait m'éviter de crever mon œil droit.
- } ⁶⁷⁷

Ce profil psychologique est caractéristique de véritables troubles psychologiques. Son entourage s'est de tout temps montré préoccupé par cette question, Michel Houellebecq ne semblant pas très équilibré. Dans *Mourir*, Michel Houellebecq reconnaît être en proie à de telles problèmes ainsi qu'on peut en retrouver la trace dans cet extrait : « La psychanalyse s'est depuis toujours déclarée impuissante contre des pathologies aussi bien ancrées ; mais j'ai un temps placé quelque espoir dans le rebirth, le cri primal... »⁶⁷⁸ Dans l'autobiographie de Michel Houellebecq proposée sur son site, on peut lire également le caractère dépressif du poète notamment à l'issue de son divorce et d'autres circonstances de sa vie : « Il [Michel Houellebecq] connaît ensuite une période de chômage, et un divorce qui engendra une profonde dépression. »⁶⁷⁹

Le cadre « d'épanouissement » de ces délires doit être évoqué. Il s'agit de la nuit (« Il est vingt et une heures, l'obscurité s'installe. »)

À l'observation de *Mourir*, on se rend compte que toutes les narrations ont été produites tard dans la nuit, ce qui confirme bien la prédilection de ce cadre temporel en tant qu'il est considéré comme la matrice de la poésie Houellebecquienne mais aussi comme le cadre d'épanouissement du poète, de sa vie ainsi que de ses travers. C'est le signe d'une existence que l'on préfère vivre durant la nuit.

⁶⁷⁷ - *Ibid.*

⁶⁷⁸ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

⁶⁷⁹ - <http://www.houellebecq.info>

H – Énoncé(s) 1 :

- Tu voulais préserver ton indépendance. ⁶⁸⁰
- Quoi que je fasse, il y aurait la souffrance. ⁶⁸⁰
- Nos regards ne sont plus complices ⁶⁸¹
- Oh la séparation, la mort... ⁶⁸¹
- Dans la cuisine, le cœur broyé ⁶⁸²
- J'attends que tu veilles reparaître. ⁶⁸²

Ces poèmes ont ceci de particulier qu'ils parlent ou de rupture ou de problèmes de couple. La référence précédente à la biographie proposée sur le site dédié à Michel Houellebecq spécifiquement sur la question des troubles psychologiques de Michel Houellebecq, parce qu'elle fait également cas de son divorce permet d'établir la référentialité de ces textes. Toutefois, si Michel Houellebecq a souffert du divorce à l'issue de son premier mariage ce n'est pas en rapport avec un amour qu'il aurait perdu car il est avéré qu'il n'a jamais vraiment aimé la mère de son fils. Il s'est juste marié. Ces évocations sont certainement relatives à toute cette indifférence dont il s'est senti victime de la part de la junte féminine.

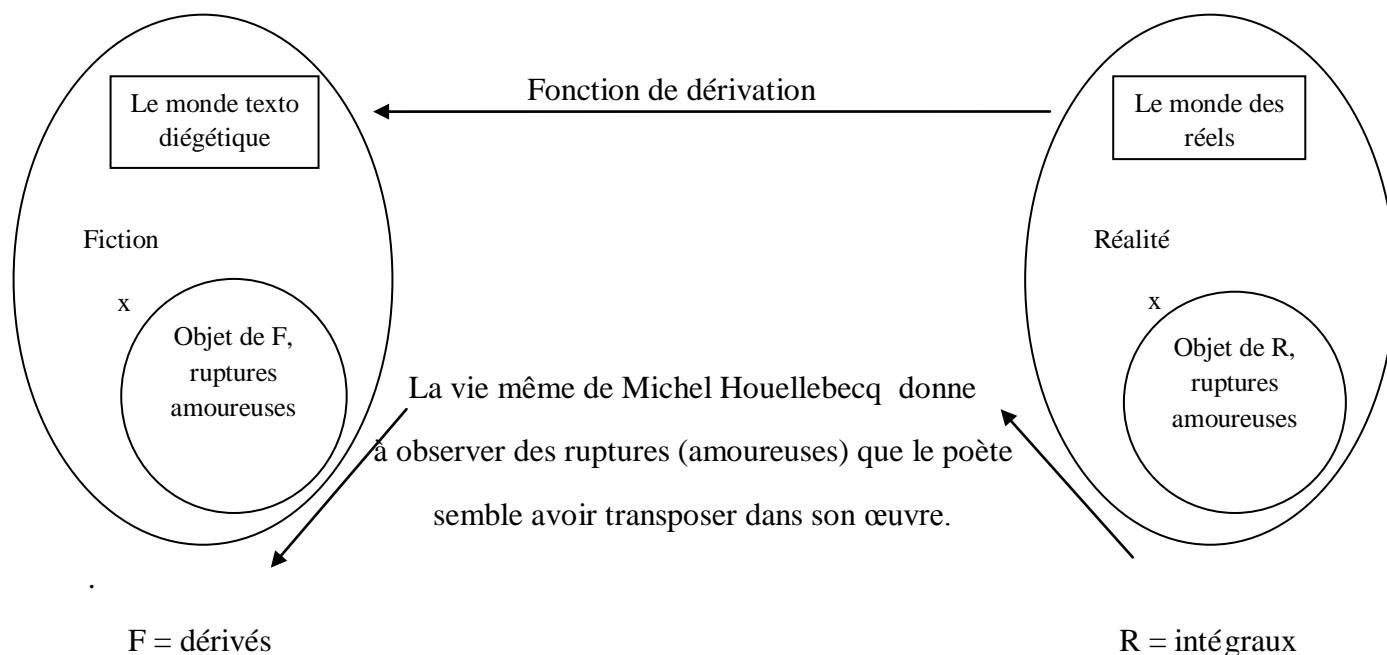
En outre, si les enquêtes faites sur Michel Houellebecq n'ont pas permis de mettre en lumière la plupart des relations amoureuses de l'écrivain, il n'empêche qu'il y en a eu quelques unes mais dont les intéressées – Michel Houellebecq s'en est félicité dans *Mourir* – se sont gardées de parler. Denis Demonpion en a découvert une qui a lié Michel Houellebecq à une secrétaire du

⁶⁸⁰ - Michel Houellebecq, « Après-midi de fausse joie », *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 28.

⁶⁸¹ - « Après-midi de fausse joie », *Idem.*, p. 29.

⁶⁸² - « Les petits objets nettoyés », *Idem.*, p. 30.

nom de Frédérique devenue Véronique dans *Extension du domaine de la lutte* mais vraisemblablement aussi dans *La poursuite du bonheur*.⁶⁸³ Nous avons tenu à le mentionner car les ruptures évoquées plus haut dans les énoncés soulignés sont de l'ordre du possible.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) H-Énoncé(s)1

I – Énoncé(s) 1 :

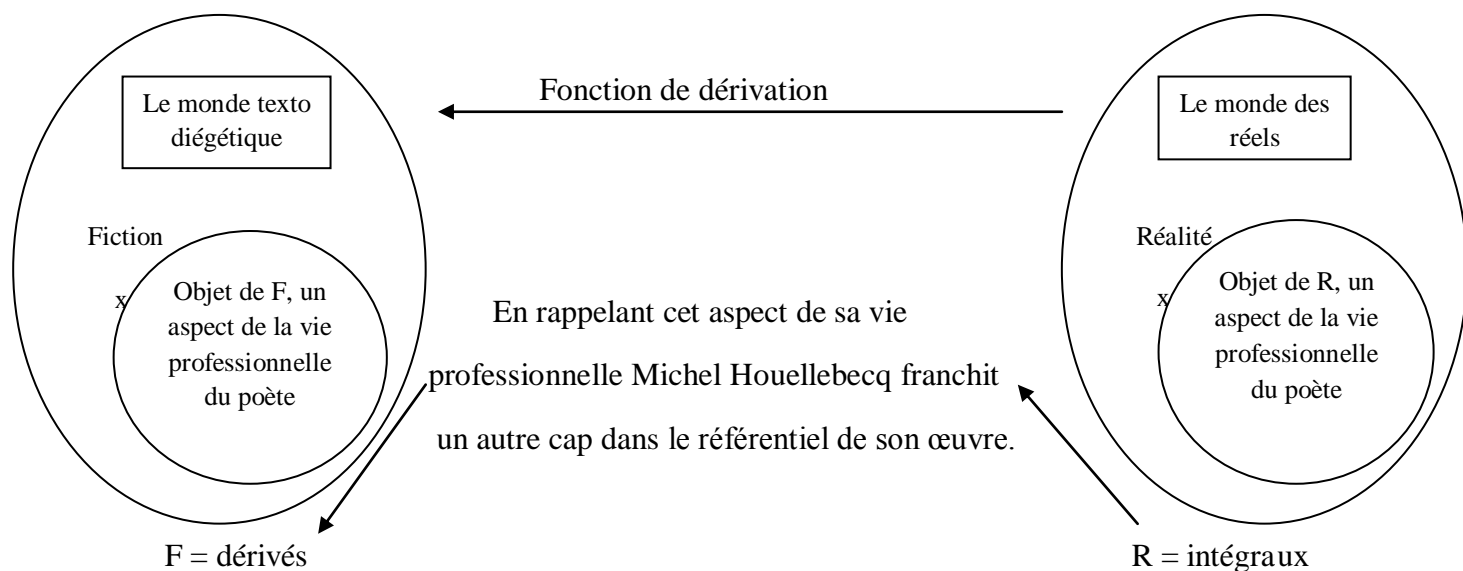
- J'aimerais bien avoir quelques contemporains
 - Quand l'insomnie creuse mes nuits, parfois, très tard.
 - En fin de soirée, la montée de l'écœurement est un phénomène inévitable.⁶⁸⁵
- } ⁶⁸⁴

⁶⁸³ - Voir *La poursuite du bonheur*, p. 16.

⁶⁸⁴ - *Idem.*, p. 34.

⁶⁸⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 17.

il restera trois ans et enfin à l'Assemblée nationale. »⁶⁸⁷ La tour GAN est l'immeuble qui abrite la « Défense. »



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) I-Énoncé(s)2

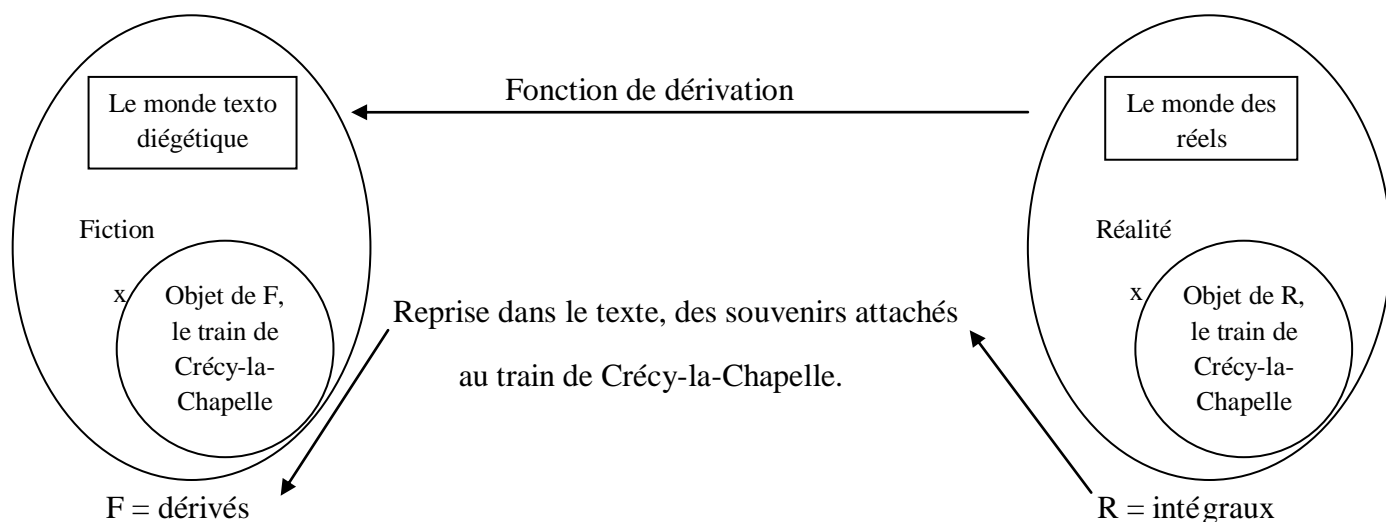
I – Énoncé(s) 3 :

- Le TRAIN DE CRECY-LA-CHAPELLE
 - Quand je prenais le train de CRECY-LA-CHAPELLE
 - Le samedi midi, revenant du lycée.
- } ⁶⁸⁸

Le symbole du train et les références spatio-temporelles qui l'accompagnent, agissent comme le cautionnement du souvenir présenté.

⁶⁸⁷ _

⁶⁸⁸ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 34.



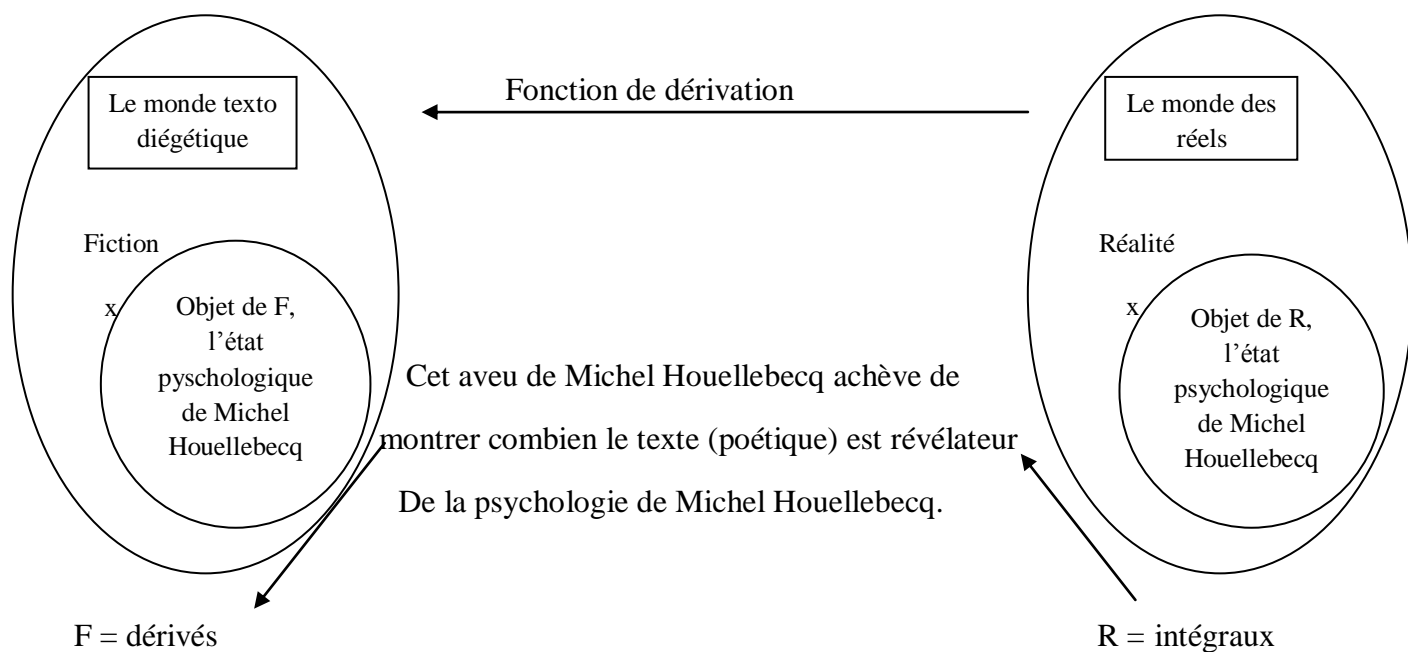
Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) I-Énoncé(s)

J – Énoncé(s) 1 :

- Il y a quelque chose de mort au fond de moi
 - Une vague nécrose une absence de joie
 - Je n'en veux pas à ceux qui m'ont trouvé morbide.
- 689

Ce poème est pertinent sur la base des aveux que le poète fait sur son état psychologique : il admet cette morbidité et ce caractère dépressif qui semblent attachés à sa personnalité.

⁶⁸⁹ - *Idem.*, p. 35.



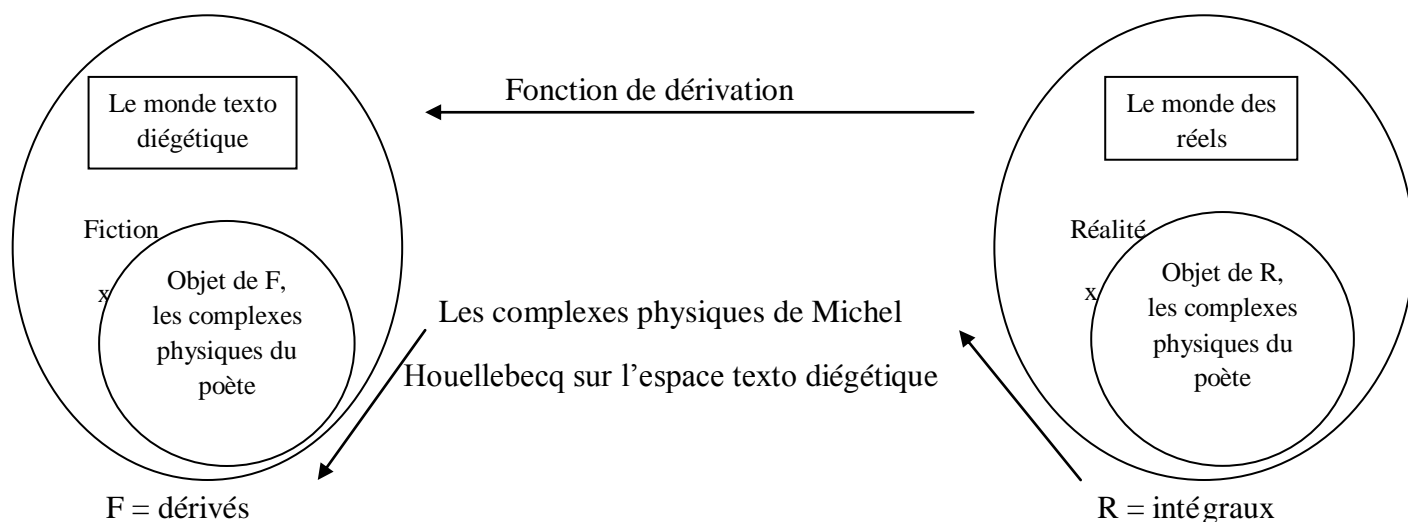
Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) J-Énoncé(1)

K – Énoncé(s) 1 :

- Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace ⁶⁹⁰
- Mes sourcils me dégoutent
- J'en arrache une partie ; cela forme des croûtes.

Ce poème rappelle la sensation de malaise de Michel Houellebecq à cause de son physique qu'il a toujours trouvé repoussant.

⁶⁹⁰ - *Idem.*, p. 17.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) K-Énoncé(s)1

L – Énoncé(s) 1 :

- Je me souviens très bien du temps de l'espérance ⁶⁹¹
- Je me souviens de ma petite enfance
- Je crois que j'en suis à mon tout dernier rôle. }
- Précoce comédien expert à la souffrance. ⁶⁹²

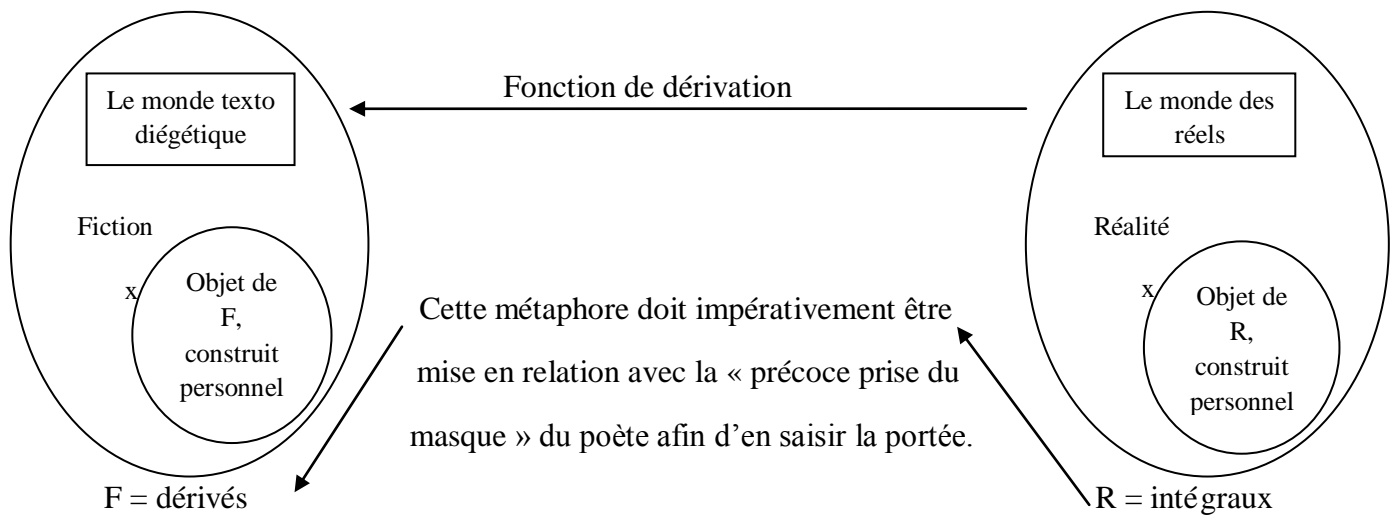
Cette métaphore de la vie qu'on regarde, par ailleurs, comme une sorte et une somme de « rôles » fait écho à cette phrase de *Mourir* : « ...Je me suis fabriqué dès l'âge de quinze ans un personnage. » ⁶⁹³ Or le poème revient sur la chute de cette métaphore (« Je crois que j'en suis à mon tout dernier rôle ») en rappelant qu'il s'agit de la fin d'un processus engagé depuis l'enfance. Il y a de ce point de vue un double réalisme : interne (intertextuel) – en ce sens que ce texte-ci

⁶⁹¹ - *Idem.*, p. 38.

⁶⁹² - *Idem.*, p. 4.

⁶⁹³ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

réalise ce qu'inaugurait ce texte là – et externe – en ce sens où l'espace textodiégétique confirme un fait de la réalité du poète.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) L-Énoncé(s)1

Tout ce qui précède rend ce poème référentiel parce qu'il crée une connexion entre ce qui est évoqué dans le texte et le vécu même du poète. Or les super capacités du narrateur remettent en cause cet extrinsèque. On ne saurait ne pas en convenir devant ces énoncés : « Il y a des gens autour, je les sens qui respirent » ; « Et leurs pas mécaniques se croisent sur le grillage. »⁶⁹⁴

A cela s'ajoute les non-dits, les allusions que le poète n'explicité pas et cette allusion au suicide pour laquelle il faut se rappeler les commentaires que nous avons fait plus avant. « Le pont était brisé, il était de dix-neuf heures. » ; « La fêlure était là, silencieuse et profonde. »⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ - *Idem*, p. 38.

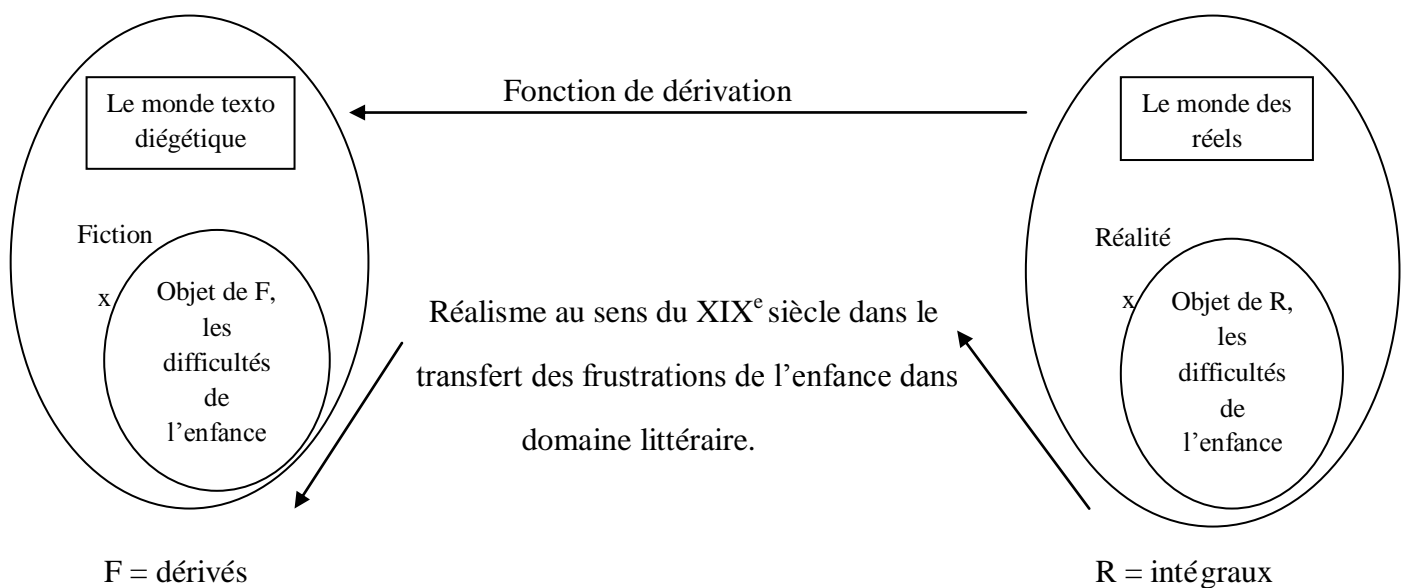
⁶⁹⁵ - *Ibid.*

M – Énoncé(s) 1 :

- J'ai vécu une étrange et pathétique enfance
- Je jouais aux voitures, croyais à l'amitié...j'excitais la pitié.

696

Ce qui est rappelé ici, ce sont les difficultés de l'enfance qui trouvent leur fondement dans la distance du poète d'avec ses parents mais aussi dans ses différents changements de tuteur. En effet, il a dû vivre tantôt chez la grand-mère Thomas, tantôt chez ses grands-parents Ceccaldi.



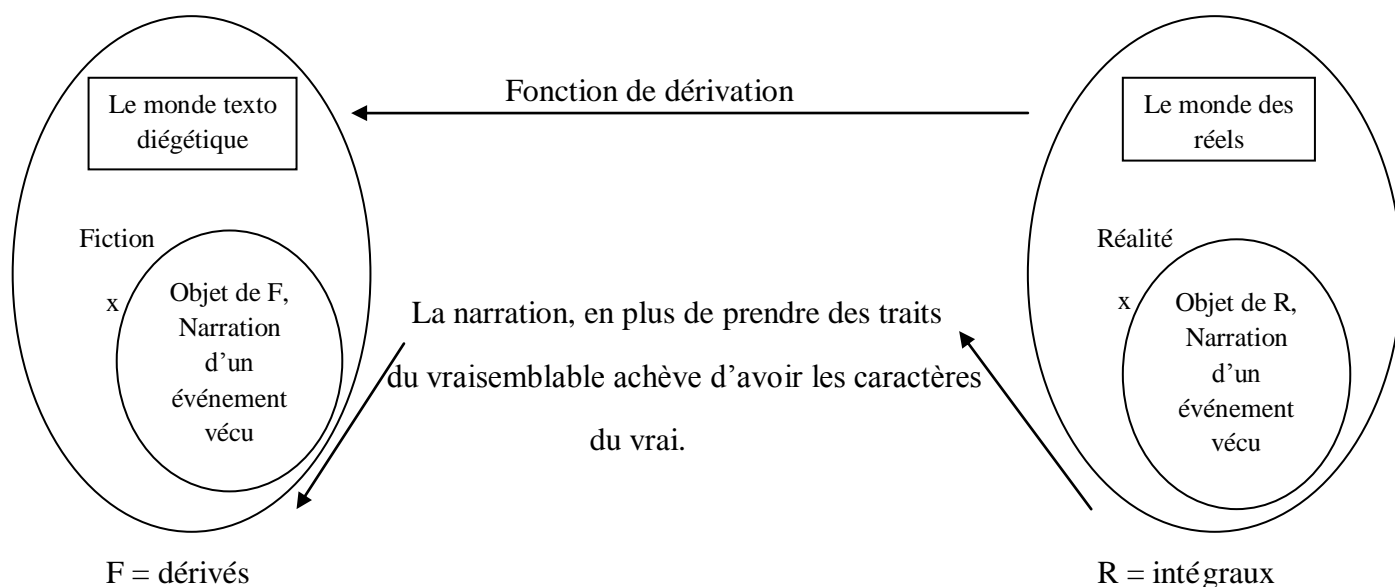
Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) M-Énoncé(s)1

⁶⁹⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 44.

M – Énoncé(s) 2 :

- MERCREDI-MAYENCE-VALLEE DU RHIN-COBLENCE.⁶⁹⁷
- Je vois ces vieux assis autour d'une table.

Les repères spatio-temporels mais aussi l'acte de perception : « Je vois » donnent à ce poème, à cette narration, le caractère de la chose existentielle, extratextuelle voire réelle, en tous les cas susceptible d'être vérifiée.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) M-Énoncé(s)2

Toutefois, la chute du poème induit un biais qui fait basculer le poème dans le fictionnel : « J'ai compté. Il y en a douze. Comme les apôtres. » ; « Et le garçon de café serait-il censé figuré le Christ ? »

⁶⁹⁷ - *Idem.*, p. 55.

Ici, il n'y a pas « effet de réel » c'est justement le cas inverse qui se produit dans le sens où ce n'est pas le fictionnel qui vient – par « snobisme » au réel – mais c'est plutôt le réel qui part – par « snobisme » – vers le fictionnel. Cela peut s'expliquer par la spécificité de l'esprit dont cette vision émane et peut être caractérisé comme provenant d'un trouble psychologique. L'on reviendrait à cette référentialité liée à la personnalité du poète.

Au demeurant, le poème MERCREDI-MAYENCE-VALLEE DU RHIN-COBLANCE a ses pendants. Ils fonctionnent sur la base de la précision des indices spatio-temporels. Il s'agit des poèmes :

- VENDREDI 11 MARS. 18H15. SAORGE⁶⁹⁸
- APRES-MIDI BOULEVARD PASTEUR⁶⁹⁹
- VARIATION 49 : LE DERNIER VOYAGE⁷⁰⁰ (avec sa signature : Santiago du Chili, le 11 Décembre).
- Le jour monte et grandit, retombe sur la ville⁷⁰¹

Ces poèmes, aussi bien par les repères spatio-temporels que par la précision de la perception et donc des descriptions soumises au lecteur, permettent de déduire un déplacement de l'objet de R, dans le monde texto diégétique dans le but d'attester du vrai de la chose vue, vécue et narrée, dans certains cas cependant, il faut rester prudent comme dans l'exemple de « VARIATION 49... » ou le poète raconte un voyage s'étant déroulé dans des

⁶⁹⁸ - *Idem.*, p.60.

⁶⁹⁹ - *Idem.*, p. 64.

⁷⁰⁰ - *Idem.*, p. 67.

⁷⁰¹ - *Idem.*, p. 38.

conditions climatiques difficiles. La question c'est : ce voyage a-t-il vraiment eu lieu ?

Un triangle d'acier sectionne le paysage ;
L'avion s'immobilise au-dessus des nuages.
Altitude 8000. Les voyageurs descendent :
Ils dominent du regard la Cordillère des Andes

Et dans l'air raréfié l'ombilic d'un orage
Se développe et se tord ;
Il monte des vallées comme un obscur présage,
Comme un souffle de mort.

Nos regards s'entrecroisent, interrogeant en vain
L'épaisseur de l'espace
Dont la blancheur totale enveloppe nos mains
Comme un halo de glace.

Santiago du Chili, le 11 décembre.

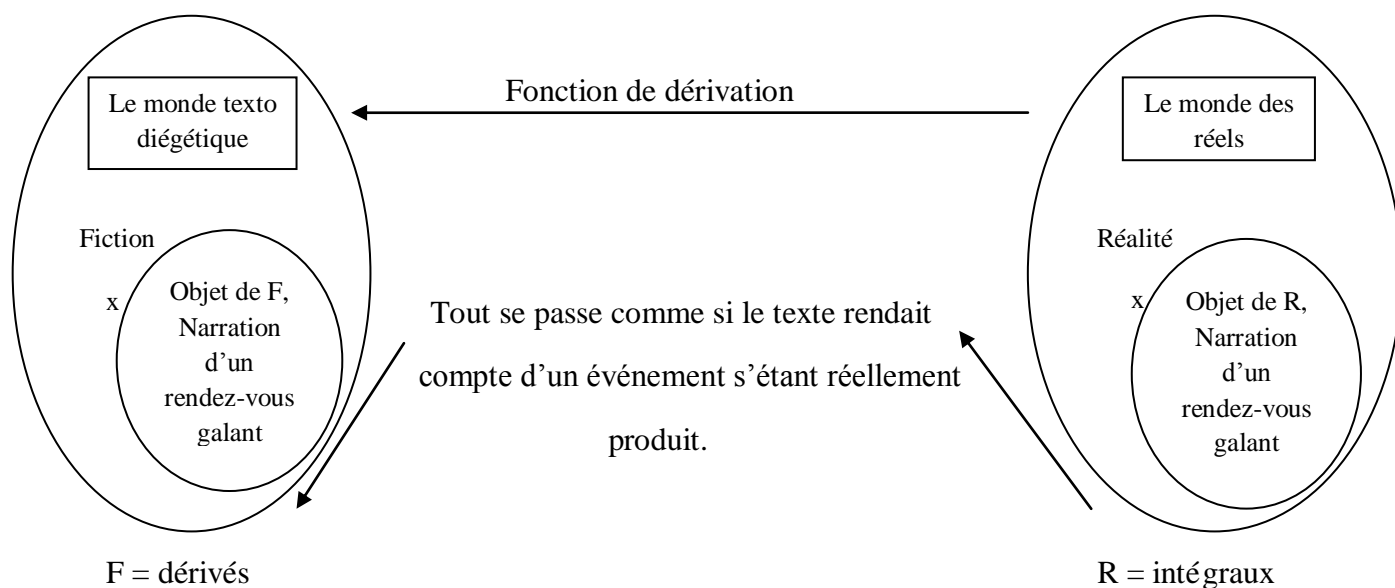
O – Énoncé(s) 1 :

- LE JARDIN AUX FOUGERES }⁷⁰²
- L'abjecte vie des plantes. }

Le titre même du poème annonce le fait d'une chose référentielle frappée du sceau du vrai : « *LE JARDIN AUX FOUGERES.* » Le poème met en scène un nous = Je (le poète) + alter (une compagne) dont l'un au moins peut être

⁷⁰² - *Idem.*, p. 85.

identifié : le poète. Il n'est pas possible d'en faire autant pour l'autre, sans doute conformément « aux scrupules »⁷⁰³ connu du poète. Cette référentialité est renforcée par le réalisme portant sur le dégoût de Michel Houellebecq pour la nature : « l'abjecte vie des plantes. »




Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) O-Énoncé(s)1

Il faut observer que la référentialité annoncée peut souffrir de quelques contestations surtout par rapport au caractère omniscient du narrateur observable en particulier dans cet énoncé : « De silencieux serpents glissaient dans l'herbe épaisse. » D'autre part, et c'est très souvent le cas avec Michel Houellebecq, il y a comme une recherche d'intertextualité ou d'« intersituationnalité » – la référence aux serpents n'est pas gratuite – au sens où la situation du poète devient celle de quelque héros de la littérature, de la mythologie ou des Saintes

⁷⁰³ - « jamais plus je ne pourrai considérer comme un ami quelqu'un qui s'est permis de révéler, dans un ouvrage destiné à la publication, des faits appartenant à ma vie privée, et sur lesquels je n'avais pas souhaité, au moins jusqu'à présent, écrire moi-même. Je ne pactise pas avec les serveurs de la transparence. Ma vie m'appartient. » Michel Houellebecq, *Mourir, Op., Cit.*

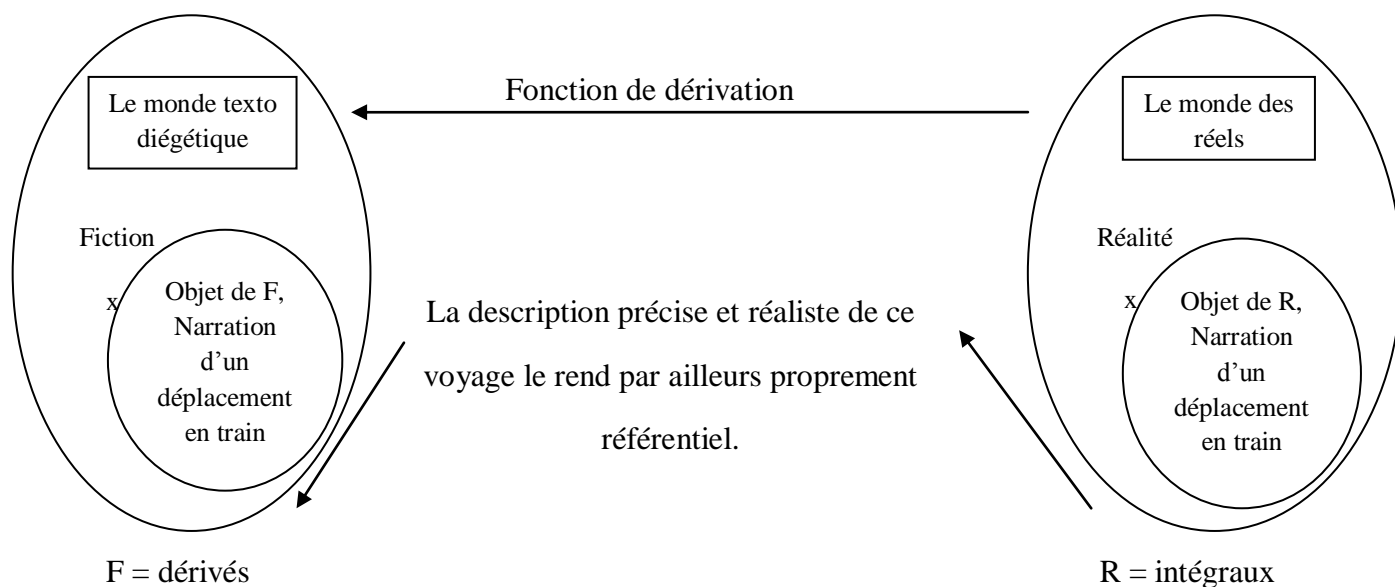
Écritures. Pour ce texte-ci, ceci agit comme un mouvement du vrai vers une autre réalité textuelle qui travestit le texte. Ici, en définitive, si Michel Houellebecq dans le Jardin aux fougères, entre, en réalité, dans le jardin d'édén c'est pour consacrer cette fusion sexuelle qui n'est pas sans rappeler le péché originel ainsi qu'on pourra le voir à travers ces pièces à conviction : « L'idée de fusion persiste dans nos corps, » ; « Au milieu d'un jardin, nos corps se décomposent » ; « Nos corps décomposés se couvriront de rose. »⁷⁰⁴

P – Énoncé(s) 1 :

- Le TGV Atlantique n° 6557 comportait vingt-trois voitures
 - Soixante êtres humains y étaient rassemblés
 - Nous filions à 300 km /h...
 - Dix minutes plus tard, nous arrivions à Auray.
 - J'eus soudain la sensation que ce long vaisseau d'acier nous emportait vers le Royaume des Ténèbres.
- 

⁷⁰⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 85.

⁷⁰⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 63.



Application du schéma du réalisme de dérivation au(x) relevé(s) S-Énoncé(s)1

Il y a toutefois un biais qu'il faut relever. Le trajet du TGV, conduit vers une destination qui prend l'allure et le caractère d'un pays fantastique, « Le monde des ténèbres », « La vallée de l'ombre de la mort. » Ainsi, une fois encore, le fictionnel côtoie de très près le réel puisque tout de suite après qu'il a dit « J'eus soudain la sensation que ce long vaisseau d'acier nous emportait...vers le Royaume des Ténèbres, vers la Vallée de l'Ombre de la Mort. », le narrateur revient à des réalités plus concrètes et plus réalistes, « Dix minutes plus tard, nous arrivions à Auray. »

II – 2 – 2 – Interprétation

La fonction de dérivation est manifeste dans le comportement de l'objet de l'œuvre Houellebecquienne. Cependant, il (le poète) laisse constamment entrevoir un biais qui fait qu'on ne peut pas toujours considérer la dérivation comme totalement acquise ou atteinte. Ceci n'empêche pas de relever que les occurrences pour la fonction de dérivation sont plus importantes que celles pour la fonction d'intégration. Elles touchent davantage les questions psychologiques et relèvent plus de la « psychographie » que de l'autobiographie. La psychologie du poète s'écrit, dans l'œuvre poétique, conformément à l'être même de la personne de Michel Houellebecq. Elle s'écrit dans la pénombre de la nuit cadre de prédilection, non seulement de la production littéraire mais aussi du déroulement de la vie même. Dans ces conditions, l'évocation de la nuit dans les poèmes, semble s'accorder à la réalité de la vie même de Michel Houellebecq et l'on en a la preuve à travers *Mourir*, dont tous les développements ont été produits durant la nuit. C'est une remarque que l'on peut faire en parcourant le texte mais aussi en observant les photographies qui en illustrent tous les passages. L'impression qui se dégage, en outre, de cette observation c'est cette forme de fatigue, de lassitude qui semblent s'emparer du poète et qui fondent finalement cette angoisse dont certains poèmes se font l'écho mais qui n'apparaît pas, dans *Mourir*.

Dans ce dernier texte, Michel Houellebecq fait preuve d'une totale et profonde lucidité nécessaires, on peut le comprendre, pour faire les mises au point dans lesquelles il s'est engagé donnant par cela, par cela même et par cela seul, le sentiment d'un être parfaitement équilibré. Mais que l'on ne s'y trompe

« le poète des supermarchés »⁷⁰⁶ est un « malade doux » dont rendent compte les œuvres comme *Mourir*, *Les particules élémentaires* voire même *Rester vivant*.

Et l'on voit bien le jeu de l'écrivain attaché à ses espiègleries mais surtout à ses peurs et à ses dénégations et qui se livre à ces allés et venus, entre le « vrai » et le « faux » entre la réalité et la fiction. La clause (« Fiction émotionnelle ») du poème « Je n'ai plus le courage de me voir dans la glace » confirme bien ce constant glissement en jouant sur deux tableaux.

D'abord, celui de la création littéraire, tendant à présenter l'objet comme relevant du fictionnel. Mais cet objet, comme c'est le cas pour la brève évocation de la mère et la relation fusionnelle avec la sœur qui « marcherait avec son frère sur un tapis nuptial » va au-delà du simple imaginaire. Il s'agit de la visitation de cet espace cachée et qui montre que les écritures de soi ne sont qu'historiquement factuelles mais qu'elles sont profondément psychiques. Elles écrivent l'être mais elles ouvrent le champ au vouloir être ou à ce qu'on aurait voulu être et que seule la poésie peut créer. S'agirait-il toujours dans ce cas d'écritures de soi ?

Ensuite, celui du vraisemblable, vrai plus que semblable, car n'oublions pas, d'une part, que Michel Houellebecq s'est construit un personnage et d'autre part que l'une des caractéristiques qui le fonde, c'est son immense sensibilité.

Ainsi, l'on peut conclure, suivant le « vrai » que nous recherchons, qu'il est doublement atteint quand le narrateur assène la stricte réalité des choses ou quand il les déforme (ces choses) conformément dans ce dernier cas, à son déplacement propre dans un univers qui est celui qu'il s'est créé.

Néanmoins, le mouvement de R vers F se fait (avec l'exemple du « Jardin aux Fougères »⁷⁰⁷) dans une sorte de recomposition de l'objet de R dont dans

706

certains cas de la fonction de dérivation, on eût attendu qu'il intégrât tel quel, la réalité de F. Il y a, de ce fait, une sorte de confusion, de collusion, voire de gémination entre deux objets à la fois et totalement réels, à la fois et totalement fictionnels ; d'où nous pouvons postuler les relations suivantes : $F = R$; $R = F$; $F \leftrightarrow R$.

L'entrée dans l'univers littéraire pour y chercher les indices de la vie et de l'histoire de Michel Houellebecq, tel que nous en avons conçu la nécessité et tel que nous avons entrepris de le faire, nous a permis d'enregistrer un certain nombre de progrès dans l'observation du geste littéraire portant sur les écritures de soi. Sans nous étendre sur les chemins insolites du moi et de son expression, nous y reviendrons dans la troisième partie de cet ouvrage, nous commencerons par noter le biais que Michel Houellebecq fait entrer dans cette trilogie qui fonde l'autobiographie à savoir l'identité Auteur-Narrateur-personnage. La conséquence en est que le Je est traversé par deux sujets, l'un référentiel et l'autre proprement textuel. Si de ce fait le premier peut appartenir à un certain construit personnel, le second est certainement une construction fictionnelle. Cette remarque que valide les diverses expressions du Je imprègne tout type d'objet, ce qui appelle une suspicion légitime sur le caractère « autobiographique » de l'objet. Si la figure du Je se noie dans cet autre Jeu entre le vrai et le faux, la réalité et la fiction, elle n'apparaît pas moins discernable, s'offrant moins sur les péripéties qu'ont pu suivre les méandres d'une vie que sur l'être psychologique d'un sujet enfermé dans un monde qu'il s'est créé. Dans ces conditions, le vrai est atteint par la vérité qui est dite mais aussi par les « mensonges » conformes à la prise précoce du masque par Michel Houellebecq. C'est pourquoi le réflexe à avoir au bout de ce cheminement est de reconsidérer la lecture « psychanalytique » de l'œuvre houellebecquienne pour réactualiser les mythes mis en évidence et qui essaient dans les œuvres.

⁷⁰⁷ - *Idem.*, p. 85.

**Troisième Partie : MICHEL HOUELLEBECQ ET LES
ÉCRITURES DE SOI**

Chapitre I : Adhésion et résistances à un genre

Les écritures de soi ont une origine qui peut les faire remonter jusqu'à l'Antiquité. Dans le cas de cette origine, il faut entendre écriture de soi au sens de parler de soi. Philippe Lejeune revient sur cette conception à travers la critique qu'il fait de *Geschichte der Autobiographie*⁷⁰⁸ de Georges Misch : « Si Georges Misch a pu consacrer sept volumes à l'histoire de l'autobiographie dans l'Antiquité et au Moyen Âge, c'est qu'il entendait par « autobiographie » n'importe quelle manière de parler de soi. »⁷⁰⁹

L'intérêt que revêtent les écritures de soi va cependant s'accroître avec l'autobiographie en particulier qui en « deux siècles d'existence »⁷¹⁰ a donné lieu à des sentiments bien contradictoires n'ayant pas toujours plaidé en sa faveur, de même qu'en faveur de son expansion. La réception de cette pratique littéraire en France, permet de comprendre jusqu'à quel point cette nouvelle forme de littérature a pu provoquer un choc chez les lecteurs. Si l'on en croit la critique, l'autobiographie a opéré un véritable dérèglement dans l'espace littéraire et a suscité un véritable rejet de la part de ses premiers lecteurs. La raison de ce hérissément est à rechercher auprès de deux autorités de cette littérature notamment Jean-Jacques Rousseau et André Gide. Ces deux écrivains aux trajectoires différentes pourtant, ont provoqué un émoi plus ou moins similaire à travers la relation de leur histoire personnelle ainsi que le révèle Philippe Lejeune : « ...Le rôle traumatisant que Rousseau a joué pendant plus d'un siècle pour beaucoup de lecteurs, il semble que Gide l'ait joué à son tour de 1920 à 1960, en particulier pour les lecteurs catholiques. »⁷¹¹

⁷⁰⁸ - Georges Misch, *Geschichte der Autobiographie*,

⁷⁰⁹ - Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, Op. Cit.*, p. 29.

⁷¹⁰ - *Idem*, p. 9.

⁷¹¹ - *Idem*, p. 59.

Pour Philippe Lejeune, si ce rejet finit par devenir une constante, c'est au regard des deux principaux types d'accusations opposées à l'autobiographie à savoir d'une part « la conception de l'Homme » et d'autre part « celle de la littérature » que porte l'autobiographie.

Dans l'autobiographie, l'Homme est regardé ou se regarde avec les « lunettes de Freud » ce qui bien sûr constitue un regard réducteur que nombre d'écrivains voire de critiques ne partagent pas forcément ainsi qu'on pourra le lire à travers ces « réquisitoires » :

Depuis un demi-siècle, Freud, quoi que nous pensons de lui, nous oblige à tout voir, et d'abord nous-mêmes, à travers des lunettes que nous ne quittons plus.⁷¹²

Mais je le déclare avec une tranquille certitude : ce noir continent qu'il décrit n'est pas le mien. Je suis d'une autre race.⁷¹³

Il semble de ce fait que la personnalité soit réduite à la réalité de la sexualité et peut-être de ses travers. Or les critiques d'André Gide ne semblent avoir retenu que cet aspect des choses et partant, n'avoir souligné dans l'œuvre que ce que Philippe Lejeune nomme « l'aveu sexuel. »⁷¹⁴

D'autre part, les faiblesses de l'autobiographie, sur le plan littéraire, ressortissent à « l'exhibitionnisme », à « l'introspection » et à « la rétrospection »⁷¹⁵ dont le but est de ramener le regard à ou sur soi ; ceci constituant paradoxalement pour Claudel, « le meilleur moyen de ne pas se

⁷¹² - François Mauriac, *Les Mémoires intérieurs*, Paris, édition 10/18, p. 369.

⁷¹³ - Romain Rolland, *Le voyage Intérieur*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 112.

⁷¹⁴ - Philippe Lejeune, *Op. Cit.*, p. 60.

⁷¹⁵ - Ce lexique appartient à Paul Claudel.

voir » car comme il dit : « Le meilleur moyen de ne pas se voir est de se regarder. »⁷¹⁶

Agissant ainsi, le discours sur soi, prive l'écrivain de l'intentionnalité de son acte de préhension car le soi revient au soi en niant le mouvement de repérage et donc de connaissance de soi qui doit normalement s'opérer de l'intérieur vers l'extérieur en tant que force centrifuge. Ainsi, Philippe Lejeune peut conclure que,

Nous ne nous définissons que par la manière dont nous nous projetons en avant, dans le spectacle du monde ou dans l'action, vers l'extérieur. L'entreprise autobiographique est donc vouée à l'échec, puisqu'elle s'obstine à nier le mouvement vital, la projection, ce qu'on pourrait appeler, en termes non claudéliens, l'intentionnalité.⁷¹⁷

On ne saurait évoquer tout ceci sans revenir sur les espiègeries et les facéties d'un Rousseau décidé à pousser l'audace de l'exhibition de la faute jusqu'à la dévoiler au grand jour sans ce scrupule de vigueur dans une société française encline aux usages de la retenue. Philippe Lejeune revient sur cette fronde en évoquant la question de la *lecture* de l'autobiographie. Voici ce qu'il révèle :

Une fois ces faits établis, il faudrait étudier l'histoire de la lecture des autobiographies (...) Dans ce panorama critique, la place d'honneur devrait être réservée à la lecture des *Confessions* de Rousseau. Non point parce que, sur le plan littéraire, c'est probablement la plus réussie des autobiographies françaises, mais parce que, historiquement, sa publication a créé une sorte de traumatisme (...) De plus, Rousseau a créé, en France, une sorte d'« image de marque » de l'autobiographie, l'associant à l'idée d'exhibitionnisme et de provocation, d'impudeur et d'orgueil, suscitant une réaction « moralisante » hostile au genre, dont il

⁷¹⁶ - Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris, p. 218.

⁷¹⁷ - Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 60.

semble que l'équivalent n'existe pas en Angleterre ou en Allemagne où les premières grandes autobiographies n'avaient créé aucun scandale.⁷¹⁸

Plus globalement c'est le fait même de l'écriture de soi indépendamment des genres et des formes qui fondent son ossature qui apparaît problématique. Le narcissisme dont elle procéderait, est à la base des méfiances dont cet acte est sujet d'où, « Ecrire au sujet de soi, se prendre soi-même pour matière d'un livre (apparaît comme un) propos « si frivole et si vain » qu'on se demande comment il a pu gagner...une part aussi importante de la littérature et de l'intérêt qu'on lui porte. »⁷¹⁹

Ainsi, qu'il s'agisse de se mettre « en ordre de parade »⁷²⁰, « de prendre la pose », de s'exhiber, l'écriture de soi poursuit une quête dont le caractère vaniteux ne reste, pour certains, que le seul écho qu'elle revoie. Ce regard qui n'est pas seulement celui du lecteur est endossé par les « autobiographes » eux-mêmes et aussi par la critique surtout quand elle a posé le problème du point de vue moral voire philosophique. L'article de Serges Carfantan sur la question, mérite qu'on s'y arrête. Pour Serges Carfantan, le journal intime est la forme la plus éloquente de l'intériorité que portent les écritures de soi. Aussi pose-t-il que « c'est dans le journal qu'il faut retrouver les paradoxes de l'écriture intime. » Le but que s'assigne l'entreprise de Serges Carfantan, c'est de réfléchir sur le lien entre les écritures de soi, notamment le journal intime, et la connaissance de l'Homme. À l'incipit de son ouvrage, voici ce qu'il énonce : « ...l'entreprise consistant délibérément à tenter de se décrire, à parler de soi, ne revient pas à une sorte de jeu narcissique complaisant ? »⁷²¹ Dans cette perspective il est loisible de penser que « Si le journal intime est bel et bien une expression de

⁷¹⁸ - *Idem*, pp. 27-28.

⁷¹⁹ - Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et psychanalyse*, *Op. Cit.*, p. 9.

⁷²⁰ - Cette expression a été forgée par Georges Gusdorf, Jean-Philippe Miraux en part pour construire tout un développement sur l'ordonnement du texte autobiographique c'est à lui que nous nous référons en la citant (cette expression). Voir *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*, p. 33.

⁷²¹ - Serges Carfantan, « Écriture du moi, écriture du soi », *Op. Cit.*

l'intériorité, il s'en faut de beaucoup qu'il puisse à lui seul contribuer à un éclaircissement de soi, à une expansion de la conscience. »⁷²²

La question qu'on est en droit de se poser est de savoir pourquoi le journal intime mais les écritures de soi ne peuvent être d'un apport dans la connaissance de l'Homme ? C'est ici que l'étude de Serges Carfantan se révèle intéressante, non point que nous l'endossions totalement, mais parce qu'elle nous permet d'envisager les choses sous un jour nouveau, sous un angle remarquablement étayé. D'après Carfantan, les faiblesses du journal intime par rapport à la découverte de soi ressortissent à l'incapacité du scripteur à prendre son parti entre deux notions – l'« Amour de soi » et l'« Amour propre » – concurrentes dans l'écriture intime comme on pourra le voir dans le développement suivant : « Il est en effet possible que l'écriture intime soit portée par deux courants très différents, celui de l'amour que la vie se porte à elle-même et celui de l'amour propre que l'ego entretient à l'égard de lui-même. »⁷²³

Mais qu'est l'amour de soi (« concept synthétisant l'amour que la vie se porte à elle-même ») et qu'est l'amour propre ?

L'amour de soi est un sentiment primitif, au sens de premier, que la vie se porte à elle-même en l'Homme car la vie est une somme de sentiments de passions d'être, qui sont en l'Homme et qui se répandent hors de lui. C'est ce qui fonde Serges Carfantan à affirmer : « La vie s'éprouve en moi comme une passion, car elle est originellement donnée à elle-même comme sentiment »⁷²⁴ mais aussi « La vie s'aime elle-même en moi, et elle cherche sa plus vaste expression. »⁷²⁵ Ainsi est l'amour de soi, un vaste mouvement de passion intérieur et constant qui meut l'Homme et fait s'ébranler le vivant. C'est de cet amour de soi pourtant que naît, selon Carfantan, l'amour propre.

⁷²² - *Ibid.*

⁷²³ - *Ibid.*

⁷²⁴ - *Ibid.*

⁷²⁵ - *Ibid.*

L'amour propre procède de « l'introduction de la pensée à l'origine du désir. »⁷²⁶ Cette introduction fait dériver l'amour de soi vers une sorte de phénoménologie de cet amour de soi qui devient « passion du soi », « passion de quelque chose. »⁷²⁷ À l'origine de ce déplacement, la tendance à la « comparaison par le mental qui fait naître l'ego. » Or « ce que l'ego exige, c'est le renforcement de sa puissance propre, ce que l'ego exige, c'est la satisfaction de son désir de reconnaissance. »⁷²⁸

La lecture des écritures de soi ne donne pas à suivre la trajectoire d'un soi mais elle donne lieu à l'observation du mouvement de l'ego, de sa célébration et de son culte. L'écriture devient une liturgie à travers laquelle l'ego jouit, joue et se joue... de sorte qu'il est loisible de conclure que,

sous la domination de l'amour propre, le journal intime est un jeu de l'ego avec lui-même, un jeu dans lequel l'identification du soi avec l'ego est complète/ je me pose la question qui suis-je ? Et je réponds immédiatement « moi. » Comme moi est un concept relatif à d'autres moi, je vais me définir, me juger, me comparer, je mettrai sur le papier, tout ce qui me semble une imperfection, je me jugerai sans cesse à l'aune de ce que je devrais être.⁷²⁹

Ce qu'on est ne compte plus, seul importe ce qu'on renvoie comme image et qu'on tient pour seul reflet de sa personnalité. Ainsi, on fixe faussement dans et pour la postérité une construction du moi qui a pris au soi, sa vérité. Dans l'exercice de l'expression de son moi, ce que le diariste, l'autobiographe, le mémorialiste et autres, recherchent, c'est ce personnage qu'ils auraient tant voulu incarner et qu'ils ne sont certainement pas. Les écritures de soi sont une vaine recherche du personnage ainsi que le pense Serges Carfantan quand il déclare :

⁷²⁶ - *Ibid.*

⁷²⁷ - *Ibid.*

⁷²⁸ - *Ibid.*

⁷²⁹ - *Ibid.*

C'est bien le souci du personnage qui motive le plus souvent l'écriture des mémoires. C'est tout le jeu de l'entreprise des mémoires que d'essayer de broser le portrait de ce personnage que je pense avoir été, que je voudrais montrer à la postérité.⁷³⁰

En définitive, on peut penser avec Serges Carfantan que l'écriture de soi n'exprime pas une personnalité mais un personnage à la quête duquel vont les écrivains de cette forme d'expression, tout au long de leur œuvre. Et s'ils ont conduit cette entreprise jusqu'à son achèvement et si d'autres s'adonnent encore à cette pratique c'est parce que ni les uns, ni les autres ne se sont encore posés cette froide question : « Puis-je continuer à écrire mon journal intime si le personnage que je me donne ne m'intéresse plus ? »⁷³¹

Serges Carfantan croit que la seule réponse honnête à cette question c'est « non » c'est pourquoi pour lui « En répondant non, je révèle très nettement ceci : ce qui me motive et dont je prétends faire un objet littéraire, c'est mon petit moi personnel. »⁷³²

Finalement donc, « Il n'y a pas de relation logique nécessaire entre la connaissance de soi et l'écriture autobiographique. Il faudrait d'abord que la question de la connaissance soit bien posée pour que la démarche de l'écriture intime puisse s'inscrire dans son projet. »⁷³³

Tout ceci explique difficilement que dans la littérature, les écritures de soi, « projet si vain et si frivole », soient en pleine expansion. La question de la connaissance de soi, de la connaissance de l'Homme qui semble être le prétexte ou la raison de la pratique de cette forme d'expression est à notre sens, ce qui permet de comprendre cette expansion. Dans le rejet des écritures de soi, il y a également une sorte de fascination de ce regard porté à soi et qui, rappelons-le, procède d'une envie d'auto-connaissance or cette connaissance de soi doit

⁷³⁰ - *Ibid.*

⁷³¹ - *Ibid.*

⁷³² - *Ibid.*

⁷³³ - *Ibid.*

franchir un obstacle important de la taille de « l'arbre biblique de la connaissance. » Dès l'instant où l'Homme a mangé le fruit (défendu) de l'arbre de la connaissance, il devient un pêcheur d'une part et un sachant d'autre part en tous les cas, l'égal de Dieu qu'on lui a promis qu'il serait. S'écrire c'est quelque part assumer cette condition tentante par laquelle il faut passer pour sortir de ce tutorat doré dans lequel l'on est, et qui pourtant ne semble pas nous satisfaire. Le problème c'est qu'on ne connaît pas très bien ce que l'on va trouver derrière l'horizon. La difficulté pour les autres c'est que par la faute d'un seul, tous devront subir le même châtement. En s'écrivant, on assume le statut d'*Adam*, c'est-à-dire être pour les autres celui par qui le péché est arrivé.

Ce qu'il faut retenir c'est cette dualité portant à la fois rejet et fascination à l'égard des écritures de soi et qui fait que même des grands pourfendeurs du genre comme Michel Houellebecq se sont laissé aller à sa pratique.

I – Pratique d'un genre

Dans la première partie de ce travail, nous nous sommes évertué à faire apparaître les aspects de l'œuvre de Michel Houellebecq ressortissant aux écritures de soi. Nous avons pu établir que certains éléments des textes permettaient de relever la dimension de l'autobiographie mais qu'une constante était à observer surtout, c'était le rapport des poèmes au journal intime. Plus généralement, ce qui est une évidence, déjà par rapport au genre même c'est-à-dire la poésie, c'est que les œuvres de Michel Houellebecq appartiennent à la grande catégorie littéraire où l'on classe l'autobiographie, le journal, les mémoires... à savoir la littérature intime. Ce bref rappel permet de savoir d'où nous sommes parti mais aussi de relever les acquis, acquis constituant le point

de départ de cette autre réflexion portant sur l'inclination naturelle, historique de Michel Houellebecq à pratiquer l'écriture de soi.

L'analyse qui a précédé ces lignes montre les grandes contradictions et autres controverses favorisées par l'expression de soi et les preuves sont présentes qui attestent que Michel Houellebecq s'est lui aussi prononcé sur cette forme d'expression littéraire. Ceci administre – nous y reviendrons – la preuve de l'intérêt que le poète porte aux écritures de soi. Entendons par intérêt le contraire de l'indifférence pour noter que la question des écritures de soi est un sujet sur lequel s'est prononcé Michel Houellebecq. Cet intérêt rejaillit sur la page dans la pratique même de la poésie. Ainsi, maints indices présents dans le texte, en partant déjà de la présence et du mouvement du «Je », montrent bien l'incurvation de la « plume » pour revenir au moi. C'est la façon de cette expression, de cette mise en relief qui justifie cet autre arrêt sur la question afin d'en faire apparaître les grands moments, ceux qui fixent dans le texte comme dans l'histoire même du poète cette relation vécue, assumée ou contrariée de l'évocation de soi. C'est que dans la poésie de Michel Houellebecq fictionnelle par ailleurs, imaginaire par endroit, proprement vouée au texte, surgissent de certains recoins – et la chose n'est pas isolée – cette envie de revenir à soi, de dire d'une façon plus ou moins directe, plus ou moins voilée ce qu'on est, ce que l'on a été. Dans ce travail du texte on sent gésir à côté de l'exercice poétique ou consubstantiellement à lui, un autre tissu marquant le cinétisme, la croissance d'une personnalité préoccupée à occuper elle aussi la page du livre. Ceci ne peut que favoriser une double lecture.

La première reviendrait à considérer le texte poétique lui-même, ajoutons, en lui et pour lui, à l'aune de l'enthousiasme pour ses réussites, pour ses prouesses, à l'aune de la virtuosité de son auteur.

La seconde consisterait à observer la biographie intégrée au premier tissu. Cette biographie qui se renie par endroit pour s'affirmer et s'afficher par cela même ou à d'autres endroits.

Ce que cette autre analyse doit apporter se situe dans la prise de conscience dont elle part. C'est la dialectique d'où sort non sans combat, l'expression de soi. Alors que plus tôt – dans la première partie de ce travail notamment – nous nous attelions à un « adressage (topographique) » dans l'économie de la page, des traits portant parole de soi. Ici, il s'agira, ayant compris que tout cela procède d'un jeu, de voir les correspondances entre texte et vie et surtout de relever ces « cris » non maîtrisés, non étouffés ayant échappé au scripteur pour apparaître au lecteur.

Ainsi, l'œuvre de Michel Houellebecq entretient un commerce avec les écritures de soi ce que l'on comprendra qui ne veut pas dire qu'elle en est. Il y a de ce fait une sorte d'analogie, de correspondance et peut-être surtout de contiguïté qu'il faut soumettre à une étude plus poussée afin de voir ce qu'elle nous permet de retenir en terme de signification.

I – 1 – La synecdoque des cahiers

Nous nous sommes souvent arrêté sur ce vers : « J’ai revu les cahiers où je notais des choses. »⁷³⁴ Il nous a semblé que nous tenions là l’un des grands moments des écritures de soi exprimées dans la poésie de Michel Houellebecq. Cela est d’autant plus vrai que ce vers établit le rapport de la poésie au discours sur soi et qu’en le faisant il spécifie la forme que touche cette relation à savoir le journal. Cet énoncé semble de ce fait synthétiser la vocation même, non point de la poésie de Michel Houellebecq, mais de la pratique scripturaire qui est à la base de cette poésie voire de tous les genres pratiqués par l’écrivain. Il est même possible de voir, à travers cet énoncé, les premiers gestes d’écrivain du poète. Ce qui fait qu’on peut conclure que dans ces « cahiers », Michel Houellebecq a forgé sa plume, s’est exercé à sa future carrière d’écrivain. Ce premier niveau de lecture ne doit point faire oublier toute la signification que porte ce vers – nous signalons que nous y reviendrons dans le deuxième chapitre de cette partie de notre travail – et qui est en fait une espèce de synecdoque de toute la pratique des écritures de soi dans la poésie houellebecquienne. Qu’entendons-nous par la synecdoque des « cahiers » ? Devant même que de l’évoquer, revenons sur la lecture stylistique de cette notion de synecdoque.

En stylistique, la synecdoque procède « des figures de sens ou tropes », elle se caractérise – comme les autres figures de cette classe – par,

la substitution, dans une séquence signifiante quelconque, d’un sens dérivé au sens littéral : sous la pression de certains facteurs co(n)textuels, un contenu secondaire se trouve promu au statut de sens véritablement dénoté, cependant que le sens littéral se trouve corrélativement dégradé en contenu connoté.⁷³⁵

⁷³⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 65.

⁷³⁵ - Cathérine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », www.persee.fr/web/revues/.../lfr_0023-8368_1994_num_101_1_5843, pp. 57-58.

Tel est la réalité de la synecdoque, de la métonymie et de la métaphore comme finira par retenir Nicolas Laurent : « On distingue trois grands types de tropes : la synecdoque, la métonymie et la métaphore. »⁷³⁶ Appartenant toutes aux tropes, ces grandes figures se distinguent les unes des autres et ont chacune un sens particulier. Ainsi, la synecdoque exprime « un rapport d'inclusion logique, comme dans l'emploi de « pain » désignant toute sorte de nourriture dans le verset de la prière « Donnez-nous notre pain quotidien » »⁷³⁷ Ce faisant,

La synecdoque ... exploite une relation lexicale d'hypéronymie

- soit que l'hyponyme soit mis pour l'hypéronyme (« pain » pour « nourriture ») ;
- soit que l'hypéronyme soit mis pour l'hyponyme (« le quadrupède » pour le « lion » dans le vers de la Fontaine « le quadrupède écume, et son œil étincelle. »)⁷³⁸

La synecdoque joue ainsi sur un rapport de proximité lexicale et du sens qu'engagent les mots en faisant que des sens proches dans un ordre de supériorité ou d'infériorité soient variablement utilisés suivant une logique à interpréter. Cet exercice du mot est celui que l'on retrouve avec l'énoncé « J'ai revu ces cahiers où je notais des choses », à travers lequel Michel Houellebecq réalise une synecdoque doublement « hyponymique. »

D'abord, la référence au mot de « cahiers » établit une relation de type hyponyme « cahiers » pour l'hypéronyme « les écritures de soi » (l'autobiographie, le journal intime, les mémoires, les carnets...)

⁷³⁶ - Nicolas Laurent, *L'initiation à la stylistique*, Op. Cit., p. 50.

⁷³⁷ - *Ibid.*

⁷³⁸ - *Idem.*, p. 51.

Ensuite, le groupe nominal « les cahiers où je notais des choses » consacre un rapport de type hyponyme « noter » pour hypéronyme « consigner, écrire, narrer... »

Or, qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre de ces fonctionnements, l'œuvre houellebecquienne constitue un véritable condensé des écritures de soi. Toute chose qu'il est loisible d'observer dans le catalogue des formes qui se disputent l'« hégémonie » de la page mais aussi dans celui des pratiques ou spécificités scripturaires et/ou stylistiques qui se développent dans les textes.

La lecture des poèmes de Michel Houellebecq, permet de relever que les textes entretiennent un lien évident avec les écritures de soi et notamment avec le Journal intime. L'intérêt de retourner sur cette question consiste à offrir un panorama plus important mais aussi une vision plus synthétique – cette fois – qui permette plus tard la confrontation entre l'acte scripturaire voué à l'expression de soi et les réflexions produites par Michel Houellebecq qui le donnent réfractaire à cette pratique littéraire. Il s'agit également mais surtout de montrer combien derrière les « cahiers » se cache toute une pratique dont on pourrait dire qu'ils (les cahiers) constituent l'ébauche. C'est que sur certains détails, sous certains traits, les poèmes de Michel Houellebecq essentiellement forgés comme un journal intime, révèlent un caractère tantôt proche de l'autobiographie, tantôt proche de l'autoportrait, tantôt proche du carnet de voyage, du « carnet de route. »⁷³⁹ Ce réseau de relation s'explique par certains faits littéraires qui, pour le lecteur, permettent, comme dans l'assemblage d'un puzzle, de faire s'emboîter les pièces dans les cases réservées à cet effet et surtout les unes aux autres afin d'achever de monter la structure ou l'image.

Pour ce qui regarde l'autobiographie spécifiquement la référence constante à l'enfant, au temps de l'enfance, le caractère rétrospectif du discours

⁷³⁹ - Dans le chapitre II de la première partie nous soulignons justement toutes les formes des écritures de soi qu'il est possible de retrouver dans le poésies de Michel Houellebecq.

auquel il faut ajouter l'introspection fondent ce sentiment d'une tendance à la pratique du genre. En effet, les poèmes de *La poursuite du bonheur* comme ceux de *Le sens du combat* renvoient l'écho de l'enfance dont le « Je » se souvient d'un geste surprenant de clarté et de précision : « Je me souviens même de ma petite enfance. »⁷⁴⁰ Ce souvenir quasi nostalgique (« Enfant, je marchais dans la lande// Je cueillais des fleurs recourbées// Et je rêvais du monde entier... »⁷⁴¹) se couple d'une expression de naïveté chargée des attentes, des espoirs dans l'ouverture prochaine au monde. Ainsi Michel Houellebecq exprime-t-il par la référence à l'enfance, les espérances que portait cet âge comme il peut le noter ici : « Je me souviens très bien du temps de l'espérance. »⁷⁴² Or, comme c'est souvent le cas, la réalité est très loin du rêve et l'espoir bientôt fait place à la désillusion. La fin de l'enfance consacre donc la mort des illusions : « Est-il vrai que parfois les êtres humains s'entraident// Et qu'on peut être heureux au-delà de 13 ans ? »⁷⁴³ En se posant cette question, le poète fixe le terme du bonheur et par cela la fin de l'enfance car il appartient exclusivement à l'enfance que de croire au bonheur. Or l'enfance se vit, dès l'instant où le sujet devient capable de réfléchir sur ce vécu, d'y appliquer quelque réflexion d'ordre philosophique, entendons le comme le jugement de l'action, cette vision onirique du monde de l'enfance se rompt, d'où est saisissante cette métaphore : « Je me suis senti vieux peu après ma naissance. »⁷⁴⁴

Cette capacité précoce du locuteur à juger son enfance rompt très tôt toute la symbolique comme toute la réalité attachées à cet âge. Très vite donc Michel Houellebecq est sorti de l'enfance. Chez lui en tous les cas, le discours sur l'enfance, est un acte fort de la dimension autobiographique du propos.

⁷⁴⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 38.

⁷⁴¹ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 53.

⁷⁴² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 38.

⁷⁴³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 51.

⁷⁴⁴ - *Idem.*, p. 10.

Sur le plan narratif, ce rapport à l'enfance comme point de départ mais également comme point de référence conduit à une analepse constante, simplement parce que pour toucher l'enfance il faut retourner vers le passé ce qui contraint le discours à ce retour constant en arrière. La rétrospection dans laquelle est engagé le texte dépasse progressivement la référence à l'enfance pour toucher :

- la vie scolaire :

Ma sœur était très laide à l'âge de dix-sept ans.

Dans sa classe de troisième...⁷⁴⁵

Quand je prenais le train de Crécy-la-Chapelle

Le samedi midi, revenant du Lycée...⁷⁴⁶

- la vie conjugale :

Tu voulais préserver ton indépendance

Quoi que je fasse, il y aurait la souffrance.⁷⁴⁷

- la vie professionnelle :

Oh ! Ces après-midi, revenant du Chômage.⁷⁴⁸

Mais je travaille à la Défense...⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ - *Idem.*, p. 13.

⁷⁴⁶ - *Idem.*, p. 34.

⁷⁴⁷ - *Idem.*, p. 28.

⁷⁴⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 10.

⁷⁴⁹ - *Idem.*, p. 30.

Au-delà des questions de rétrospection qui se couplent comme on l'a vu avec les souvenirs d'enfance, les poèmes de Michel Houellebecq sont profondément introspectifs, ainsi que nous le montrent ces lignes :

Je ne reviendrai plus jamais entre les herbes
Qui recouvrent à demi la surface de l'étang.
Il est presque midi ; la conscience de l'instant
Enveloppe l'espace d'une lumière superbe.

Ici j'aurai vécu au milieu d'autres hommes
Encerclé comme moi par le réseau du temps.
Shanti sha nalaya. Om mani padme ôm,
La lumière décline inéluctablement.
Le soir se stabilise et l'eau est immobile ;
Esprit d'éternité, viens planer sur l'étang.
Je n'ai plus rien à perdre, je suis seul et pourtant
La fin du jour me blesse d'une blessure subtile.⁷⁵⁰

Mais c'est fini,
Tu es mort
Maintenant, tu es mort
Et tu es vraiment dans la nuit
Car tes yeux sont rongés
Et tu es vraiment dans le silence
Car tu n'as plus d'oreilles
Et tu es vraiment seul
Tu n'as jamais été aussi seul

⁷⁵⁰ - *Idem.*, p. 66.

Tu es couché, tu as froid et tu te demandes
Écoutant le corps, en pleine conscience, tu te demandes
Ce qui va venir
Juste après.⁷⁵¹

Ici, la deuxième personne (« Tu ») est de rigueur. On pourrait croire que le locuteur, narre la mort d'un alter quelconque ou qu'il parle à ce dernier dans une sorte d'oraison. Mais que non, le propos est simplement proleptique. Le « Tu » désigne le « Je » c'est-à-dire le locuteur lui-même alors qu'il sort de lui pour envisager sa mort et les effets éventuels mais aussi les sentiments qu'elle pourrait produire sur lui. Dire « tu » dans ces conditions en parlant de soi, réconcilie dans une certaine mesure le sujet et les autres dont nous avons déjà dit que le poète était certain de partager la condition. De cette sorte, le « Je » est convaincu que ce qu'il vit, les autres le vivent aussi mais dans ce cas précis qu'ils le vivront de la même manière. Cette introspection « inclut » de facto le regard porté sur les autres et non pas tourné exclusivement sur soi. Seulement, c'est du « Je » que tout part, c'est d'après son regard que les autres prennent sens, de même que le monde s'explique. Simplement on dirait, qu'à travers sa ou ses méditation(s), Michel Houellebecq, livre sa vision du monde mu par la conviction profonde que tous les hommes sont soumis aux mêmes contingences.

Au long de ces journées où le corps nous domine
Où le monde est bien là, comme un bloc de ciment,
Ces journées sans plaisir, sans passion, sans tourment,
Dans l'inutilité pratiquement divines.

⁷⁵¹ - *Idem.*, p. 57.

Au milieu des herbages et des forêts de hêtres,
Au milieu des immeubles et des publicités
Nous vivons des moments d'absolue vérité :
Oui le monde est bien là, et tel qu'il paraît être.

Les êtres humains sont faits de parties séparables,
Leur corps coalescent n'est pas fait pour durer
Seuls dans leurs alvéoles soigneusement murés
Ils attendent l'envol, l'appel de l'impalpable.

Le gardien vient toujours au cœur du crépuscule ;
Son regard est pensif, il a toutes les clés,
Les cendres des captifs sont très vite envolées ;
Il faut quelques minutes pour laver la cellule.⁷⁵²

Par ailleurs, les poèmes de Michel Houellebecq réalisent leur rapport à cette ré-flexion justement par leur caractère méditatif dont l'un des traits les plus apparents reste le questionnement. Nous en donnons ici juste quelques exemples entendu que la lecture des je(ux) dans la première partie a traité la question et que le chapitre II de cette troisième partie y reviendra mais pour en toucher d'autres aspects. Ainsi les questions « Où est mon corps subtil ? »⁷⁵³ ; « Pourquoi ne pourrions-nous jamais être aimé ? »⁷⁵⁴ sont soulignées pour montrer la préoccupation constante du poète alors qu'il forme son texte.

On lira assez facilement entre les lignes de ces interrogations cette pointe de souffrance qui est le fondement de l'introspection du poète, en tant que ses douleurs le poussent à revenir à et en lui-même afin de saisir les fondements de son « mal d'être » : « ...au bout des cent pas on aimerait rentrer// Pour se vautrer

⁷⁵² - *Idem.*, p. 8.

⁷⁵³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 15.

⁷⁵⁴ - *Idem.*, p. 31.

dans son mal d'être...»⁷⁵⁵ De la sonde que Michel Houellebecq place en lui-même, ce qui ressort, ce sont ces sentences implacables : « Il y a quelque chose de mort au fond de moi »⁷⁵⁶ qui semblent – sans revenir sur l'analyse du moi et surtout sur celle du complexe d'Œdipe – caractériser la personnalité même du poète.

Tout ce qui précède donne à voir, nous l'avons dit, dans une lecture synthétique, les traits de l'autobiographie en tant que forme particulière des écritures de soi. Or ce n'est pas la seule forme qui se dispute la page de l'œuvre poétique de Michel Houellebecq et qui lui dispute son hégémonie au journal intime. Plus haut, nous relevions le cas de l'autoportrait et des carnets de route et de voyage. Sur ces autres notions, ne faisons pas de grands développements – la chose a déjà été évoquée – contentons-nous de rappeler au lecteur, certains poèmes où énoncés qui en marquent les traits.

Pour l'autoportrait, il s'agit des titres et/ou énoncés (ceci ne constitue pas une liste exhaustive) : « Le lobe de mon oreille droite est gonflé de pus et de sang. »⁷⁵⁷ ; « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges »⁷⁵⁸ ; « Derrière mes dents et jusqu'au fond de ma gorge mon palais. »⁷⁵⁹

Pour les carnets, rappelons les titres et énoncés : « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 » ; « Ce soir en marchant dans Venise » ; « VARIATION 49 : LE DERNIER VOYAGE. »

À l'avantage de notre lecteur, il faut dire qu'il s'est agi à travers ces dernières lignes, de présenter ce qui va constituer la substance à partir de laquelle cette autre analyse devra s'ébranler. Ainsi derrière les traits du journal,

⁷⁵⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 9.

⁷⁵⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 35.

⁷⁵⁷ - Michel Houellebecq, « Le lobe de mon oreille droite », *Le sens du combat*, *Op., Cit.* p. 19

⁷⁵⁸ - Michel Houellebecq, « Mon corps est comme un sac traversé de fils rouges », *La poursuite du bonheur*, *Op., Cit.* p. 9.

⁷⁵⁹ - Michel Houellebecq, « Derrière mes dents », *Le sens du combat*, *Op., Cit.* p. 18.

de l'autobiographie, de l'autoportrait (qui ne se résume pas qu'à une prosographie comme on pourrait le croire en considérant les extraits pris) et des carnets, on pourra se rendre compte combien, et c'est cela le propos de cet exercice, ces œuvres de Michel Houellebecq ne sont pas seulement des recueils de poèmes mais aussi des « recueils d'écritures intimes. » Ce côtoiement sur lequel il faudra revenir doit être lu certes comme un conflit d'ordre littéraire mais aussi comme un déchirement intérieur.

I – 2 – *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat*, deux chapitres des

Écritures de soi de Michel Houellebecq

La vérité que révèle l'œuvre Houellebecquienne, c'est bien le conflit intérieur dont nous avons précédemment parlé ; conflit qui consacre cette dialectique entre la poésie et les écritures de soi. Chacune de ces formes cherche à dominer sur l'autre à travers les résistances ou non du poète. Ce qui permet de conclure cette théorie c'est cette lecture immanente qui considère chaque recueil (de poème) comme un univers plein, total en lui-même. Il est possible que les données d'un recueil se retrouvent dans l'autre comme dans une sorte de vases communicants. Dans cette perspective, les deux recueils que sont *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* se comporteraient comme des parties d'un même ensemble. Le relevant nous avançons vers une réalité fondamentale que ne permet pas de toucher cette lecture rivée au texte en soi sans les spécificités propres à l'écriture que consacre chaque recueil, au contexte de production, à l'évolution de la personnalité etc. Or quand on considère ces paramètres tout semble indiquer qu'on ne peut aboutir aux mêmes conclusions sur les écritures de soi. Un exemple : tant que la lecture se bornait à la considération des seuls

textes de chaque recueil, la seule conclusion valable à laquelle l'on pouvait parvenir consistait à noter que « morcelés » comme ils étaient, ces recueils établissaient leur rapport le plus évident mais surtout le plus apparent avec les écritures de soi par le canal du journal intime. Nous concluons même que chaque poème devait être regardé comme un tout achevé, consacré, tandis que si on regarde l'autobiographie elle procède de ce que nous qualifions « un additionnel constant. » Dès l'instant où l'on change de perspective, cette lecture n'est plus opérante car en saisissant *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* comme un même, on en arrive dans l'ensemble mathématique que constituent les écritures de soi au théorème suivant :

La poursuite du bonheur + Le sens du combat = histoire de la croissance du moi.

Soit R_1 le recueil *La poursuite du bonheur*, soit R_2 le recueil *Le sens du combat* et h l'histoire de la personnalité du poète, ce même théorème s'écrivait :

$$R_1 + R_2 = h.$$

De la sorte, l'histoire de Michel Houellebecq ne serait atteinte que dans l'addition de ces deux textes et non pas dans un regard exclusif de l'un en dehors de la prise en compte de l'autre. Il n'est donc plus question d'un segment totalisant il y a bien un additionnel d'où l'histoire de la personnalité de Michel Houellebecq s'inscrit dans l'intervalle : [*La poursuite du bonheur* ; *Le sens du combat* [. Les poèmes s'emboîtent les uns aux autres cela à l'intérieur d'un même recueil comme d'un recueil à un autre.

Dans le premier cas, on peut établir les correspondances suivantes :

VARIATION 49 : LE DERNIER VOYAGE

Un triangle d'acier sectionne le paysage
L'avion s'immobilise au-dessus des nuages.
Altitude 8000. Les voyageurs descendent :
Ils dominant du regard la Cordillère des Andes

Et dans l'air raréfié l'ombilic d'un orage
Se développe et se tord ;
Il monte des vallées comme un obscur présage,
Comme un souffle de mort.

Nos regards s'entrecroisent, interrogeant en vain
L'épaisseur de l'espace
Dont la blancheur fatale enveloppe nos mains
Comme un halo de glace.

*Santiago du chili, le 11 décembre.*⁷⁶¹

Je me suis senti vieux peu après ma naissance
Les autres se battaient, désiraient, soupiraient
Je ne sentais en moi qu'un informe regret.
Je n'ai rien eu qui ressemble à l'enfance.⁷⁶²

VARIATION 32

Deux hommes... sur le bord du rivage
Et la vie a tracé de singulières phrases
Sur leur peau. Ils sont là... très sages,
Survivants harassés que la marée arase.

deux requins... jouent autour de l'épave
le soleil... fait briller les yeux morts
d'un éclat sardonique.

Tout cela n'est pas grave,

Mais quel affreux décor...

Tournent les goélands de leur vol
concentrique !

Saint-Christophe-du-Ligneron, le

*11 juillet.*⁷⁶⁰

Précoce comédien, expert à la souffrance,
J'ai vécu une (...) pathétique enfance.
Je jouais aux voitures, croyais à l'amitié,
Et malgré moi déjà j'excitais la pitié.⁷⁶³

⁷⁶⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 76.

⁷⁶¹ - *Idem.*, p. 67.

⁷⁶² - « Une vie petite », *Idem.*, p. 10.

⁷⁶³ - « Précoce comédien, expert à la souffrance », *Idem.*, p. 44.

Il est vingt et une heures...
... je prends mon téléphone
Je n'ai plus rien à dire mais je peux écouter
Suivre la vie des gens et m'y intéresser
Pour la 20^e fois je ne trouve personne⁷⁶⁴

J'aimerais... avoir quelques contemporains
Quand l'insomnie creuse mes nuits... très tard
J'aimerais tellement rencontrer des regards
Parler avec des gens comme on parle aux
humains.⁷⁶⁵

Remarque : cette première série de correspondances n'a pu être mise en évidence que dans *La poursuite du bonheur*. Il en est ainsi parce que nous avons voulu mettre en valeur des segments très importants et non point des petites caractéristiques reprises ici ou là. Dans ce cas d'espèce, les occurrences eussent été plus importantes et surtout elles eussent touché l'autre recueil de poèmes. Signalons également que nous avons délibérément laissé de prendre certains extraits pertinents en considérant que les poèmes avaient suffisamment été utilisés dans le cadre de notre travail. Il s'agit de « Mon corps est comme un sac traversé de fils blancs » communiquant avec « Où est mon corps subtil, Je sens venir la nuit » ; « J'étais seul au volant de ma Peugeot 104 » correspondant avec « Il est doux au volant d'une puissante Mercedes de traverser des lieux solitaires »⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ - « Il est 21 heures l'obscurité s'installe », *Idem.*, p. 26.

⁷⁶⁵ - « LE TRAIN DE CRÉCY-LA-CHAPELLE », *Idem.*, p. 34.

⁷⁶⁶ - « NATURE », *Idem.*, p. 10.

Dans le second cas, on peut établir les autres correspondances que voici :

SÉJOUR-CLUB 2

SÉJOUR-CLUB

Le soleil tournait sur les eaux
Entre les bords de la piscine.
Lundi matin, désirs nouveaux ;
Dans l'air flotte une odeur d'urine.

Tout à côté du club enfants,
Une peluche décapitée
Un vieux Tunisien dépité
Qui blasphème en montrant les dents

J'étais inscrit pour deux semaines
Dans un parcours relationnel,
Les nuits étaient un long tunnel
Dont je sortais couvert de haine.

Lundi matin, la vie s'installe ;
Les cendriers indifférents
Délimitent mes déplacements
Au milieu des zones conviviales.⁷⁶⁷

Le poète est celui qui se recouvre d'huile
Avant d'avoir usé les masques de survie
Hier après-midi le monde était docile,
Une brise soufflait sur les palmiers ravis

Et j'étais à la fois ailleurs et dans l'espace,
Je connaissais le Sud et les trois directions
Dans le ciel appauvri se dessinaient des traces,
J'imaginai les cadres assis dans leurs avions

Et les poils de leurs jambes, aux miens
Et... et leurs maîtresses hindoues
Le poète est celui, presque semblable à nous,
Qui frétille de la queue en compagnie des chiens.

J'aurai passé trois ans au bord de la piscine
Sans vraiment distinguer le corps des estivants,
L'agitation des corps traverse ma rétine
Sans réveiller en moi aucun désir vivant.⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ - *Idem.*, p. 79.

⁷⁶⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 36.

Je ne jalouse pas ces pompeux imbéciles Qui s'extasient devant le terrier d'un lapin Car la nature est laide, ennuyeuse et hostile ; Elle n'a aucun message à transmettre aux humains. ⁷⁶⁹	Je n'ai jamais pu supporter les trop longs moments d'union avec la nature, Il y a trop de fouillis et d'animaux qui glissent J'aime les citadelles qu'on bâtit dans l'azur Je veux l'éternité ou au moins ses prémices. ⁷⁷⁰
---	--

Remarques : On voit avec les deux premiers exemples combien la correspondance est importante au point de porter sur la même idée un recueil de poème plus tard. L'idée maîtresse qui semble unir ces deux poèmes au-delà de la réalité du « Séjour-club » c'est cette sorte de microcosme constitué par l'environnement d'une « piscine » : « Le soleil tournait sur les eaux, entre les bords de la piscine » (SEJOUR-CLUB 2) ; « J'aurai passé trois ans au bord de la piscine » (SEJOUR-CLUB). Entre les deux recueils, il se passe un peu plus de trois années, comme si le poète se réalisait dans cette sorte d'observation lascive et en même temps philosophique de la vie, de sa vie.

Tout ce qui précède nous permet de retenir que, le volume du texte tout comme la dimension chronologique dont on ne saurait omettre de parler et la correspondance entre les poèmes, appellent en somme, une lecture quasi autobiographique des œuvres mais ce n'est pas cela le plus important à noter. Ce que l'analyse doit plutôt saisir dans ces circonstances, c'est cette maturation du moi dont on ne peut saisir le mouvement, le volume c'est-à-dire la dimension, qu'au fil des lignes et à travers l'écriture de même que dans la tonalité.

La poursuite du bonheur et (au sens mathématique d'addition) *Le sens du combat* peuvent être rassemblés sous l'intitulé de « l'écriture de soi de Michel

⁷⁶⁹ - *Ibid.*

⁷⁷⁰ - « Je n'ai jamais pu supporter les trop longs moments d'union avec la nature », *Idem.*, p. 10.

Houellebecq. » Tout y est (dans les poèmes) conforme à cette perspective à savoir la référence à l'enfance, l'évocation du parcours de la vie, la peur de la mort qui vient au fil des ans etc. En vérité, les recueils pris en somme, ne disent pas autre chose qu'une vie en train de se faire à mesure que se déroule la page.

Par ailleurs, l'ensemble que constitue *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* permet d'envisager une lecture croissante, évolutive des textes. Cette lecture met en relief la maturation de la personnalité qu'on peut voir en s'arrêtant sur le temps qui s'est écoulé entre la publication de ces recueils. En effet, *La poursuite du bonheur* paraît, en 1992 tandis que *Le sens du combat* est publié en 1996. On est donc fondé à penser qu'entre le premier et le second texte, la personnalité du poète s'est affermie au bout de ces quatre années d'intervalle. Plus important encore, c'est l'âge de Michel Houellebecq à la parution de ses œuvres.

Lorsque paraît la première – si on prend 1956 comme année de naissance – le poète a trente-quatre (36) ans. Il est jeune. On peut croire qu'il subit encore les effets de la jeunesse, que son regard plein d'espoir dans la vie et dans ce qu'elle peut offrir attend beaucoup du destin pour lequel on peut être d'une extrême sévérité quand il ne répond pas à nos attentes.

Pour sa part, lorsque paraît *Le sens du combat*, Michel Houellebecq a trente-huit (40) ans. Il est proche est un adulte accompli, mais surtout il est susceptible d'être la proie de la fameuse crise de la quarantaine dans laquelle tombent certains adultes. On attend du regard d'une personne de cet âge, une certaine gravité, on attend d'elle une certaine lucidité dans l'analyse des choses et un examen quasi systématique des moindres événements de la vie pris nécessairement avec hauteur. Or, rien de tout cela n'arrive subitement. C'est la conséquence d'un processus que nous pensons – dans le cas de Michel Houellebecq – qu'il est loisible de lire entre les lignes des œuvres que nous

études. Encore faut-il que les postulats que nous dressons soient corroborés par les textes et surtout par le comportement du moi à travers le discours.

C'est du reste ce que nous nous engageons à faire apparaître à travers la confrontation de la candeur et de la lucidité, de l'optimisme béat et de la froideur réaliste et scientifique qui sont autant de traits d'une personnalité en pleine construction et ceci sous les yeux du lecteur. C'est déjà dans les titres que cette dualité se réalise. C'est pourquoi il faut en dresser une analyse avant même que d'aller plus loin dans cette nouvelle orientation.

« La poursuite du bonheur » engage – le titre – une action. En cela elle indique une mise en mouvement « la poursuite » et un but à atteindre « le bonheur. » Le projet, ne peut-il pas être caractérisé de vain si on le regarde sous un jour empirique ? Mais qu'importe, il s'agit de se porter à la conquête du bonheur. Il s'agit surtout d'agir, de se mettre en mouvement dans le but d'une quête en réalité propre à tous les Hommes. La « poursuite du bonheur » met à jour cette métaphore qui veut que la vie soit une course à laquelle tous les Hommes diversement et inégalement placés sur la ligne de départ, participent. Le problème c'est que la seule certitude, le seul objet concret et de repère que l'on ait c'est cette ligne (de départ) à laquelle ne correspond aucune autre ligne (d'arrivée). Cela se passe ainsi parce que le bonheur, notion abstraite et relative, ne correspond pas à la même réalité, d'un être humain à un autre ; parce que le bonheur, notion abstraite, ne peut ni être atteint, ni être saisi au sens physique d'attraper. Ainsi le bonheur se dérobe, vouloir le saisir est un projet vain formé par des individus naïfs qui devraient se résoudre à vivre davantage qu'à chercher ou à « (poursuivre) le bonheur. » Dans le cas d'une obstination à courir ce pari, ils seraient bien contraints d'aller de poursuite en poursuite.

Ainsi, tant que Michel Houellebecq pose la « poursuite du bonheur » comme projet littéraire et au-delà, il laisse lire de lui, le caractère de cet homme naïvement guidé, comme il le reconnaît, par sa sensibilité, son émotion et donc

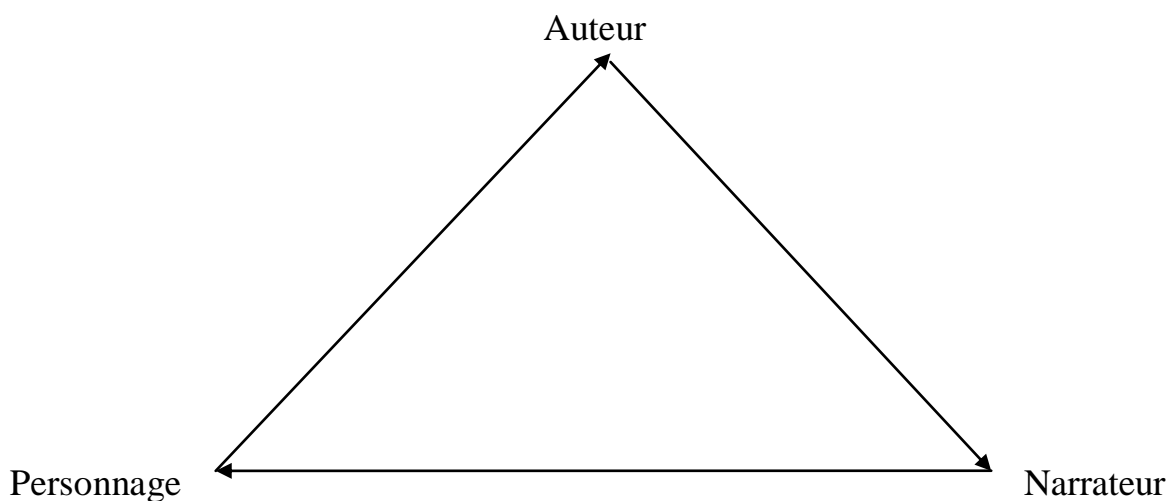
par ses sentiments. Or il n'en a pas toujours été ainsi, c'est du moins l'analyse qu'on peut faire de cet autre intitulé : « le sens du combat. »

Premièrement l'action, la projection, deuxièmement la réflexion mais surtout dans cette dernière dynamique, la mesure et la prudence. On parlerait ici du pourquoi de faire les choses entendu que la vie elle-même est un combat. Si l'on revenait à l'intitulé précédent, mesuré à l'aune de celui-ci, on construirait la formule suivante : « le sens de la poursuite du bonheur. » Il ne s'agit plus de faire les choses mais de comprendre pourquoi on les fait. Il ne s'agit pas de mener un combat mais de savoir au préalable pourquoi on doit mener le ou ce combat. Ainsi la réflexion précède l'action et par cela, la fixe, l'oriente et la fige – peut-être – dans le bon sens. Cet examen ne garantit pas que l'action sera menée il peut l'empêcher. On pourrait dans ce cas – mais ce n'est pas la seule raison – dire que la réflexion est la négation de la vie en ce sens où elle apparaît comme l'antithèse de l'action. Egalement, rien ne dit que celui qui cherche « le sens du combat » le trouvera. Peut-être est-ce dans la « poursuite du bonheur » qu'on trouvera le « sens du combat » ? Reste alors qu'entre les deux intitulés mais surtout processus, un stade a été atteint qui peut être résumé par cette autre formule : « Alors on aura compris. » Cette compréhension indique qu'on a saisi en pleine conscience – le voici donc le mot de conscience – toute chose qui fait du « je » l'égal du *cogito*.

L'évolution de *La poursuite du bonheur* vers *Le sens du combat*, permet d'entrevoir une certaine ascèse du regard. Le poète croyait naïvement dans les promesses de l'avenir et s'engageait (avec foi) dans la vie mais il finit non pas désillusionné mais par comprendre – il faut excuser le zeugme – que ce qui doit être recherché, cerné ou compris, c'est le sens de toute chose. Cette lecture verticale est également opérante lorsqu'il s'agit d'observer le mouvement pronominal dans l'ensemble que constitue les deux œuvres et non pas dans chacune prise distinctement. Si l'on se rapporte à la première partie de ce travail

on observera le passage de la première personne avec le pronom « je » à la troisième personne avec l'usage hautement significatif du pronom « on. »

Dans le premier cas, on peut – et on est fondé à le faire – dire que le sujet parlant (le poète) réfère à lui-même. Nous avons évoqué le conflit du référent de ce pronom lorsqu'il s'agit de voir la réalité qu'il désigne. Dans certains cas, il nous est apparu que le « Je » convoquait un personnage procédant de la création littéraire et que d'autre part il renvoyait au poète lui-même. Toutefois, dans la majorité des cas, notamment dans *La poursuite du bonheur*, lorsque le poète dit « Je » c'est pour revenir à lui-même, c'est pour convoquer le moi et le mettre en évidence. Dans ces conditions, le discours réalise – il convient d'en parler ainsi – le triangle Auteur-Narrateur-personnage.



Le triangle Auteur-Narrateur-personnage⁷⁷¹

⁷⁷¹ - Le recours à cette figure sert à montrer que la relation entre ces trois notions est une relation de correspondance et surtout qui se répète ou se duplique indéfiniment dans les écritures de soi. Autrement que par cette figure, la trilogie Auteur-Narrateur-personnage. (Avec un point à la fin), envisagerait un terme dans la relation, ce qui à notre sens ne reflète pas la réalité des choses.

Cependant, dans cette perspective même, et selon l'analyse de Paul Ricoeur, le « Je » en arrive à se dédoubler sous la pression de cette constante Saisie spéculaire. Il parle de lui-même comme d'un autre. Ce détachement du « noyau » met face à face deux « je » susceptibles d'être regardés comme un locuteur et son allucutaire mais aussi comme un locuteur et son délocuté. Ainsi résumé on aurait les formules :

« je » parle à un « tu » : lui-même ;

Avant, il y a eu l'amour, ou sa possibilité ;

Il y a eu des anecdotes, des bifurcations et des silences

Il y a eu ton premier séjour

Dans une institution sereine

Où l'on repeint les jours

D'un blanc légèrement crème.

Il y a eu l'oubli, le presque-oubli, il y a eu un départ

Une possibilité de départ

Tu t'es couché de plus en plus tard

Et sans dormir

Dans la nuit

Tu as commencé à sentir tes dents frotter

Dans le silence.

Puis tu as songé à prendre des cours de danse

Pour plus tard

Pour une autre vie

Que tu vivrais la nuit,

Surtout la nuit,

Et pas seul.

Puis tu as songé à prendre des cours de danse
Pour plus tard
Pour une autre vie
Que tu vivrais la nuit,
Surtout la nuit,
Et pas seul.⁷⁷²

« je » parle d'un « il » : lui-même.

... On vit mal quand on vit pour soi-même.
Le moindre mouvement constitue un problème,
On se sent malheureux et cependant quelconque.⁷⁷³

Il marche dans la nuit, son regard plein de mort,
Et le froid se fait vif entre les carrefours
Cela fait plus d'un an qu'il n'a pas fait l'amour ;
Les êtres humains se croisent, on sent glisser leur corps.

Il marche dans la ville avec un mot secret,
C'est vraiment très curieux de voir les autres vivre,
De regarder la vie comme on lit dans un livre
Et d'avoir oublié jusqu'au goût du regret.

Il compose le code, retrouve son studio
Et une main glacée se pose sur son cœur
Certainement quelqu'un a commis une erreur,
Il n'a plus très envie d'écouter la radio.

⁷⁷² - Michel Houellebecq, « Avant, il y a eu l'amour, ou sa possibilité », *Le sens du combat*, Op. Cit., pp. 56-57.

⁷⁷³ - Michel Houellebecq, « UNE VIE PETITE », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 10.

Il est seul, maintenant, et la nuit est immense
Il frôle les objets d'une main hésitante
Les objets sont bien là, mais sa raison s'absente
Il traverse la nuit à la recherche d'un sens.⁷⁷⁴

Cette transition au sens de passage, apparaît de fait comme un déplacement logique dès l'instant où le « je » prend conscience du dédoublement qu'impose son acte de narration de soi ; mais aussi dès l'instant où il prend conscience de son compagnonnage avec cet autre à qui, au fil des pages, il parle. Voici, de ce dernier fait, quelques illustrations :

Lorsque disparaîtront les illusions tactiles
Nous serons seuls, ami, réduits à nous-mêmes.
Lors de la transition de nos corps vers l'extrême,
Nous vivrons des moments d'épouvante immobile.⁷⁷⁵

Comme une croix plantée dans un sol desséché
J'ai tenu bon, mon frère ;
Comme une croix de fer aux deux bras écartés.
Aujourd'hui, je reviens dans la maison du Père.⁷⁷⁶

Montre-toi, mon ami, mon double
Mon existence est dans tes mains
Je ne suis pas vraiment humain
Je voudrais une existence trouble.⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ - Michel Houellebecq, « Il marche dans la nuit, son regard plein de mort », *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 12.

⁷⁷⁵ - Michel Houellebecq, « Nous attendions, sereins, seuls sur la piste blanche », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 92.

⁷⁷⁶ - Michel Houellebecq, « LE SENS DU COMBAT », *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 111.

⁷⁷⁷ - Michel Houellebecq, « Montre-toi, mon ami, mon double. », *Le sens du combat*, Op. Cit., p.102.

Ces adresses au lecteur allant dans le sens du notoire « Hypocrite lecteur mon frère »⁷⁷⁸ trahissent, bien plus important encore, cette fusion avec lui parce que convaincu – le poète – que tous les destins se ressemblent. Rappelons à ce propos le commentaire précédemment fait sur la deuxième personne. A cela il faut ajouter cet autre poème où par les pronoms « On » et « vous », le poète part de son expérience pour fixer toute l'humanité dans une perspective qu'il croit immuable.

APRÈS-MIDI

Les gestes ébauchés se terminent en souffrance
Et au bout de cent pas on aimerait rentrer
Pour se vautrer dans son mal d'être et se coucher,
Car le corps de douleur fait peser sa présence.

Dehors il fait très chaud et le ciel est splendide,
La vie fait tournoyer le corps des jeunes gens
Que la nature appelle aux fêtes du printemps
Vous êtes seul, hanté par l'image du vide,

Et vous sentez peser votre chair solitaire
Et vous ne croyez plus à la vie sur Terre
Votre cœur fatigué palpite avec effort

Pour repousser le sang dans vos membres trop lourds,
Vous avez oublié comment on fait l'amour,
La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort.⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ - Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 50.

⁷⁷⁹ - Michel Houellebecq, *Op. Cit.*, p. 9.

En réalité, ici, les pronoms n'ont jamais quitté le poète qui en reste le référent unique. On + Vous = Je. Mais pourquoi alors que le poète a utilisé par ailleurs la première personne du singulier, ne le fait-il pas dans le cas de ce poème ? Pour comprendre ce qu'il se passe il faut revenir au caractère scientifique voire prophétique de ce texte. Ces deux dimensions peuvent, en effet être réunies parce qu'elles réclament la réalisabilité de ce qu'elles énoncent.

Le scientifique démontre que la chose se réalise d'après certaines lois et ceci d'une façon immuable et certaine, le prophétique prédit que la chose se réalisera assurément, intuitivement. Ainsi, lorsqu'il martelle : « La nuit tombe sur vous comme un arrêt de mort », Michel Houellebecq aboutit à une conclusion logique en regard des événements de l'après-midi, le propos se fige dans une vérité, qui bientôt devient vérité générale d'où le poète finit par se convaincre que placés dans les mêmes conditions, les Hommes connaîtront la même infortune. Le « on » et le « vous » même quand ils se rapportent au « je » laissent envisager le « tu » et le « ils. »

Nous évoquions déjà dans cette perspective, le passage à un discours marqué par la sentence, par la maxime pour saisir une sorte de leçon de vie assimilable dans certains cas à quelque fatalisme. N'est-ce pas le propos du « sens du combat ? » Dans la perspective de Michel Houellebecq, il s'agit à la fois de chercher le « sens du combat » mais aussi de tenter de le retrouver quand on l'a perdu, quand on ne le perçoit plus nettement (« Je traverse la nuit à la recherche d'un sens »⁷⁸⁰). À l'avantage du lecteur, Michel Houellebecq produit un poème du même titre, il y dépose le programme de son œuvre comme une synthèse judicieusement placée à la fin du recueil. Considérons ce poème pour voir jusqu'à quel point il cristallise la froideur du regard presque fataliste, le rapport à l'*alter* et le jeu du pronom : ce que nous avons énoncé jusqu'alors.

⁷⁸⁰ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 12.

LE SENS DU COMBAT

Il y a eu des nuits où nous avons tout perdu jusqu'au sens
du combat

Nous frissonnions de peur, seuls dans la pleine immense,

Nous avions mal aux bras

Il y a eu des nuits incertaines et très denses.

Comme un oiseau blessé tournoie dans l'atmosphère

Avant de s'écraser sur le sol du chemin

Tu titubais, disant des mots élémentaires,

Avant de t'effondrer sur le sol de poussière ;

Je te prenais la main.

Nous devions décider d'un autre angle d'attaque,

Décrocher vers le Bien

Je me souviens de nos pistolets tchécoslovaques,

Achetés pour presque rien.

Libres et conditionnés par nos douleurs anciennes

Nous traversions la plaine

Et les mottes gercées résonnaient sous nos pieds ;

Avant la guerre, ami, il y poussait du blé.

Comme une croix plantée dans le sol desséché

J'ai tenu bon, mon frère ;

Comme une croix de fer aux deux bras écartés.

Aujourd'hui, je reviens dans la maison du Père.⁷⁸¹

⁷⁸¹ - *idem.*, pp. 110-111.

Au bout du processus littéraire constitué par l'intervalle [*La poursuite du bonheur ; Le sens du combat*], l'« innocence », cause de l'espoir et des grandes désillusions, a laissé place à une certaine sérénité source de cette observation froide de la vie. Au terme de cette observation, scientifique, religieuse (soumise) ou même contemplative au sens poétique (sans omettre que la poésie a longtemps été associée à la philosophie) les œuvres ont intégré le mouvement personnel et intime à une sorte d'écriture des *Mois*. Il faut retenir que la seule écriture valable du moi est celle qui se fait en pleine conscience de l'idée que le moi n'est jamais isolé de celui des autres. Une telle perspective ne constitue-t-elle pas une négation des écritures de soi ?

II – Résistances à un genre

La conclusion logique qu'appelle l'évolution de nos réflexions devrait nous conduire à dire que Michel Houellebecq a franchi le pas en produisant des œuvres ressortissant aux écritures de soi. Pourquoi ne risquerions-nous pas ce qui semble au fil des lignes et des démonstrations, une froide et simple évidence ? Le fait d'entrevoir une simple relation entre la poésie de Michel Houellebecq et les écritures de soi relèverait d'un non-sens devant les analyses qui précèdent et qui montrent suivant le « mode de lecture » que les œuvres considérées procèdent, dans l'écriture, dans l'expression du moi, dans la composition des œuvres et suivant certains facteurs exogènes, de véritables écritures de soi et souvent nous avons pu conclure qu'il ne s'agissait plus de recueil de poèmes mais de recueil des écritures de soi. C'est que la rigueur scientifique dont procède cet exercice ne nous permet pas de lancer de telles affirmations surtout quand on a lu des réflexions qui, sur les écritures de soi,

sont d'une telle précision qu'elles ne laissent place à aucune approximation dans l'admission d'une œuvre dans le champ des textes propres à la littérature intime.

Ainsi, sur la base de cette rigueur scientifique, on ne peut que dire que la poésie de Michel Houellebecq entretient un rapport important avec les écritures de soi. Cette relation cependant ne met pas face à face les deux pratiques ; chez Houellebecq, la poésie est dans les écritures de soi comme les écritures de soi sont dans la poésie, offrant une ouverture sur laquelle il ne faut pas manquer d'insister. C'est bien là, du point de vue de l'écriture, de la poétique, la plus grande leçon à retenir de l'étude entreprise jusqu'ici.

Pour comprendre la prudence que nous observons, il faut partir de cette situation que nous empruntons à la réalité politique. Avant quelque scrutin, notamment présidentiel, des hommes et des femmes pressentis pour se présenter à la magistrature suprême de leur Etat sont constamment abordés par les journalistes curieux de savoir s'ils franchiront le pas. On traque la déclaration officielle, le fameux « Je suis candidat(e)... » C'est à cette seule condition qu'on a des candidat(e)s et non point des individus susceptibles de l'être.

Dans l'autobiographie précisément, le « Je suis candidat(e) » n'est ni plus ni moins que le « pacte autobiographique » qui constitue pour l'autobiographe, cette déclaration officielle de son acte de narration de soi. Dès l'instant où cette étape est franchie, le lecteur sait à quoi il a affaire, il sait ce qu'il va ou ce qu'il est en train de lire : « l'histoire personnelle d'un individu racontée par lui-même » et pas autre chose. Sur cette même question les mémoires sont également sans équivoque. Le mémorialiste considère que son histoire personnelle a croisé la grande histoire, il va l'écrire afin qu'à l'aune de son expérience, tous comprennent le sens de tel ou tel événement historique. La définition qu'en donne Nicolas Laurent doit être rappelée :

Proches des souvenirs, du moins dans leur forme stricte, les *mémoires* sont censés être écrits par une personne ayant joué un rôle important dans l'histoire, comme le général de Gaulle, par exemple, ayant été le témoin d'événements historiques notables, ou ayant côtoyé et observé les grands de ce monde qui ont, de près ou de loin, influencé la vie d'une nation, les décisions d'un État, l'esprit d'un peuple.⁷⁸²

Ainsi, dans l'autobiographie et dans les mémoires, l'écrivain passe un contrat avec son lecteur celui-ci – ce contrat – doit être compris comme un canevas précis à suivre et qui ne peut tolérer aucun débordement, aucun éloignement. Tout ceci révèle une chose au moins sur laquelle on doit s'accorder c'est que « le pacte autobiographique est nécessaire »⁷⁸³ ; il l'est tant pour le lecteur que pour l'écrivain lui-même.

Pour le premier, il faut se souvenir que depuis le XX^e siècle la rupture des canons esthétiques, les catégorisations génétiques du type c'est de la poésie, du roman, du théâtre, ne constituent que des *a priori* qui n'ont pas toujours prise sur la réalité même des textes. Ainsi, dans les cas plus avant évoqués (l'autobiographie et les mémoires), l'écrivain établit entre son lecteur et lui, « un pacte », c'est-à-dire un lien de confiance qui rassure l'interlocuteur certes sur la vérité de ce qu'il va découvrir mais également sur l'exclusivité de la forme à lui présentée.

Pour le second, il s'agit d'assumer l'acte qu'on va poser. Il est possible que l'on sera sévèrement jugé, mis à l'index par les autres pour telle ou telle raison mais qu'importe on a pris son parti sur la honte, sur l'opprobre et on a décidé de faire son histoire.

Dans le cas des recueils de Michel Houellebecq, un tel pacte n'existe pas. Bien sûr, on pourrait nous faire observer que s'il a écrit son texte comme un journal intime, il ne peut avoir posé de pacte avec son lecteur, d'autant qu'il est

⁷⁸² - Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*, Op. Cit., p. 13-14.

⁷⁸³ - c'est une expression que nous empruntons à Philippe Lejeune. Voir *L'autobiographie en France*, p. 17.

exclu dans le cas de journal, qu'il y ait publication du texte. Ce qui fait cependant que cette réponse apparaîtrait maladroite et pour le moins insatisfaisante, c'est l'existence de *Mourir* (autobiographie et/ou journal si on se rappelle le commentaire que nous en avons fait). Dans cet autre texte de Michel Houellebecq – autobiographie ou journal ; autobiographie et journal – du reste non publié, le poète s'est bien soumis aux exigences du pacte autobiographique. En voici les déclinaisons :

Je n'en peux plus. Je souffre trop. J'arrête. Je mets fin. Cette fois, je suis vraiment fatigué. Je n'y crois plus. Je ne souhaite faire de mal à personne. Je ne publierai pas « Mourir. » Un de mes premiers livres publiés avait pour titre « Rester vivant ». J'essaie de refermer la boucle, d'annuler les traces de quelque chose ou de quelqu'un, d'un être malencontreux, embarrassé de lui-même, d'un être en somme qui n'aurait pas dû être. Je n'ai pas eu une vie heureuse. J'ai quarante-sept ans aujourd'hui (...) Ce que je suis en train de faire en ce moment est d'une importance bien moins considérable ; je n'ai pas tellement d'estime pour l'autobiographie, guère plus pour le journal ; je les considère comme des formes primitives de la création, incapables de s'élever à la vérité du roman, incapables aussi de rejoindre le niveau de l'émotion pure qui est celui de la poésie. Si je me livre cependant à cette activité pour laquelle je n'ai qu'une estime modérée, c'est parce que je ne suis malheureusement pas, pour l'instant, en situation de faire quoique ce soit d'autre (...) J'écrirai ce texte négligemment, au fil de la plume comme on dit, sans jamais me donner la peine de le corriger ou de le relire ; je ne le destine pas de toute façon à la publication en volume.⁷⁸⁴

Ce n'est donc pas que, dans l'absolu, Michel Houellebecq n'ait pas de prédisposition à la pratique des écritures de soi – ne le montre-t-il pas « malgré lui » dans ces poèmes ? – la preuve, nous venons de mettre en évidence un « pacte autobiographique » en règle. C'est juste que dans *La poursuite du bonheur* comme dans *Le sens du combat*, il n'y a pas de pacte de cette nature. On conclurait donc que ces œuvres ne ressortissent pas à l'autobiographie ni à aucune autre forme d'écriture de soi d'ailleurs.

⁷⁸⁴ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

En outre, les extraits plus avant soulignés font observer le peu d'estime du poète pour les écritures de soi. Tout ceci rend perceptible cette forme de gêne qui apparaît chez Michel Houellebecq à propos d'une pratique dont l'application le rebute. C'est, à notre sens, ce qui justifie l'appel au littéraire au sens de création pour apporter cet enduit susceptible de rendre la chose acceptable, supportable. Ce commerce ouvre les œuvres à tous les possibles de telle sorte que les écritures de soi sont entraînées vers de nouveaux horizons. Pour Michel Houellebecq, la pratique des écritures de soi ne peut offrir le même confort et ne peut procurer les mêmes plaisirs et satisfaction que le roman et la poésie. Ainsi, elles vont intégrer la poésie et le roman alors que chez les adeptes des écritures de soi c'est l'inverse qui se produit. L'écriture emprisonne dans le plaisir du mot, la nécessité de la narration de soi si bien que Philippe Lejeune finit par affirmer que ce qui importe à l'autobiographe par exemple, c'est le texte. Rappelons-nous les commentaires extasiés d'un Michel Leiris heureux de faire le récit de sa vie par les moyens d'un texte savamment traité de sorte que les deux éléments texte et vie ne lui semblent en aucun cas dissociables. Il y a de ce fait, matière à penser que les réticences de Michel Houellebecq ne sont pas liées aux genres eux-mêmes mais plutôt à l'histoire à raconter ; une histoire dont nous avons suffisamment évoqué le caractère pénible. A cela il faut ajouter la personnalité même de l'écrivain lui qui se définit comme un être complexé, dans ces conditions il aurait tendance à se cacher davantage qu'à se dévoiler.

Quoi qu'il en soit, il faut retenir qu'il n'y a pas chez Michel Houellebecq cette part assumée du rapport aux écritures de soi. Cette gêne a souvent donné lieu à de vives critiques sur lesquelles il ne faut pas manquer de revenir.

II – 1 – Les réquisitoires de Michel Houellebecq

L'évocation du « pacte autobiographique » que donne à lire *Mourir*, au-delà de ce qu'il informe (le pacte) le lecteur sur l'entreprise de l'écrivain, nous permet de voir ce que Michel Houellebecq pense en réalité des écritures de soi. Il apparaît très clairement à travers ces lignes, que le poète n'a pour cette forme de littérature qu'une « estime modérée » et l'expression elle-même est modérée. La comparaison qu'il établit entre cette pratique d'une part et le roman et la poésie, d'autre part, permet de comprendre où se situe le grief qu'il entretient à l'égard de cette forme d'écriture. La pratique du journal et/ou de l'autobiographie dans *Mourir*, obéit à une exigence ; celle de clarifier des malentendus.

Sans cela, on peut le croire, d'après ce qu'il dit, Michel Houellebecq ne se serait jamais soumis à un tel exercice. La négligence dont procède le projet est à ce titre, très révélatrice du peu d'enthousiasme du poète, lui qui a pu dire : « J'écrirai ce texte négligemment, au fil de la plume, comme on dit, sans jamais me donner la peine de le corriger ou de le relire... » C'est ainsi que Michel Houellebecq entend traiter son récit de vie. Ceci montre à quel point il ne se sent pas concerné par les écritures de soi. On ne sera pas surpris de voir que cette désinvolture rejaillisse dans sa poésie. C'est ici qu'il faut revenir à cette fameuse « synecdoque des cahiers » pour comprendre comment les paroles de *Mourir* résonnent dans la création poétique. Considérons la strophe suivante :

J'ai revu les cahiers dans lesquels je notais des choses
Sur les différentielles et la vie des mollusques
D'une écriture hachée ; de longues phrases en prose
Qui n'ont guère plus de sens que des poteries étrusques.

Elle ressortit bien – nous avons déjà eu l’occasion de le relever – au journal intime en ce sens où le consigné procède du divers et du diffus. Que note le diariste ? « Les différentielles et la vie des mollusques. » Ne relevons pas ceci sans dire un mot sur le dégoût de Michel Houellebecq pour la vie animale, on pourra ainsi se figurer son enthousiasme au moment de faire ce qu’il décrit. À tout ceci s’ajoute les spécificités scripturaires qui, sans relever de la négligence dans un premier temps, caractérisent l’urgence de l’écriture ce qui met plus en relief le relevé que sa manière. De plus, l’œuvre de consignation dont parle cette strophe est celle de l’adolescent Houellebecq qui, à l’époque à laquelle réfère le « je notais », relevait « des choses » sans y revenir de manière critique. Le qualificatif de « primitif » qui sert à Michel Houellebecq pour qualifier l’autobiographie et le journal intime peut s’entendre au sens de premier. Le journal constituerait le premier rapport à l’écriture (de soi), il constitue l’aire sur laquelle s’est forgée la plume de l’écrivain. Il n’en reste pas moins que, pour Michel Houellebecq, les « cahiers » sont le lieu d’une « écriture hachée... » avec « de longues phrases en proses », dépourvues de sens.

La critique que Michel Houellebecq fait des écritures de soi, d’une part, et de sa propre pratique du journal, d’autre part, est d’une telle violence qu’il faut en chercher les raisons profondes. Nous venons de parler des questions de style et de sens dont procèdent les écritures de soi avec l’exemple du journal mais sont-ce ces deux raisons qui justifient le rejet du poète ? De plus qu’implique la notion de sens dont parle Michel Houellebecq ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il faut se rappeler le reproche que le poète faisait à ceux dont il disait qu’ils l’avaient trahi en témoignant dans la biographie écrite par Denis Demonpion. Houellebecq les avaient traités de « partisan de la transparence » appelant à l’observance d’une certaine loi du silence sur sa vie privée : « Ma vie m’appartient. » Dans *Le sens du combat*, le poète se résout à reconnaître, non sans une pointe d’amertume, que cette

« transparence » justement est impossible à éviter, lui qui admet : « Nous sommes prisonniers de notre transparence. »⁷⁸⁵

Michel Houellebecq est d'autant plus opposé aux écritures de soi qu'elles lui semblent – nous y reviendrons – attachées à la littérature, prêtes à surgir tout comme le moi qu'on ne peut soustraire au regard des autres tant aucun voile ne peut complètement recouvrir cette personnalité qu'on croit totalement enfouie en soi. Véritable ironie que celle-là, s'évertuant à se cacher et à ne rien laisser transparaître de lui, l'Homme se découvre « prisonnier de sa propre transparence » c'est-à-dire contraint, quoi qu'il fasse, à laisser tout s'échapper hors de lui et à s'offrir au regard des autres. Rien ne peut donc se cacher ce qui explique que toute tentative visant cet effet est vaine puisque vouée d'avance à l'échec.

Par ailleurs, la futilité qui est reprochée aux écritures de soi (« de longues phrases en prose qui n'ont guère plus de sens que des poteries étrusques. »), tout dans la littérature y prédispose, y ramène, finissant par faire du geste de l'écrivain une machine à « anecdotes », si l'on en croit Michel Houellebecq.⁷⁸⁶

Dans cette réflexion, le commentaire qui est fait à propos du roman semble en contradiction avec les éloges qu'en faisait Michel Houellebecq dans *Mourir*. En réalité rien n'a changé bien au contraire tout ici est conforme à ce qui avait été précédemment relevé. L'écrivain ne rejette pas le roman, ce qu'il reprouve c'est cette tendance du roman à l'« anecdote. » Certes, cette critique porte sur les stéréotypes et les approximations qui livrent le discours romanesque aux redondances et le prive de son nécessaire renouvellement mais elle met également l'accent sur cette tendance à vouloir rapporter le train-train quotidien des hommes : « les anecdotes, évidemment... Tous les êtres humains se ressemblent. A quoi bon égrener de nouvelles anecdotes ? » C'est dans le

⁷⁸⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 7.

⁷⁸⁶ - Voir poème les « Anecdotes », *Le sens du combat*, page 26.

lexique des arts visuels, notamment dans la peinture, qu'il faut rechercher les moyens de distinguer entre le roman que reprouve Michel Houellebecq et celui qu'il préfère. L'un ressortirait à l'art figuratif et l'autre à l'art abstrait. Ainsi le roman n'a rien d'attrayant et de véritablement profond quand il ne peut pas s'abstraire afin de forcer la réflexion et donc l'intérêt. L'inédit est dans l'application de l'écrivain pour aller vers un horizon toujours vierge, vers quelque chose de non encore expérimenté. Dans ces conditions, son discours ne devrait point se borner à repasser sur les mêmes formes – au sens de dessin – ce qui reviendrait en littérature à ressasser les mêmes anecdotes dont on croirait qu'elles ouvrent de nouvelles perspectives mais qui, en réalité, sont des déclinaisons du même : l'homme qui se complait dans son moi, le célèbre. Le roman devient sujet à des pesanteurs, incapable de s'élever à des réalités complexes, à la fois immanentes et transcendantes : « quelque chose de religieux intégrant l'existence des parkings souterrains. » La création littéraire qui est digne d'intérêt c'est celle-là qui s'élève et se complexifie et non point celle qui se borne à la peinture d'anecdotes humaines encore moins celle qui revient à soi, au moi. Aussi faut-il comprendre la suite de ce texte qui s'évertue à une véritable critique du moi et de l'individualité : « l'individualité est essentiellement un échec. La sensation du moi, une machine à fabriquer le sentiment d'échec. »

On le voit bien, si les écritures de soi sont tant décriées par Michel Houellebecq, c'est parce qu'elles procèdent, à son sens de l'individualité, du moi. Ce n'est pas en elles-mêmes que les écritures de soi constituent un problème, c'est dans leur rapport au moi, rapport à travers lequel l'individu se complait dans ses échecs, mais plus, s'isole des autres. Or l'Homme n'est pas. Il ne saurait être sans les autres. Ne soulevons pas encore la dimension sociale de cette vérité mais examinons dès l'abord de ce postulat, la question même de la préhension de soi d'après le concept philosophique même de la conscience de

soi. Or, si on lit Michel Houellebecq, la conscience de soi n'est pas atteinte en dehors de la présence des autres, d'où il peut affirmer : « La conscience de soi disparaît dans la solitude. »⁷⁸⁷ Toute chose qui fait que l'on peut retenir d'emblée que la conscience de soi est également conscience des autres. Tant que les autres sont présents on peut espérer s'appréhender, s'autosaisir – au sens de connaissance – dès qu'ils disparaissent, cette possibilité s'évanouit. C'est ainsi, on le voit, qu'il faut comprendre la constante référence à l'autre, et à cet ami. C'est aussi à travers cela que s'explique les récriminations adressées aux parents car on a besoin des autres non pas seulement pour des questions sentimentales mais déjà même pour se définir et ainsi trouver l'équilibre.

Ces conclusions ont des incidences dans plusieurs domaines de la vie de Michel Houellebecq et notamment dans son rapport à la science. Elles permettent d'entrevoir une certaine lecture des domaines scientifiques. Michel Houellebecq classe les sciences en fonction de leurs complexités – au sens premièrement de pluralité – et de leur tendance à aller vers le singulier.

Dans « APRÈS-MIDI BOULEVARD PASTEUR » poème de *La poursuite du bonheur*, Michel Houellebecq construit la strophe suivante :

Sur ma gauche causaient quelques amis chimistes :
Nouvelles perspectives en synthèse organique !
La chimie rend heureux, la poésie rend triste,
Il faudrait arriver à une science unique.

Structure moléculaire, philosophie du moi.⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 91.

⁷⁸⁸ - *Idem.*, p. 64.

De cette strophe, on peut tirer les associations suivantes. Nous entendons par association, ce qui correspond d'une part à ce que représentent les chimistes et d'autre part ce que représente la poésie :

Les chimistes → structure moléculaire → la chimie rend heureux.

Moi → philosophie du moi → la poésie rend triste.

Dans le cas des chimistes, ce qui prévaut c'est le pluriel. On parle des « chimistes » (remarquons que le concept est au pluriel) ce qu'ils représentent est synthétisé dans la « structure moléculaire » (les molécules sont une association d'atomes, on est là encore au pluriel). La conséquence c'est que « la chimie rend heureux.

Dans le cas du poète (moi), ce qui prévaut c'est le singulier. Il est caractérisé, lui seul, il procède d'une « philosophie du moi » qu'on ne peut entendre autrement qu'au singulier ; la conséquence c'est que « la poésie rend triste. »

Ce qui se dégage ici, c'est la nécessité de l'ensemble seul gage de bonheur, d'équilibre, seul repère social. Ainsi, tant que la société demeure, c'est en raison de sa capacité à former des ensembles, des structures complexes dans lesquelles tout – y compris les Hommes – sont des pièces d'un grand ensemble. Or, pour Michel Houellebecq, il faut faire le constat que la société s'ébranle, « elle pourrit... » Mais pourquoi pourrit-elle ? Simplement parce qu'elle « se décompose en sectes. »

Du moi, l'on aboutit à une réflexion sur la société. Il faut le comprendre comme une exacerbation du sentiment d'individualité qui a fait de la société actuelle celle des « moi » et non pas celle des communautés. Il ne s'agit pas

d'une simple question psychologique cela a à voir avec la sociologie. Il s'agit de ce que les Hommes ensemble sont devenus ou deviennent sous le poids d'une idéologie philosophico-économique : celle du libéralisme.

D'après l'analyse de Michel Houellebecq, l'idéologie libérale est la négation de la communauté – il faut se rappeler, pour Michel Houellebecq, l'importance de la communauté par rapport à la conscience de soi et à l'équilibre de tous dans la cité – et à ce titre, constitue la programmation de la fin de l'humanité. Il apparaît nécessaire de livrer ce combat arrière-gardiste contre le déclin de la civilisation humaine dans cette expansion du libéralisme. Le titre de cet autre poème est plus qu'évocateur : « DERNIER REMPART CONTRE LE LIBÉRALISME. »⁷⁸⁹ Il faut cependant lire la substance du poème pour s'en faire une idée claire :

DERNIER REMPART CONTRE LE LIBÉRALISME

Nous refusons l'idéologie libérale parce qu'elle est
incapable de fournir un sens, une voie de réconciliation
de l'individu avec son semblable dans une communauté
qu'on pourrait qualifier d'humaine,
Et d'ailleurs le but qu'elle se propose est même tout
différent.

Nous refusons l'idéologie libérale au nom de l'encyclique
de Léon XIII sur la mission sociale de l'Évangile et dans le
même esprit que les prophètes antiques appelaient la ruine
et la malédiction sur la tête de Jérusalem,

⁷⁸⁹ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit. P. 50.

Et Jérusalem tomba, et pour se relever elle ne mit pas
Moins de quatre mille ans.

Il est indiscutable et avéré que tout projet humain se voit
de plus en plus évalué en fonction des purs critères
économiques,

De critères absolument numériques,

Mémorisables sur fichiers informatiques.

Cela n'est pas acceptable et nous devons lutter pour la mise
en tutelle de l'économie et pour sa soumission à certains
critères que j'oserai appeler éthiques,

Et quand on licencie trois mille personnes et que j'entends
bavasser sur le coût social de l'opération il me prend une
envie furieuse d'étrangler une demi-douzaine de conseillers
en audit,

Ce qui serait une excellente opération,

De dégraissage absolument bénéfique,

Une opération pratiquement hygiénique.

Faites confiance à l'initiative individuelle, voilà ce qu'ils
répètent partout, ce qu'ils vont partout répétant comme
ces vieux réveils à ressort dont l'uniforme dé clic suffisait
généralement à nous plonger dans une insomnie fatigante
et définitive,

A cela je ne peux répondre qu'une seule chose, et cette

Chose ressort d'une expérience à la fois navrante et
répétitive,

C'est que l'individu, je veux parler de l'individu humain,

est très généralement un animal à la fois cruel et
misérable,

Et qu'il serait bien vain de lui faire confiance à moins qu'il
ne se voie repoussé, enclos et maintenu dans les principes
rigoureux d'une morale inattaquable,
Ce qui n'est pas le cas.

Dans une idéologie libérale, s'entend.⁷⁹⁰

Ce qu'il faut comprendre finalement, et de tout ce développement, ce sont les origines du rejet de Michel Houellebecq pour les écritures de soi. En réalité, ce contre quoi le poète se montre hostile c'est cette sorte de règne du moi à laquelle semble participer la littérature à travers les écritures du moi. Ce phénomène n'est cependant pas nouveau. Il semble par ailleurs, qu'au-delà même des écritures de soi, toute la littérature ait été, depuis toujours, le terreau de l'expression du moi.

⁷⁹⁰ - *Idem.*, pp. 50-51.

II – 2 – Les écritures de soi, une matrice littéraire

Le réflexe du lecteur suivant certaines lectures sociologiques voire sociocritiques du texte consiste à faire le trajet, l'aller-retour constant entre ce qu'il lit et la vie même de l'écrivain dont il parcourt l'œuvre. Cette tendance, on peut le croire, qui se développe, grâce à cette part assumée de la narration de soi, gagne de plus en plus la critique qui a tôt fait, souvent, de voir dans tel roman, dans tel livre ou recueil de poésie, dans tel(le) drame ou tragédie, la narration, la déformation ou la sublimation, par l'écrivain, de sa propre vie. Tout relève des écritures de soi, plus grave encore, tout est autobiographique. A ces obsessions répondent les constantes mises au point et autres indignations des écrivains eux-mêmes afin que tel ou tel signe du texte soit considéré comme tel car n'ayant rien à voir avec leur histoire personnelle. On assiste dans ces cas-là, à de véritables chassés-croisés dans lesquels le tort ne revient pas toujours au lecteur car le risque que constituent les écritures de soi mais également la dimension exhibitionniste liée à la position privilégiée que prend l'écrivain lorsqu'il décide de parler de lui, sont autant de raisons qui font qu'on peut regarder le roman, la poésie etc., comme d'immenses « forêts », des « forteresses » à l'intérieur desquelles on a enfoui ses secrets ; et comme ils sont lourds à porter, et comme les autres ne nous pardonneraient pas de les porter (ses secrets), on ne leur montrera jamais ces cachettes même quand ils seraient tout près de les découvrir.

Pour toutes ces raisons, l'écrivain quand il part de sa propre vie – comme c'est le cas pour Michel Houellebecq spécifiquement dans *Les particules élémentaires* – entoure sa vie personnelle d'un enduit utilisé pour brouiller les pistes. Le « je » finit par devenir le repère d'où part le fil de l'histoire, cette fois-ci fictionnelle. De cette sorte, le moi, osons le dire, la littérature du moi, en

achève de devenir la matrice de la littérature. Maurice Dayan avait donc raison de dire :

Quelle œuvre majeure des deux ou trois siècles passés ne recèle pas des « trésors cachés » de vision intime, d'écoute interne prêtée par son auteur aux sourdes rumeurs de sa propre histoire ? Si l'écriture explicite sur ou pour soi-même (...) est loin de constituer le projet principal de l'activité littéraire au sens large, si elle reste généralement, un peu comme les correspondances, dans la marge des écrits publiés, la référence implicite à soi – voire une certaine réinvention de soi – est par contre omniprésente depuis le préromantisme ; elle court entre les personnages, les situations, les intrigues, les digressions ; elle fait entre les œuvres successives d'illisibles et vivantes transitions.⁷⁹¹

On comprend donc que la littérature en général est soumise à la dictée « des sourdes rumeurs de sa propre histoire. » Le moi a pris la place de la muse donc, il faut juste l'observer. Maurice Dayan situe ce phénomène dans le préromantisme. Arrêtons-nous à ce que caractérise toute cette période – préromantisme et romantisme – pour comprendre bien ce qu'elle a pu induire comme changement jusqu'à favoriser plusieurs décennies plus tard cette frénésie du moi et de ses écritures.

Ainsi, si Maurice Dayan insiste sur l'importance des écritures de soi dans la littérature, s'il situe ce phénomène dans le (pré)romantisme, c'est en raison de l'idéologie profonde, révolutionnaire de cette période de l'histoire littéraire. Les prémices du romantisme, ses bases vont être jetées dès la fin du XVIII^e siècle. Cette période est celle du préromantisme portée par des figures illustres de la littérature française à savoir Jean-Jacques Rousseau, Madame de Staël, et surtout Château Briand. Leurs œuvres sont empreintes d'une tonalité élégiaque, elles s'incurvent progressivement vers soi ou vers le moi des auteurs qui n'éprouvent aucune réticence à laisser vibrer leur sensibilité dans les textes qu'ils produisent. Il est important de le souligner devant les contraintes et autres

⁷⁹¹ - sous la direction de Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et psychanalyse, Op. Cit.*, pp. 9-10.

rigueurs auxquelles étaient soumis les écrivains depuis le classicisme et qui ont prévalu pendant le siècle des lumières. C'est à la fin de ce dernier siècle qu'apparaîtra ce qu'il ne serait pas maladroit d'appeler le « sursaut du moi. » Cependant, il faudra attendre quelques décennies pour que la « préparation du romantisme »⁷⁹² aboutisse au romantisme même entre 1820 et 1850 : « Le mouvement littéraire qui, naît vers 1820, date de la publication des *Méditations* de Lamartine, dura jusqu'en 1850, est désigné sous le nom de Romantisme. »⁷⁹³ C'est un mouvement propre à toute l'Europe comme l'indique l'*Encyclopédie de Quillet* :

D'ailleurs cette *renaissance* n'est pas seulement française, elle est aussi Européenne : En Allemagne, les œuvres de SCHILLER, de GOETHE ; en Angleterre, celles de BYRON, de WALTER SCOTT et des poètes comme YOUNG, WORDS- WORTH, COLERIDGE ; en Italie, celles de MANZONI procèdent de la même inspiration.⁷⁹⁴

Il semble donc qu'une fièvre ait gagné toute l'Europe et ait conduit à un véritable bouleversement des pratiques littéraires soutenu, ce bouleversement, par une idéologie proprement révolutionnaire. Quoiqu'importantes ces seules caractéristiques ne peuvent définir, à elles seules, tout le Romantisme. Aussi cette question s'avère-t-elle nécessaire : Qu'est-ce que le Romantisme ? C'est dans les lignes du dictionnaire Quillet que nous retrouvons les traces de ce concept. On y apprend que,

Les théories romantiques ont été exposées par les jeunes écrivains de la nouvelle école dans les articles de journaux du temps, tels que le *Globe* et surtout dans la fameuse préface rédigée en 1827 par Victor Hugo pour son drame *Cromwell*. Mais elles restent dans l'imprécision.

⁷⁹² - Nous empruntons ce terme à la *Nouvelle Encyclopédie Autodidactique Quillet, Op. Cit.* p. 155.

⁷⁹³ - *Idem*, p. 158.

⁷⁹⁴ - *Ibid.*

On peut toutefois les ramener à deux principes essentiels :

introduction de l'individualisme et du lyrisme dans la littérature, et, par conséquent, réaction contre le classicisme et toutes ses règles.⁷⁹⁵

La conséquence en est que « L'écrivain, et surtout le poète, donne désormais la principale place dans son œuvre à son moi. Ce sont la sensibilité et l'imagination et non plus la raison qui deviennent les facultés dominantes. »⁷⁹⁶

Ainsi, dès le Romantisme, le moi prend possession du geste littéraire et inaugure, on peut le penser, une nouvelle phase d'évolution où la primauté du moi va devenir écriture du moi.

La philosophie du romantisme et cette tentation à laquelle l'écrivain est soumis font que les écritures de soi sont endogènes à la littérature même et qu'elles en constituent, par l'écoute du moi, le seul guide de l'écrivain, le repère et la boussole qui lui servent à s'orienter dans la construction de son histoire et dans la construction de la signification de celle-ci. Il y a seulement que, dans la réalité des écritures de soi – et nous l'avons manifestement vu dans la poésie houellebecquienne – cette part est assumée. Dans ces conditions, les écritures de soi seront explicitement marquées dans l'œuvre ou au contraire implicitement révélées. Quoi qu'il en soit, elles lui seront attachées.

La littérature en général est une écriture de soi qui se présente et se décline sous diverses formes ; elle procède des écritures de soi qui sont le projet du livre ou dans le cas contraire, le soutiennent et en constituent le pilier véritable. Aussi partageons-nous le caractère d'« omniprésence » que Maurice Dayan lui reconnaît. L'intitulé de notre travail prend ici tout son sens : « les écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq. » C'est qu'en effet, les écritures de soi sont généralement présentes dans la littérature. Elles sont au

⁷⁹⁵ - *Ibid.*

⁷⁹⁶ - *Ibid.*

départ du projet – ce qui ne veut pas dire qu’elles en seront à l’arrivée – elles constituent le repère de l’écrivain, elles établissent des « correspondances » entre l’œuvre de fiction et la réalité, entre la vie à l’intérieur du texte ou la diégèse et celle référentielle de l’écrivain.

Toutes ces fonctions semblent faire des écritures de soi, si ce n’est le maillon essentiel de la littérature, en tout cas l’une de ses pièces maîtresses. Cette écriture de soi qui poursuit bientôt un objectif vital.

Chapitre II : S’écrire pour survivre

Les acquis de l’analyse précédente nous permettent de comprendre, d’envisager, de nous figurer les motivations non pas des écritures de soi mais de cette écriture de soi, qui porte l’œuvre de Michel Houellebecq. Ceci, nous permet revenant dans l’auto-bio-graphie – il s’agit de l’acte et non pas du genre – de nous établir sur les questions de la « bio » pour voir ce qu’elle renferme dans l’acte scripturaire de Michel Houellebecq. Quelle vie écrit-il ? La sienne, référentielle ? Celle fictionnelle dans laquelle il s’est emmuré ? La possibilité même de l’évocation de cette dernière ouvre le champ à d’autres interrogations : que représente la vie pour Michel Houellebecq ? Quelle lecture en donne-t-il ?

La satisfaction de ces interrogations nous permettra de mettre en lumière la sémantique même de tout l’ouvrage entrepris. Nous essaierons par cela, de déterminer la finalité du projet littéraire de l’écrivain et peut-être, si elle existe, l’inclination poétique de l’auteur de *Rester vivant*.

La vie, l’existence humaine, sont selon Michel Houellebecq, le cadre de déploiement d’un habituel constant. La vie est répétition des mêmes (choses, événements). Tout y est pris dans un cycle appelé à se répéter inlassablement.

Les poèmes évidemment permettent de soutenir cette thèse. Michel Houellebecq pour illustrer cette vision de la vie, réalise une analogie entre la « vie des insectes » et celle des Hommes. C'est dans *Le sens du combat* qu'on en retrouvera les traits.

Les insectes courent entre les pierres,
Prisonniers de leurs métamorphoses
Nous sommes prisonniers aussi
Et certains soirs la vie
Se réduit à un défilé de choses
Dont la présence entière
Définit le cadre de nos déchéances
Leur fixe une limite, un déroulement et un sens ;⁷⁹⁷

La vie est ainsi faite qu'elle procède d'une succession d'événements et d'avènements qui ne varient presque jamais. De ce fait, l'Homme n'est pas aux commandes de sa vie, incapable de l'infléchir et de lui impulser le mouvement qu'il désire. L'existence lui échoit déjà pleine d'un contenu qu'il ne fait peut-être qu'exécuter. Rien n'arrive qui soit insolite, improbable ou inattendu. La vie de l'Homme est à l'exemple de celle des « animaux socialisés », de l'expression de Michel Houellebecq, en tant qu'elle suit une trajectoire déjà écrite et qui ne changera jamais. S'agit-il seulement d'une trajectoire qui inclurait peut-être l'idée de fatalité, de destin ? Ce dont parle le poète c'est cette tendance instinctive voire primaire à l'accomplissement de certaines tâches génétiquement ou culturellement inscrites dans l'espèce. C'est en se figurant l'existence des « animaux socialisés » qu'on comprendra mieux la vie des Hommes et Michel Houellebecq d'écrire :

⁷⁹⁷ - Michel Houellebecq, «Les insectes courent entre les pierres », *Le sens du combat*, Op. Cit. p. 46.

Les animaux socialisés se définissent par un certain nombre
de rapports
Entre lesquels leurs désirs naissent, se développent, devien-
nent parfois très forts
Et meurent.⁷⁹⁸

L'existence humaine est à cette image, sans surprise, sans nouveauté et d'une certaine platitude ; toute chose que rejette le poète. Cette monotonie de l'existence, caractérise un certain cycle qui engage le temps, en tant que les choses se font suivant certaines époques mais en tout cas dans une certaine régularité qui est occupation du temps. Ainsi, la vie n'est ni plus ni moins qu'une occupation du temps, elle n'est rien d'autre en dehors de cette réalité. C'est du moins et du reste ce que rappelle cette vision de Houellebecq :

Dans le train direct pour Dourdan,
Une jeune fille fait des mots fléchés
Je ne peux pas l'empêcher,
C'est une occupation du temps...⁷⁹⁹

On vit donc comme si on occupait le temps, comme si on le remplissait. L'existence finit par se cristalliser dans cette trilogie : vie-temps-habitude (voire train-train) ainsi que ces poèmes donnent à le voir :

⁷⁹⁸ - *Ibid.*

⁷⁹⁹ - « Dans le train direct pour Dourdan », *Idem.*, p. 72.

Moments de la fin de journée,
Après le soleil et la plage.
La déception s'est incarnée ;
Je ressens à nouveau mon âge.

Appel de la nuit qui restaure
Dans nos cerveaux las, l'espérance ;
J'ai l'impression d'être en dehors
D'une architecture d'apparences

Et de planer dans un non-être
Qui s'interrompt tous les matins
Quand il faut à nouveau paraître
Et prendre sa part du festin.

Dire « bonjour » aux êtres humains,
Jouer son rôle, Blitzkrieg social ;
Se sentir très mal le matin,
Et rêver de la loi morale.⁸⁰¹

Chevauchement mou des collines ;
Au loin, le ronron d'un tracteur.
On fait du feu dans les ruines ;
La vie est peut-être une erreur.

Que la vie est bien organisée
Dans ces familles de province !
Une existence amenuisée,
Des joies racornies et très minces.

Une cuisine bien lavée ;
Ah ! Cette obsession des cuisines !
Un discours creux et laminé ;
Les opinions de la voisine.⁸⁰⁰

Je traverse la ville où la nuit s'abandonne
Et je compte mes chances d'atteindre le matin
L'air surchauffé s'enroule comme un drap de satin
Dans l'escalier désert, mes semelles résonnent.

⁸⁰⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 24.

⁸⁰¹ - *Idem*, p. 23.

Je monte retrouver le canapé classique
Où j'attends sans dormir, blotti dans les coussins,
La lueur un peu sale, imprécise du matin,
L'heure de retrouver les gestes automatiques ;

La journée fatiguée et les yeux qui font mal,
Les trois bols de café et le cœur qui palpite
Les habits enfilés dont le contact irrite
La peau mal réveillée, les titres du journal,
Les humains qui se croisent au métro Invalides
Les cuisses des secrétaires, le rire des techniciens
Les regards qu'ils se jettent comme un combat de chiens,
Les mouvements qu'ils font autour d'un centre vide.⁸⁰²

On le voit bien à travers le rappel de ces poèmes⁸⁰³ la vie est une occupation du temps parce que l'Homme y déploie un certain nombre d'actions mais aussi parce qu'à certaines périodes de la journée (dont l'addition forme la vie) correspondent certaines actions, certaines habitudes et qui ne changent, qui ne varient. Dans ces conditions, le jour et la nuit s'opposent en ce que chacune de ces périodes correspond à des habitudes bien définies et disons le une fois encore, qui ne changent pas. Le dernier des trois poèmes ci-dessus relevés le montre assez bien en opposant deux par deux les quatre strophes qui le constituent.

⁸⁰² - *Idem.*, p. 37.

⁸⁰³ - Nous aurions pu, d'autant que certains de ces poèmes ont été cités, nous contenter juste de quelques renvois de page mais nous avons choisi de les citer à nouveau d'abord pour éviter au lecteur un exercice fastidieux et ensuite mais surtout pour que le principe de la trilogie que nous développons, lui apparaisse manifestement.

Les deux premières évoquent la nuit et son univers :

Je traverse la ville où la nuit s'abandonne
Et je compte mes chances d'atteindre le matin
L'air surchauffé s'enroule comme un drap de satin
Dans l'escalier désert, mes semelles résonnent.

Je monte retrouver le canapé classique
Où j'attends sans dormir, blotti dans les coussins,
La lueur un peu sale, imprécise du matin,
L'heure de retrouver les gestes automatiques ;

Les deux dernières, la journée et les habitudes qui la meublent :

La journée fatiguée et les yeux qui font mal,
Les trois bols de café et le cœur qui palpite
Les habits enfilés dont le contact irrite
La peau mal réveillée, les titres du journal,

Les humains qui se croisent au métro Invalides
Les cuisses des secrétaires, le rire des techniciens
Les regards qu'ils se jettent comme un combat de chiens,
Les mouvements qu'ils font autour d'un centre vide.

Ainsi en est-il de l'idée que le poète se fait de la vie, de ce qu'elle lui semble représenter. Cette vision du monde – de la vie – lui semble si conforme à

la réalité des choses qu'il la fige dans des exposés laconiques : « Dieu que la vie est monotone »⁸⁰⁴ ; « Tu étais ennuyeuse comme la vie. »⁸⁰⁵

Dans cette trilogie, s'établit peu à peu, une certaine hiérarchisation des entités vie-temps-habitude, de sorte que l'instance supérieure et qui par ailleurs gouverne le vivant c'est le temps. Le temps organise la vie, l'existence, à travers lui cependant la vie passe ; il l'organisait, il la détruit. Le terrifiant dans tout ceci – et nous sommes toujours dans la pensée houellebecquienne – c'est la conscience que l'Homme peut avoir que les choses se passent ainsi. Cette conscience que le temps passe et que contre cette évidence, il ne peut rien. Cette sensation d'impuissance en devient presque obsédante d'où Michel Houellebecq pourra dire : « Il est des moments où l'on a presque l'impression d'entendre l'ironique froufrou du temps qui se dévide »⁸⁰⁶ dans un poème hautement significatif sur lequel il serait bon de s'arrêter.

Il est des moments dans la vie où l'on a presque l'impression
D'entendre l'ironique froufrou du temps qui se dévide,
Et la mort marque des points sur nous.
On s'ennuie un peu, et on accepte de se détourner provisoirement de l'essentiel pour consacrer quelques minutes à l'accomplissement d'une besogne ennuyeuse et sans joie mais que l'on croyait rapide,
Et puis on se retourne, et l'on s'aperçoit avec écœurement que deux heures de plus ont glissé dans le vide,

⁸⁰⁴ - *Idem*, p. 42.

⁸⁰⁵ - *Idem*, p. 54.

⁸⁰⁶ - *Idem*, p. 56.

Le temps n'a pas pitié de nous.

À la fin de certaines journées on a l'impression d'avoir vécu
un quart d'heure et naturellement on se met à penser à son
âge,

Alors on essaie d'imaginer une ruse une sorte de coup de poker
qui nous ferait gagner six mois et le meilleur moyen est encore
de noircir une page,

Car sauf à certains moments historiques précis et pour cer-
tains individus dont les noms sont inscrits dans nos livres,

Le meilleur moyen de gagner la partie contre le temps est
encore de renoncer dans une certaine mesure à y vivre.

Le lieu où nos gestes se déroulent et s'inscrivent harmonieu-
sement dans l'espace et suscitent leur propre chronologie,

Le lieu où tous nos êtres dispersés marchent de front
et où tout décalage est aboli,

Le lieu magique de l'absolu et de la transcendance

Où la parole est chant, où la démarche est danse

N'existe pas sur Terre,

Mais nous marchons vers lui.⁸⁰⁷

Le temps impose à la vie son rythme même, par conséquent, il se pose en ennemi de l'Homme, si ce n'est en son « bourreau », un « bourreau » impitoyable : « Le temps n'a pas pitié de nous. » Chez Michel Houellebecq, ce constat est source de perturbations d'autant qu'il s'installe entre le poète et le temps un conflit à travers lequel, l'écrivain se sent persécuté par le temps, ce qui justifie ce lexique de la confrontation, de l'adversité voire du combat : « Le

⁸⁰⁷ - *Ibid.*

meilleur moyen de gagner la partie contre le temps... » ; « Le temps, le temps très vieux qui prépare sa vengeance. L'incertain bruissement de la vie qui s'écoule. »⁸⁰⁸

Dans ce dernier relevé le poète réalise une allégorie dont la signification se situe à deux niveaux.

D'abord la capacité – et c'est presque un non-sens que de le dire – du temps à durer : « le temps très vieux. » Il était important de le relever devant ce fantasme du poète pour l'éternité car si Michel Houellebecq a recherché avec acharnement une chose, c'est cette envie d'éternité, cette envie de *Rester vivant*. Dans cette dialectique, le temps (éternité sans doute par essence) domine sur l'Homme (éphémère) dont l'existence finit par passer.

Ensuite – et c'est une conséquence de ce qui précède – le temps est une force opposée à l'Homme et qui finit (se vengeant) par le détruire.

Tout ceci constitue pour Michel Houellebecq la réalité de la vie. Vivre selon l'expérience, c'est occuper le temps, temps lui-même qui passe et dont l'écoulement qui évoque par ailleurs la fragilité de la vie est source de cette angoisse du néant qui habite le poète mais au-delà et dans une certaine mesure, tous les Hommes. Cette vie là fait mal. Elle est source de douleur voire de dépression surtout, elle est négation de la vie, cette fois la vraie, celle que l'Homme espère vivre et qui est porteuse des notions de bonheur, d'harmonie etc. Cette vie là est rare comme le dit Michel Houellebecq : « La vie est rare, la vie est rare. »⁸⁰⁹

Dans ce vaste canevas déjà tracé que constitue la vie, l'être humain a droit à des instants de vie qui surviennent tels des éclairs. Ainsi, la vraie vie, consiste en réalité en des éclairs de vie à travers lesquels on peut saisir son existence.

⁸⁰⁸ - Michel Houellebecq, « SO LONG », *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 92.

⁸⁰⁹ - Michel Houellebecq, « Les petits objets nettoyés », *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 30.

C'est du moins ce que permet de relever cette introspection houellebecquienne :

- Morceaux de vie qu'on rêve, bientôt désamorcés ⁸¹⁰
- J'ai connu de ces nuits qui me rendaient au monde,
Où je me réveillais plein d'une vie nouvelle
Mes artères battaient, je sentais les secondes
S'égrener puissamment, si douces et si réelles. ⁸¹¹
- Il y a eu des moments. ⁸¹²

D'une part, la vie – occupation du temps – et d'autre part, des éclairs de vie – constituant l'en-soi de la vie. Cette dernière perspective nous pousse à rechercher avec plus de détails les traits de la vie selon Michel Houellebecq. Il s'agit ici d'aller plus en profondeur dans les poèmes pour y analyser les résonnances de cette philosophie de la vie.

Pour Michel Houellebecq la vie est d'abord et avant tout, un faisceau de relations avec les autres de sorte que le défaut des autres devient une antinomie de la vie ce qui justifie les développements suivants :

- On vit mal quand on vit pour soi-même ⁸¹³
- Nous marchons dans la ville, nous croisons des regards
Et ceci définit notre présence humaine ⁸¹⁴

⁸¹⁰ - Michel Houellebecq, « Moments immobiles que l'on vit presque en fraude », *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 11.

⁸¹¹ - Michel Houellebecq, « Vivre sans point d'appui, entouré par le vide », *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 32.

⁸¹² - « FIN DE PARCOURS POSSIBLE », *Idem.*, p. 41.

⁸¹³ - « UNE VIE, PETITE », *Idem.*, p. 22.

L'autre est celui par qui notre existence se définit. Il en devient un instrument de mesure. La présence de l'autre est déjà une condition nécessaire à la préhension même de la vie mais elle n'en constitue pas cependant, la condition suffisante. On a saisi la vie, on l'a vécue quand on a su qu'elle n'était ni plus ni moins que le partage de l'amour. Tel est le but de la vie, toute chose que rappelle Michel Houellebecq :

Le but de la vie, c'est d'aimer
Chacun le dit, chacun le sait.⁸¹⁵

Ce que le poète attend mais surtout entend de la vie, c'est cette nécessité de l'amour qui est relation et qui s'oppose donc au repli sur soi. La vie se réalise dans l'amour, ainsi vivre sera aimer. L'idéal, dans cette conjecture, c'est de trouver en face, avec les autres notamment, amours qui fassent écho au nôtre. C'est le défaut de cette communication dans la vie de Michel Houellebecq qui est à la base de cette sensation qu'il n'a pas vécu mais qu'il n'a fait que traverser le temps. Le poème « Ton regard, bien aimée, me portait dans l'espace » occupe, de ce fait, une position centrale dans le rapport Vie/poésie en ce qu'il constitue le point focal des espoirs du poète, lesquels ont été contrariés au cours de sa vie toute chose qui a façonné sa personnalité et à favorisé cette urgence de l'écriture.

Dès lors, la possibilité de la vie (vécue) disparaît pour laisser place à la vie (occupation du temps). Cette dernière dimension de la vie constitue en fait une sorte de succédané dans lequel tout se fait dans la perspective de la mort. Obligé

⁸¹⁴ - « LA DISPARITION », *Idem.*, p. 88.

⁸¹⁵ - *Idem.*, p. 52.

de se résoudre à cette existence, le poète rejette cette vie insipide et les exemples dans les œuvres sont légions qui le montrent :

Pourquoi vouloir m'ôter mes dernières amies ?
Mon corps est fatigué et ma vie presque en ruine.
...
Je vis ou je survis très en dehors des normes
Je m'en fous. Et mon but n'est pas dans cette vie.⁸¹⁶

Ainsi, Michel Houellebecq semble peu enclin à mener cette vie dans laquelle comme il déclare : « (son) but n'est pas. » Ceci explique cette existence parallèle dont les œuvres rendent assez bien compte. Il y a de ce fait une sorte de détachement d'avec la vie – faut-il le rappeler celle qui se déploie au quotidien et qui ne répond pas aux attentes du poète – de sorte que ce qui aurait pu être considéré comme une simple introversion, finit par créer un univers parallèle dans lequel l'écrivain évolue lui qui jamais pourtant n'a conçu sa vie en dehors des autres. Malgré lui donc, Michel Houellebecq vit constamment pour toute existence, une sorte de rêve voire de cauchemar, lui qui a pu dire : « Rien n'interrompt jamais ce rêve solitaire qui me tient lieu de vie »⁸¹⁷ ; conscient qu'il ne vit pas vraiment mais qu'il mène une espèce de vie illusoire (voir l'usage du substantif « rêve »). Michel Houellebecq ne peut cependant pas changer le cours des choses. Dans ces conditions les poèmes laissent entrevoir une sorte d'ouverture dans laquelle s'engouffre le poète et qui est l'abandon aux plaisirs. S'abandonnant aux bacchanales que charrie la vie, le locuteur cherche une ouverture, laquelle il trouve précisément dans le sexe comme il le dira lui-même

⁸¹⁶ - *Idem.*, p. 8.

⁸¹⁷ - *Idem.*, p. 35.

à propos du vagin : « Le vagin reste une ouverture. »⁸¹⁸ On eût pu lire quelque incidence philosophique d'un tel énoncé en partant d'une interprétation plus profonde du propos pour voir au-delà du dénoté les implications qu'il offre. La strophe dont est issu cet énoncé nous dispense d'une telle tâche. En voici la teneur :

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
on a beau ne plus imaginer des mots possibles entre soi et le reste
de l'humanité, le vagin reste une ouverture.⁸¹⁹

En fait d'ouverture, il s'agit d'un canal, d'un lien, du fil qui lie encore le poète au reste de l'humanité. Le « vagin » devient un médium de communication et par cela réduit le commerce humain à un acte sexuel. L'idée d'abandon au sexe apparaît donc de ce rapport quasi fataliste à cet acte charnel, l'individu ne pouvant faire autrement, désillusionné par ailleurs, par ce que représente la vie. Ce qu'il faut en conclure c'est la dimension psychanalytique du sujet dans ce nouveau type de rapport avec le sujet féminin, le sexe lui apparaissant comme un véritable remède contre quelque dépression. Pour s'en faire une idée plus précise, (re)considérons le poème L'INSUPPORTABLE RETOUR DES MINI-JUPES.

Dans le métro, les jeunes femmes
Circulent dans une ambiance de drame
Au mois de mai, si désirables ;
Je suis sorti sans mon cartable.

⁸¹⁸ - Michel Houellebecq, « l'instant d'une renonciation », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 16.

⁸¹⁹ - *Ibid.*

Occasion d' « aventures sexuelles » ?
Jeux savants de la séduction ?
Mes journées sont nettement réelles,
J'accède à la stupéfaction.

L'infini des wagons plombés
Sur la ligne 8 (Balard-Créteil) ;
Le lendemain je suis tombé,
C'était une journée de soleil.

On inaugurerait le printemps
A coups de jupettes affolantes,
Je n'avais plus beaucoup de temps
(Je sentais ma chair vivante).⁸²⁰

Le contentement dans lequel se trouve le poète – lui qui disait manqué de joie – est symptomatique de cet importance, et au-delà, que le sexe a pu avoir dans sa vie. Il permet (le sexe) d' « (accéder) à la stupéfaction », de rendre « (les) journées plus réelles » ; il permet au poète de « sentir (sa) chair vivante. » Toutes ces choses, rappelons-le, Michel Houellebecq disait en manquer terriblement. Chez lui donc, le sexe n'est pas un acte banal encore moins voué à des objectifs biologiques, religieux voire sociaux, le sexe est un univers entier, avec ses propres valeurs sa propre sémantique.

Bientôt le discours de la sexualité se voit entraîné dans le champ du digestif et avec lui constitue (chose du ventre) une photographie de cette dimension de l'Homme dont *Le sens du combat* s'est fait l'écho à travers ces vers notamment :

⁸²⁰ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 33.

La respiration des termites
S'accomplit sans aucun effort
Une tension vient de la bite,
S'affaiblit en gagnant le corps.

Quand la présence digestive
Emplit le champ de la conscience
S'installe une autre vie, passive,
Dans la douceur et la décence.⁸²¹

Cette « présence digestive » dont parle Michel Houellebecq, permet sur le point de vue anatomique, de distinguer les parties supérieure et inférieure du tronc.

La partie supérieure est le siège du cœur et de l'esprit, à ce titre elle renvoie idéologiquement, culturellement et sémantiquement, à la pensée, à la réflexion, aux sentiments et comme on peut le voir appelle des réalités plus abstraites que concrètes.

La partie inférieure est le siège du ventre et du bas-ventre (avec les organes sexuels) ; vouée à la pesanteur elle réfère à des besoins plus terre à terre à savoir satisfaire sa faim et ses désirs et/ou besoin sexuels.

Dans les strophes précédentes, notamment la dernière, Michel Houellebecq, se déclare investi par « la présence digestive » ce qui pour lui appelle une autre réalité – toute chose qui permet de dire qu'il prévalait autre chose avant – dont les contours sont ainsi définis : « ...une autre vie, passive, Dans la douceur et la décence. »

⁸²¹ - «La respiration des rondelles », *Idem.*, p. 70.

Si l'on reste dans un champ axiologique plus général les associations que présente Michel Houellebecq apparaissent pour le moins problématiques. En effet, pour lui, la « présence digestive » apporte la « douceur », ce qui peut s'entendre, mais aussi la « décence », toute chose qui apparaît déconcertante surtout quand on lit cet autre vers : « Une tension vient de la bite. » Peut-on à la suite de ceci conclure à une certaine décence ? Ce paradoxe en appelle un autre plus important. En effet, Michel Houellebecq dont on a pu noter une certaine inclination pour la chose du sexe et ceci dans une sorte de chute orgiaque s'est également posé en pourfendeur de cette vie orgastique à laquelle les Hommes semblent de plus en plus portés. C'est le poème SYSTÈME SEXUEL MARTINQUAIS qui permet de l'observer.

On a organisé un papier peint blanchâtre
Pour que les gens y vivent et caressent leurs corps
On n'est pas en vacances pour penser à la mort
En système libéral, parmi tous les mulâtres

Et sous les filaos, les épidermes suent
La journée est très blanche, on se recouvre d'huile
On organise des jeux, le public est docile
Et le soir on déguste des côtelettes de tortue.

Il faut organiser un échange orgastique
Pour que chacun s'amuse et filme en vidéo
Les ébats amoureux, les danses en paréo
Et les fins de soirée un peu paroxystiques

Ainsi les êtres humains échangent leurs muqueuses
Avant de tout ranger dans les valises en fibre,
C'est ainsi qu'ils expriment leur statut d'êtres libres
Et leur humanité interchangeable et creuse.⁸²²

Ce poème n'est pas si différent du précédent et pourtant les mêmes tendances qu'on retrouvait dans « L'INSUPPORTABLE RETOUR DES MINI-JUPES » subissent une critique sévère et presque moralisante. Ceci peut-être constaté à travers ce détachement subjectif ; le Je et le Il se tenant désormais à distance dans un discours de mise à l'index : « C'est ainsi (que les êtres humains) expriment leur statut d'êtres libres// Et leur humanité interchangeable et creuse. »⁸²³

Ainsi, la vie qui est vouée aux effluves du plaisir est « creuse » c'est-à-dire vide de sens et pourtant c'est dans cette même voie que le poète s'est lui-même souvent engagé. De ceci on peut retenir que la vie est le lieu de maints paradoxes, contradictions et conflits intérieurs auxquels font face tous les êtres humains. On pourra retenir aussi que la tendance à verser dans les plaisirs sans borne ou du moins de le prétendre dans sa poésie, constitue, pour le poète, une sorte d'abandon ou de dépit dont toute sa vie même – du moins d'après ce qu'en montrent les poèmes – est une expression. Jamais en réalité, d'après ses œuvres Michel Houellebecq ne donnera l'impression d'avoir vécu ou d'être en train de vivre une existence heureuse ou simplement pleine ; et il faut relire les lignes du poème suivant pour s'en faire une idée définitive.

⁸²² - Michel Houellebecq, «La respiration des rondelles », *Le sens du combat, Op. Cit.*, p. 39.

⁸²³ - Il faut être sensible à tout le développement fait sur le rapport de Michel Houellebecq et le racisme pour comprendre un pan de ce discours moralisant.

FIN DE PARCOURS POSSIBLE

À quoi bon s'agiter ? J'aurai vécu quand même
Et j'aurai observé les nuages et les gens
J'ai peu participé, j'ai tout connu quand même
Surtout l'après-midi, il y a eu des moments.

La configuration des meubles de jardin
Je l'ai très bien connue, à défaut d'innocence ;
La grande distribution et les parcours urbains,
Et l'immobile ennui des séjours de vacances.

J'aurai vécu ici, en cette fin de siècle,
Et mon parcours n'a pas toujours été pénible
(Le soleil sur la peau et les brûlures de l'être) ;
Je veux me reposer dans les herbes impassibles.

Comme elles je suis vieux et très contemporain,
Le printemps me remplit d'insectes et d'illusions
J'aurai vécu comme elles, torturé et serein,
Les dernières années d'une civilisation.⁸²⁴

⁸²⁴ - Michel Houellebecq, « FIN DE PARCOURS POSSIBLE », *La poursuite du bonheur, Op. Cit.*, p. 41.

I – Le poids de la souffrance

Loin du débat sur la clef de l'inspiration poétique, ce qui fait que l'on écrit, qu'on en prend la décision, la charge, la responsabilité ; loin de cette querelle qui a souvent mis face à face le bonheur, les transports d'une part et la douleur, le spleen d'autre part, nous posons la problématique de la souffrance dans la poésie de Michel Houellebecq. Tout le parcours fait jusqu'ici, montre combien la souffrance pèse dans le geste de l'écrivain, combien elle est au départ de l'acte, de la décision d'écrire. La souffrance est à la fois, dans la poésie houellebecquienne, cette boule asphyxiante et dont l'écriture soulage mais elle est également ce pouvoir en tant qu'elle domine l'essentiel des sentiments de l'écrivain. La réalité du poids de la souffrance vise ces deux objets à savoir l'exclusivité du sentiment – poids en tant que pouvoir – mais aussi la douleur intime – poids en tant que peine – ; mais cette douleur, chez Houellebecq, suit une courbe voire un principe qui nous fonde lorsque, lorsqu'on en juge, à parler de poétique. Cela reviendrait à dire que Michel Houellebecq ne s'est pas simplement laissé guider par son mal d'être mais qu'il a cherché à l'appréhender, le fixant même dans un idéal littéraire qui procède d'un paradigme, celui de la nuit, de la peur, de la douleur et de la mort.

La poésie, c'est connu, entretient quelque commerce avec la souffrance comme l'ont montré nombre de poètes mais ce qu'enseigne la poésie houellebecquienne particulièrement, ce sont les traits de cette souffrance tant le poète s'est évertué à montrer en quoi elle participe et tant sa poétique a fini par se révéler être une poétique de la souffrance. Aussi faudra-t-il s'y arrêter pour en voir les traits et tirer les conséquences qui doivent l'être.

I – 1 – Le paradigme de la souffrance

I – 1 – 1 – La nuit

La nuit, dans la poésie de Michel Houellebecq, est l'espace temporel de prédilection. C'est le moment que préfère le poète. Il y vit, y pense et y produit la synthèse des événements de la journée. Il en attend la survenue pour entreprendre quelque action. La nuit prend très vite une connotation d'entame, de début, de commencement. C'est l'origine, le point de départ de l'action et peut-être même de la vie. Dans ces énoncés que nous utilisons pour étayer ce fait, les verbes employés devront attentivement être observés. Il s'agit des procès : « Il est vingt et une heures, l'obscurité s'installe... »⁸²⁵ ; « La nuit commence... »⁸²⁶ Les verbes « s'installer » et « commencer » désignent bien une situation initiale, de départ, à partir de laquelle le mouvement se produit. Ainsi en est-il de la nuit qui est là mais aussi qui vient (« dans cinq heures au plus tard, le ciel sera tout noir »⁸²⁷) et que le poète attend parfois impatientement. De là, s'établit un rapport intime, (inter)personnel et profond entre ces deux entités que sont le poète et la nuit. D'où, par exemple, l'arrivée de la nuit ne procède plus d'un simple constat mais participe d'une véritable sensation que dans une sorte d'état second, le poète seul peut appréhender et on en voit les traits à travers ces énoncés : « Je sens la nuit descendre »⁸²⁸, « Je sens venir la nuit. »⁸²⁹ Attendant la nuit, le poète prend la posture du guetteur, de la sentinelle dans son désir de voir advenir « la nuit » qui apporte avec elle la possibilité de la liberté mais assurément celle du mouvement : « La nuit je quitte ma prison. »⁸³⁰

⁸²⁵ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.* p. 20.

⁸²⁶ - *Idem.* p. 21.

⁸²⁷ - *Ibid.*

⁸²⁸ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.* p. 13.

⁸²⁹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.* p. 14.

⁸³⁰ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.* p. 35.

L'interdiction – on pourra noter que ce mot est antipoétique – dans laquelle se trouve le poète est levée dès l'instant que survient la nuit qui prend au-delà de la métaphore tous les traits d'une période libératrice. On le comprendra mieux en dressant ce rapport dialectique entre la nuit et le reste de la journée. Et le poète de dire :

J'ai connu de ces nuits qui me rendaient au monde
C'est fini. Maintenant, je préfère le soir.
Je sens chaque matin monter la lassitude.⁸³¹

La nuit est l'espace du vivant, de la vie, c'est le lieu où l'individu entre, d'après le poète, dans le commerce du monde ; c'est la période où il est rendu, restitué au monde quand « le matin » l'y soustrait simplement à cause de la « lassitude » dont il procède. Entre la nuit et le jour, le choix du poète est vite fait. Il l'exprime à travers ce souhait : « Je voudrais retrouver les traces de la nuit... »⁸³² mais également à travers cette comparaison :

Puis tu as songé à prendre des cours de danse
Pour plus tard
Pour une autre vie
Que tu vivrais la nuit
Surtout la nuit...⁸³³

On pourrait ajouter « Surtout la nuit (et pas le matin). » Mais d'où vient cette passion de la nuit ? Qu'est-ce qui la justifie ? La réponse à ces questions vient de ce que représente la nuit pour le poète. Pour ce dernier, devant les incertitudes

⁸³¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.* p. 32.

⁸³² - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.* p. 27.

⁸³³ - *Idem.* p. 56.

de la journée, les blessures qu'elle peut engendrer et la fatigue qui la caractérise, la nuit est l'espace de la « restauration » comme elle était celui de la restitution ; ce que l'on peut comprendre d'après cet énoncé : « Appel de la nuit qui restaure. »⁸³⁴

La paix, le calme que suggère cette déclaration fait écho à l'activité intellectuelle dont parle Michel Houellebecq quand il fait référence à la lecture d'Emmanuel Kant : « Le soir je relis Kant, seul dans mon lit. »⁸³⁵ Toutefois, la nuit ne se prête pas qu'au repos ou à l'activité intellectuelle, elle est également le lieu des effusions, de la fête, des plaisirs. Le noctambulisme que nous évoquons est rappelé à travers ces lignes de *Le sens du combat* :

Soirée disco où les corps s'achètent,
Mais pas d'assurance pour la nuit.⁸³⁶

Cette ambivalence qu'appelle la nuit, la complexifie et en fait un phénomène qu'on ne peut saisir, du moins dans la vision houellebecquienne, *a priori*. C'est qu'il s'agit là d'une réalité pleine et entière qui est plus de l'ordre du mystère, du questionnement que de celui des certitudes. Aussi Michel Houellebecq caractérise-il la nuit dans tout ce qu'elle représente à savoir dans un tout premier temps, l'obscurité qui la spécifie. La nuit est le siège du noir, des ténèbres, de l'opacité toute chose que rappelle cet exposé : « l'opacité des ténèbres était absolue. »⁸³⁷ Cet énoncé, en insistant sur l'aspect du noir dans le groupe nominal « opacité des ténèbres » mais également à travers l'attribut « absolue », bien sûr caractérise le temps qu'il fait mais finit par orienter le lecteur vers l'idée que se fait le poète de ce qu'est la nuit : opaque et n'offrant

⁸³⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.* p. 23.

⁸³⁵ - *Idem.*, p.15.

⁸³⁶ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.* p. 34.

⁸³⁷ - *Idem.* p. 63.

aucune perspective ni aucune vision. C'est dans ce caractère que la nuit finit par se vêtir de cette densité qu'évoque constamment Michel Houellebecq, lui qui parle « de la lente intensité » et de la « lente immensité » de la nuit⁸³⁸. Et qui finit par conclure : «...la nuit est immense. »⁸³⁹

L'immensité de la nuit provient de ce qu'elle est « intense », « opaque » et « ténébreuse », de ce qu'elle est « lente » mais aussi « longue » (« la nuit pourra vous sembler longue. Elle le sera en effet. »⁸⁴⁰)

La nuit réunit toutes les caractéristiques d'une réalité quasi mystérieuse et qui appelle cette fascination du poète. A son contact, celui-ci s'étonne presque instinctivement car il est dans la nature de l'humain que de questionner l'occulte, le caché, de s'en étonner. Cela procède d'une tendance, disons humaine, à la préhension ; ainsi à cet état initial du « Nous avons traversé la nuit sans délivrance. »⁸⁴¹, le poète oppose cet état final : « Il traverse la nuit à la recherche d'un sens. »⁸⁴² L'explication d'une chose délivre de l'angoisse qu'elle provoque tant qu'elle reste mystérieuse. C'est pourquoi tant que Michel Houellebecq n'a pas compris la nuit, il la considère comme le siège de la souffrance. Il en est ainsi :

- parce que la nuit apporte questionnement et douleur,

Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit,

Piquée d'aiguille et de chocs électriques.⁸⁴³

- parce que la nuit est propice à la maladie dont elle amplifie la douleur,

Il était dix-neuf heures

⁸³⁸ - *Idem.* pp.13-14 .

⁸³⁹ - *Ibid.*

⁸⁴⁰ - *Idem.* p. 17.

⁸⁴¹ - *Idem.* p. 7.

⁸⁴² - *Idem.* p. 12.

⁸⁴³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.* p. 15.

La fêlure était là, silencieuse et profonde.⁸⁴⁴

La nuit semble si longue à mon cerveau malade.⁸⁴⁵

La souffrance que provoque la nuit est de celle qui n'ont pas de remède, pour employer l'expression de Michel Houellebecq, nous dirons qu'elle est « insurmontable » : « ...des nuits de souffrance qui semblent insurmontables. »⁸⁴⁶

L'idée que le mal est dans la nuit et que celle-ci, lorsqu'elle survient, perdure, se prolonge, s'étale dans le temps, ne laisse pas de créer un état d'impuissance à travers lequel l'individu sombre dans l'angoisse. Ceci est exprimé dans ces états de délire :

En fin de soirée, la montée de l'écoeurement
Est un phénomène inévitable.⁸⁴⁷

J'ai besoin de hurlements, d'un magma corrosif
D'une atmosphère d'attaque
Qui puisse écarteler le silence de la nuit.⁸⁴⁸

À ce délire et à cette nausée qui gagnent le sujet, s'ajoute un ensemble de visions épouvantées qui placent le lecteur dans une atmosphère où l'horreur règne en maîtresse, ce que l'on pourra voir à travers ces vers que nous prenons en illustration :

⁸⁴⁴ - *Idem.*, p. 38.

⁸⁴⁵ - *Idem.*, p. 34.

⁸⁴⁶ - *Idem.*, p. 48.

⁸⁴⁷ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁸⁴⁸ - *Idem.*, p. 29.

...Aux approches du soir, quelque chose

Se met à peser sur mon cœur.⁸⁴⁹

La nuit grimpe sur moi comme une bête impure.⁸⁵⁰

Les ténèbres palpitent comme de petites bouches.⁸⁵¹

Les plantes de la nuit grimpaient sur la verrière.⁸⁵²

Dans la nuit les cadavres habitent.⁸⁵³

Quand la nuit se précise au centre de la ville

Je sors de mon studio, le regard implorant.

... Une forme est tapie derrière l'électrophone.

Elle sourit dans le noir car elle a tout son temps.⁸⁵⁴

Dans ce délire du poète, dans son angoisse, la page se peuple d'êtres étranges, qui appartiennent à la nuit mais aussi à la mort. Le poète se sent appeler, attirer vers cette fatalité à l'image de tous ces « cadavres » qui peuplent la nuit. S'il reste vivant, c'est bien dans un combat qui dit clairement, et contrairement à ce qu'on aurait pu penser, que la nuit est le siège de la survie comme l'admettra Houellebecq lui-même :

Je traverse la ville où la nuit s'abandonne

Et je compte mes chances d'atteindre le matin.⁸⁵⁵

⁸⁴⁹ - *Idem.*, p. 44.

⁸⁵⁰ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 15.

⁸⁵¹ - *Idem.*, p. 21.

⁸⁵² - *Idem.*, p. 81.

⁸⁵³ - *Idem.*, p. 80.

⁸⁵⁴ - *Idem.*, p. 51.

⁸⁵⁵ - *Idem.*, p. 37.

Chaque nuit place le poète, l'individu, dans un perpétuel sursis. Dans la nuit, il est plus proche de la mort qu'il l'est de la vie :

- La nuit où la mort est décrétée :

La nuit descend sur vous comme un arrêt de mort.⁸⁵⁶

- La nuit où la mort est fin, est finitude :

Et ce soir qui descend en Basse-Normandie
A une odeur de fin, de bilan et de nombre.⁸⁵⁷

- La nuit qui est tragédie, éclaboussure de sang

La nuit avec ses marionnettes de sang.

Pour Michel Houellebecq, finalement, l'attitude la plus cohérente dans cette conjecture consiste à s'abandonner à la mort, à s'apprêter à mourir tant il est certain qu'aucune échappatoire n'est possible d'où cette résolution : « La nuit je m'exerce à mourir. »⁸⁵⁸

De son caractère idyllique de départ, la nuit a évolué pour devenir une réalité funeste qui happe l'individu et l'entraîne vers sa mort prochaine. Ce qu'évoque la nuit, derrière le vaste manteau noir qu'elle jette c'est bien l'ouverture sur un monde qu'on ne connaît pas, et qui, de ce fait, épouvante, fait peur d'où, dans le paradigme houellebecquien, la nuit est finalement attachée à la peur.

⁸⁵⁶ - *Idem.*, p. 9.

⁸⁵⁷ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 63.

⁸⁵⁸ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 43.

I – 1 – 2 – La peur

La réalité de la peur, dans l'œuvre de Michel Houellebecq, mais osons le dire, dans sa vie, est vécue comme un état perpétuel qu'amplifie la nuit certes mais également les rapports avec les autres. La peur de Michel Houellebecq, on en fait le constat dans les œuvres à travers les états physiologiques qui la dénoncent. Ce sont essentiellement le froid, le frisson mais aussi le pleur ainsi que le révèle le poète lui-même en particulier quand il affirme,

- d'une part :

J'avais froid, j'avais peur.⁸⁵⁹

Nous frissonnions de peur.⁸⁶⁰

- d' autre part,

Je me suis mis à pleurer et j'avais un peu peur.⁸⁶¹

La peur que ressent le poète naît, en partie, nous l'avons plus avant évoqué, de la présence de l'autre. Le poète appréhende le mal que les autres pourraient lui faire (« J'ai peur que quelqu'un vienne avec un peigne de métal et commence à le passer dans ce buisson. »⁸⁶²) mais il a surtout peur de ce qu'ils représentent. Ils sont ce qu'il n'est pas, ils ont ce qui lui fait défaut. Les autres sont dans une sorte de norme par rapport à laquelle, il se sent à la marge et peut-être mis à l'index. Aussi se lovera-t-il : « J'ai peur de tous ces gens raisonnables et soumis. »⁸⁶³ Il ne faudra point manquer de voir dans cet énoncé un mépris

⁸⁵⁹ - *Idem.*, p. 65.

⁸⁶⁰ - *Idem.*, p.110.

⁸⁶¹ - *Idem.*, p. 5.

⁸⁶² - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 18.

⁸⁶³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 8.

certain pour la norme qu'incarnent les autres et avec laquelle le locuteur semble avoir définitivement pris ses distances. Ce que le poète reproche aux autres, ce qui fait qu'il entretient à l'égard d'eux, cette peur, ce mépris voire cette méfiance, c'est justement cette responsabilité, cette soumission qui forment leurs personnalités. Tout ceci en fait des individus politiquement corrects portés à donner des leçons. Cette inclinaison biaise les rapports humains et dresse les Hommes, les uns contre les autres, ceux-ci, se croyant supérieurs à ceux-là et par conséquent, voulant leur en imposer. La peur naît de ce rapport quasi hégélien, or les autres peuvent délivrer de la peur. Pour qu'il en soit ainsi, il faut que leurs rapports avec leurs congénères soient moins marqués par ce qu'ils représentent et qu'ils s'engagent sur le terrain de l'amour et comme le dira Houellebecq, sur le terrain de la tendresse : « Tes yeux étaient si tendres et je n'avais plus peur. »⁸⁶⁴ Cet aveu, cette reconnaissance, nous ramènent au rapport délicat, difficile en tous les cas complexe et problématique du poète avec les femmes dont il espère dans l'amour et dans la tendresse. Or, dans la majorité des cas, ce défaut d'amour et d'attention du sujet féminin, finira par être reçu comme la marque de l'impossibilité de la réconciliation avec les Hommes et jettera le poète dans un conflit permanent avec les autres. Ce conflit dont il fait le constat qu'il est à son désavantage, le jette *in fine* dans une peur permanente, constante. Les recueils de poème offrent, au fil des lignes, les traits d'une personnalité incommodée dans les rapports inter humains, d'une personnalité craintive et absolument envahie par la peur. Cela, Michel Houellebecq, en a conscience qui dira : « Je ne peux plus vivre dans la peur. »⁸⁶⁵ Car aussi longtemps qu'il s'en souviendra, il sait qu'il « a marché dans la peur »⁸⁶⁶ et qu'elle a été le seul reflet que renvoyait son regard : « Dans un brouillard de plomb, la peur au fond des yeux... »⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ - *Idem.*, p. 46.

⁸⁶⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 97.

⁸⁶⁶ - *Idem.*, p. 47.

⁸⁶⁷ - *Idem.*, p. 93.

Cette peur constante achève de construire la personnalité du poète en tant qu'elle provoque un repli sur soi à travers lequel l'individu bâtit autour de sa personne une fortification qui le protège. Il s'emmure comme il en fera l'évocation à travers cet exposé sans équivoque : « Muré dans ma méfiance et ma timidité. »⁸⁶⁸ Crainte et méfiance se partagent donc l'espace de l'univers psychologique du sujet tout entier marqué par l'angoisse ; cette angoisse qui pèse, qui ceint, qui époumone et qu'on retrouve à travers cette plainte étouffée : « Pourquoi dans la poitrine, le reptile de l'angoisse ? »⁸⁶⁹ A ce tour oratoire, le poète ne donnera bien entendu aucune réponse, mais confirmera : « Je suis à nouveau envahi par l'angoisse »⁸⁷⁰ ; « Cette angoisse que tu ressens, je la ressens également. »⁸⁷¹

« Le reptile de l'angoisse » qui n'est pas sans rappeler un autre reptile dont la non évocation ne dit pas que le poète n'y fait pas référence quand il évoque le sien, inaugure cette vision horrifiante qui fait penser au sujet qu'il est épié, qu'il est habité voire possédé. Aussi laissera-t-il entendre dans cet autre délire :

J'ai peur de me lever, au fond de moi je sens

Quelque chose de mou, de méchant, et qui bouge.⁸⁷²

L'angoisse ceint l'individu qui se croit traqué par quelque être tapi et qui le menace ; la peur finit par se matérialiser et par prendre face humaine. L'allégorie dont procède cette transformation mérite qu'on s'y arrête.

⁸⁶⁸ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 34.

⁸⁶⁹ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 28.

⁸⁷⁰ - *Idem.*, p. 44.

⁸⁷¹ - *Idem.*, p. 96.

⁸⁷² - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 91.

Il y aura la peur qui me suit sans parler
Qui s'approche de moi, qui me regarde en face
Et son sourire est beau, son pas lent et tenace
Elle a le souvenir dans ses yeux de cristal.
Elle a mon avenir dans ses mains de métal.
Elle descend sur le monde comme un halo de glace.⁸⁷³

Ce que nous apprend cette allégorie au-delà de ce délire dont elle procède, c'est cette forme de fascination du poète à l'égard de sa propre angoisse qu'il finit par considérer dans cette confrontation ultime « La peur...me regarde en face. » Il se laisse convaincre que la seule perspective qui s'offre à lui est dans la peur qu'il ressent ce qui fait qu'il ne conçoit pas son avenir en dehors de sa peur, libéré d'elle. C'est pourquoi la seule représentation qu'il se fait du monde consiste dans cette frigidité, dans ce repli sur soi et rien d'autre d'où il s'imaginera : « La peur (descendant) sur le monde comme un halo de glace. »

Il faut se souvenir que Michel Houellebecq espérait être délivré de la peur, il a pensé même en être délivré. Aussi ne faut-il prendre la fascination qu'il ressent pour ses angoisses pour une sorte d'abandon volontaire mais comme l'assimilation d'une réalité qui existe, qui est prégnante et avec laquelle, il faut faire. On connaît l'origine de son mal d'être et on a d'autres choix que de s'y abandonner dans une douleur qui finira par rejaillir sur la page.

⁸⁷³ - *Idem.*, p. 48.

La notion de douleur dans l'œuvre de Michel Houellebecq commence déjà dans un état de fatigue. Cet état, pour être bien perçu, doit-être mis en relation avec les insomnies répétées du sujet dans les nuits et qui sont le prétexte d'une peur et d'une angoisse qui ont tôt fait d'imprégner toute la vie. La douleur dans laquelle baigne le poète l'a conduit à de fortes dépressions, lesquelles ont construit, par conséquent, la figure d'une personne constamment fatiguée voire épuisée. Tout, dans la vie de Michel Houellebecq, le conduit vers ce constat : « Mon corps est fatigué et ma vie presque en ruine. »⁸⁷⁴ Ne manquons pas d'insister sur le fait que cette fatigue aux conséquences potentiellement funestes (« ma vie presque en ruine ») est le résultat de la quasi impossibilité de la pause, du repos ce qui pousse Michel Houellebecq à revenir sur l'improbabilité du sommeil et sur les conséquences de cet état de fait. Aussi martèlera-t-il : « La peau mal réveillée. »⁸⁷⁵

L'image que représentent les photographies mises en illustration de *Mourir* indique en tout point la situation d'un individu totalement lassé, fatigué, avec un physique marqué. La fatigue dont parle Michel Houellebecq, fera le lit d'une douleur physique parfois d'ordre pathologique entraînant le corps et les divers organes qui le composent vers un état de précarité inquiétant. Tout, mêmes les gestes les plus simples, est prétexte à une douleur importante comme par exemple « Les habits enfilés dont le contact irrite. »⁸⁷⁶ Généralement, Michel Houellebecq laissera entendre que chez lui « les gestes ébauchés se terminent en souffrance »⁸⁷⁷ tant et si bien qu'on ne sent la présence du cœur,

⁸⁷⁴ - *Idem.*, p. 8.

⁸⁷⁵ - *Idem.*, p. 37.

⁸⁷⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 37.

⁸⁷⁷ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 9.

par exemple, son fonctionnement que dans la douleur (« Car le cœur de douleur fait peser sa présence. »⁸⁷⁸)

Le poète n'a conscience de son être que parce qu'il est voué à la douleur que parce qu'il « est sensible à la douleur. »⁸⁷⁹ Ainsi, la douleur, du reste physique fait être, conduit à l'existence parce qu'elle symbolise cette sensibilité nécessaire à la préhension du monde. Aussi le poète la recherchera-t-il comme dans cet exemple :

Je fais froter mes dents
Et je ressens le mal.⁸⁸⁰

Ainsi le poète, disons le patient, a mal :

- aux yeux,

Les yeux qui font mal.⁸⁸¹

- aux bras,

Nous avons mal aux bras.⁸⁸²

Bref, il a mal :

C'est très bref mais là j'ai vraiment mal.⁸⁸³

⁸⁷⁸ - *Ibid.*

⁸⁷⁹ - *Ibid.*

⁸⁸⁰ - *Idem.*, p. 15.

⁸⁸¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 37.

⁸⁸² - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 110.

⁸⁸³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 8.

Tout conduit à penser qu'il se plaît à éprouver une telle souffrance en tout cas, c'est ce qu'il laisse entendre : « J'aime les hôpitaux, asiles de souffrance. »⁸⁸⁴ C'est une constante chez Michel Houellebecq que d'être porté sur ce qui l'afflige, l'effraie ou le fait souffrir. Sa pensée et son attention se tournant presque machinalement vers des questions difficiles, des représentations difficiles et qu'en général, on évite :

L'agonie de l'homme est sordide
Comme une lente crucifixion.⁸⁸⁵

On lira, dans tout ce qui précède, les traits d'un certain masochisme qui permet de définir un autre aspect de la psychologie du poète mais ce n'en est qu'un aspect car dans la réalité de la douleur, le poète passe par plusieurs états psychologiques. On le voit s'auto flagellant, s'apitoyant, se dévalorisant même (« On n'est presque plus rien ; et pourtant qu'est-ce qu'on souffre ? »⁸⁸⁶) Alors qu'il se dévalorise ainsi, le poète s'installe dans un cercle (vicieux) dans lequel la douleur est la seule perspective d'où il peut regretter : « Quoi que je fasse, il y aurait la souffrance. »⁸⁸⁷ Ce n'est pas que Michel Houellebecq n'ait pas tenté de se soustraire à cet engrenage, ce n'est pas qu'il n'ait pas résisté, qu'il ne se soit pas révolté mais cette révolte même s'est faite dans la douleur. C'est ce qui explique que le poète associe ces deux concepts de « douleur » et de « rage » : « J'ai pourtant ressenti la douleur et la rage »⁸⁸⁸ ; prémisses d'une confrontation finale : avec la mort.

⁸⁸⁴ - *Idem.*, p. 11.

⁸⁸⁵ - *Idem.*, p. 44.

⁸⁸⁶ - *Idem.*, p. 10.

⁸⁸⁷ - *Idem.*, p. 28.

⁸⁸⁸ - *Idem.*, p. 38.

Dans un premier temps, Michel Houellebecq, du moins d'après ce que laissent entrevoir les poèmes, éprouve une certaine peur et un certain mépris pour la mort. C'est une réalité qu'il intègre difficilement quoique la précarité de sa vie l'y prédispose ou l'y conduit fatalement. Aussi reconnaîtra-t-il : « Je n'ai pas envie de vivre et j'ai peur de la mort. »⁸⁸⁹ L'image d'un Houellebecq happé par la mort, confère l'examen de la réalité du suicide dans sa poésie et dans sa vie, apparaît dans ce reproche qu'il se fait quand il affirme ceci : « Je me méprisais tant que je voulais mourir. »⁸⁹⁰ Or la mort est partout présente et chez le poète, elle est omniprésente, ce pourquoi, l'attitude la plus logique qui puisse habiter l'Homme à l'égard de cette destinée (fatale) est son acceptation comme faisant partie des réalités de la vie car en fin de compte « Il faut mourir, un jour, pourtant. »⁸⁹¹ Aussi Michel Houellebecq se résigne-t-il dans une désespérance où la mort prend les commandes de la vie. C'est ce qui apparaît de l'énoncé : « Puis on accepte tout et la mort fait le reste. »⁸⁹²

On aurait la critique facile que de voir dans ce propos, une démission du sujet devant les responsabilités que lui imposent la vie, mais également que lui imposent le fait même de vivre. C'est qu'on oublie combien la mort est prégnante dans la vie, c'est qu'on oublie combien, dans la vie, tout renvoie à la mort. Michel Houellebecq ne l'oublie pas, du moins, c'est ainsi qu'il voit les choses. Il se figure que tout renvoie à la mort, à savoir :

- les Hommes,

Bouche entrouverte, comme des carpes, nous laissons

⁸⁸⁹ - *Idem.*, p. 9.

⁸⁹⁰ - *Idem.*, p. 34.

⁸⁹¹ - *Idem.*, p. 50.

⁸⁹² - *Idem.*, p. 10.

Echapper des renvois de mort. Pour dissimuler l'odeur de
Mort qui sort de nos gueules, qui sort invinciblement de nos
Gueules, nous émettons des paroles.⁸⁹³

Il marche dans la nuit, son regard plein de mort.⁸⁹⁴

Il y a quelque chose de mort au fond de moi.⁸⁹⁵

J'envie le calme des vieillards
La petite mort dans leurs regards.⁸⁹⁶

- l'espace,

Et la chambre jaunie où notre mort s'avance.⁸⁹⁷

- le temps,

La mort est bleue dans la nuit rose.⁸⁹⁸

- les choses

...J'eus soudain la sensation que ce long vaisseau d'acier nous
Emportait...vers le Royaume des Ténèbres, vers la vallée de
L'Ombre de la Mort.⁸⁹⁹

Cette omniprésence de la mort qui habite tout, qui habite dans tout, induira
divers troubles relatifs à la perception, à la préhension et à la captation du divers

⁸⁹³ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁸⁹⁴ - *Idem.*, p. 12.

⁸⁹⁵ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 37.

⁸⁹⁶ - *Idem.*, p. 43.

⁸⁹⁷ - Michel Houellebecq, *le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 32.

⁸⁹⁸ - *Idem.*, p. 81.

⁸⁹⁹ - *Idem.*, p. 63.

qui peuple l'univers. Finalement, tout se couvre d'un voile épais effaçant la frontière entre la vie et la mort d'où cette interrogation de Michel Houellebecq n'est pas banale : « Où est la vie ? Où est la mort ? »⁹⁰⁰ On ne saurait répondre à cette double interrogation avec précision tant on vit comme si on était mort et tant la mort habite la vie. Ceci fait de l'Homme un vivant-mort ou un mort-vivant qui a conscience d'être en vie ou qui pense être en vie. Pour ceux des Hommes qui sont arrivés à une telle compréhension des choses, la mort est là (« Et la mort marque des points sur nous »⁹⁰¹) et ils l'acceptent avec courage quand ils ne la chérissent pas. Dans les vers suivants :

Désir de mort.⁹⁰²

On ne croit plus vraiment que la mort soit funeste.⁹⁰³

Il faut que la mort vienne, la mort douce et profonde.⁹⁰⁴

Quand viendra la douceur ?

Quand viendra la mort ?⁹⁰⁵

le poète laisse apparaître, au-delà de l'acceptation de la réalité de la mort, une certaine inclination pour ce qu'elle représente car, et comme l'admettent certaines croyances traditio-culturo-religieuses, la mort est un pont qui ouvre sur un ailleurs d'éternité. Cette perspective, est doublement rappelée par Michel Houellebecq quand il évoque métaphoriquement d'une part, l'état de sommeil

⁹⁰⁰ - *Idem.*, p. 68.

⁹⁰¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 56.

⁹⁰² - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 75.

⁹⁰³ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁹⁰⁴ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 64.

⁹⁰⁵ - *Idem.*, p. 38.

attaché à la mort (« Il y aura la mort puis un sommeil très lourd. »⁹⁰⁶) et d'autre part ce(t) (r)éveil sur un ailleurs qu'elle laisse présager (« Est-il vrai qu'en un lieu au-delà de la mort quelqu'un nous aime... »)⁹⁰⁷

En tous les cas, Michel Houellebecq imagine que la vie se prolonge au-delà de la mort dans des conditions qui ne sont pas de l'ordre des divers mythes qui existent. Pour lui, la mort ne tue pas la « sensibilité » de l'Homme ; l'individu survit dans sa capacité à sentir et à ressentir les choses. Aussi peut-il vaticiner :

Le réseau des nerfs sensitifs
Survit à la mort corporelle.⁹⁰⁸

Quand bien même le corps serait mort, la sensation lui survivrait, survivrait aussi la capacité du souvenir. La mort est une métamorphose dont les divers éléments qui la composent participent d'une specularité qui est repère pour la mémoire. Examinons à ce propos cette strophe de Michel Houellebecq :

Pour accepter la mort il faut
Que la mort se change en lumière
Que la lumière se change en eau
Et que l'eau se change en mémoire.⁹⁰⁹

Autrement dit, dans la specularité (de la lumière et de l'eau), il faut que la mort prolonge le souvenir ou la possibilité de la vie. Car c'est la peur de l'après qui fonde cette crainte de la mort. C'est elle qui est la cause de tous les fantasmes auxquels la mort a pu donner lieu.

⁹⁰⁶ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 48.

⁹⁰⁷ - *Idem.*, p. 51.

⁹⁰⁸ - *Idem.*, p. 91.

⁹⁰⁹ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, Op. Cit., p. 101.

Mais c'est fini,
Tu es mort
Maintenant, tu es mort
Et tu es vraiment dans la nuit
Car tes yeux sont rongés
Et tu es vraiment dans le silence
Car tu n'as plus d'oreilles
Et tu es vraiment seul
Tu n'as jamais été aussi seul
Tu es couché, tu as froid et tu te demandes
Écoutant le corps, en pleine conscience, tu te demandes
Ce qui va venir
Juste après.⁹¹⁰

Question essentielle, question existentielle qui pour Michel Houellebecq semble guider sa vie même. Pressé d'y trouver une réponse, le poète, du moins dans ses œuvres, est allé au contact de la mort par le suicide

⁹¹⁰ - *Idem.*, p. 57.

I – 2 – Idées, envies, tentatives de suicide

Cette envie que Michel Houellebecq porte au suicide dans ses œuvres, résonne dans les énoncés suivants et qui ne souffrent sur la question, d'aucune équivoque : « J'ai envie de me tuer... »⁹¹¹ ; « Je me méprisais tant que je voulais mourir... »⁹¹² Il apparaît donc clairement que le poète, du moins, dans ses œuvres a manifesté le désir, l'envie de mettre un terme à ses jours, d'en finir avec la vie. Si on considère le parcours même de son existence et la souffrance constante à laquelle elle a donné lieu, la question du suicide apparaît comme une chute, comme une conséquence logique. Certes le poète peut éprouver quelque culpabilité face à cette propension, certes il peut en éprouver quelque honte ce qu'on lit à travers le second extrait des deux exemples ci-avant relevés (« Je me méprisais tant que je voulais mourir ») mais il reste que son envie de mourir, son envie de se suicider est bien là, et qui va cette dernière, se transformer en passage à l'acte, chose que décrit la strophe suivante :

S'il y a quelqu'un qui m'aime, sur cette Terre ou dans les astres,
Il devrait maintenant me faire un petit signe
Je sens s'accumuler les prémices d'un désastre,
Le rasoir dans mon bras trace un trait rectiligne.⁹¹³

L'action du « rasoir » qui « trace un trait rectiligne » sur « le bras » n'est pas anodine pas plus qu'elle n'est innocente. Elle caractérise un mode de suicide consistant à s'ouvrir les veines pour attendre la mort après l'hémorragie qui en résulte. L'acte que décrit ce vers rappelle un aspect de la définition du suicide

⁹¹¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁹¹² - *Idem.*, p. 34.

⁹¹³ - *Idem.* p. 26.

que donnait Émile Durkheim à savoir qu'il s'agit d' « un acte positif ou négatif accompli par la victime elle-même. »⁹¹⁴ Dans ce cas d'espèce l'on a affaire à un acte positif visant pour la victime à se vider de son sang. Tous les cas d'acte (en réalité de tentative) de suicide répertoriés dans les œuvres de Michel Houellebecq, exception faite de la tentative attribuée à la sœur, procèdent de ce même mode opératoire. Le poème APAISEMENT dans *La poursuite du bonheur* en donne un exemple très éloquent.

Tout seul au point du jour – solitude sereine
Un manteau de brouillard descend de la rivière
La tristesse a fini par dissiper la haine,
Je ne suis déjà plus du monde de la matière.

Hier mon corps scarifié rampait sur le dallage
Et je cherchais des yeux un couteau de cuisine
Du sang devait couler, mon cœur gonflé de rage
Secouait péniblement les os de ma poitrine.
L'angoisse bourgeonnait comme un essaim de ver
Cachés sous l'épiderme, hideux et très voraces ;
Ils suintaient, se tordaient. J'ai saisi une paire
De ciseaux. Et puis j'ai regardé mon corps en face.

Tout seul au point du jour – Infinie solitude
La rivière charrie de monceaux de cadavres
Je plane à la recherche de nouvelles latitudes,
Un caboteur poussif remonte vers le Havre.⁹¹⁵

⁹¹⁴ - Emile Durkheim, *Le suicide, Op. Cit.*, pp. XII-XIII.

⁹¹⁵ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur, Op. Cit.* p. 39.

De ce poème très explicite sur la question du suicide, retenons quelques extraits à rassembler sous le vocable de champ lexical du suicide. Celui-ci se composerait des mots et expressions suivants : « Hier mon corps scarifié..., Je cherchais des yeux un couteau de cuisine, Le sang devait couler, J'ai saisi une paire de ciseaux, Et puis j'ai regardé mon corps en face. » En regardant cet ensemble qui présente tout l'environnement et toute la préparation sinon les prémices du suicide, on ne peut que réaliser la force de la tendance suicidaire qui existe chez le poète. Cet ensemble évoque les instruments du suicide : « un couteau de cuisine, une paire de ciseau. » Il s'agit là encore d'objets tranchants et coupants. La référence à ces « armes » de même que l'environnement (l'atmosphère) général du poème, font penser que le poète n'en était pas à la première envie ou tentative de suicide. Le groupe nominal « mon corps scarifié », sans faire référence au goût du poète pour la scarification, évoque simplement les cicatrices qui sont autant de marques de ses automutilations dans son désir de se donner la mort. Ces scarifications écrivent une autre histoire du locuteur, celle de ses tentatives de suicide. Or comme on le voit dans ce poème-ci, le poète a survécu à cet autre face à face avec la mort provoquant un autre ajournement du suicide pour n'en faire résulter qu'une tentative.

Ainsi avons-nous vu l'inclination du poète pour la mort au point que la sentant lointaine et vivant de plus en plus difficilement, il a souhaité précipiter sa fin ou du moins il en a manifesté le désir. Mais qu'est-ce qui explique une telle obsession ? Serait-ce le poids de la vie ? Les échecs ? Une amour éconduite ou trahie ? Appuyons-nous sur les travaux de Durkheim pour tenter de dénouer ce nœud et tenter de comprendre le poète dans cette envie qu'il a de mettre un terme à ses jours. Il faut juste souligner afin d'éviter toute méprise que les travaux de Durkheim n'ont rien de psychologique et reposent plutôt sur une dimension sociologique, ce qui fait que les raisons personnelles voire intime du suicide ne constituent pas la motivation première de ses travaux. Émile

Durkheim insiste sur cette distinction entre la dimension psychologique et celle sociologique du suicide ; toute chose que l'on peut voir à travers ce développement :

Mais le fait ainsi défini intéresse-t-il le sociologue ? Puisque le suicide est un acte de l'individu qui n'affecte que l'individu, il semble qu'il doive exclusivement dépendre des facteurs individuels et qu'il ressortisse, par conséquent, à la seule psychologie. En fait, n'est-ce pas par le tempérament du suicidé, par son caractère, par ses antécédents, par les événements de son histoire privée que l'on explique d'ordinaire sa résolution. Nous n'avons pas à chercher pour l'instant dans quelle mesure et sous quelles conditions il est légitime d'étudier ainsi les suicides commis dans une société donnée pendant une unité de temps donnée, on constate que le total ainsi obtenu n'est pas une simple somme d'unités indépendantes, un tout de collection, mais qu'il constitue par lui-même un fait nouveau et *sui generis*, qui a son unité et son individualité, sa nature propre par conséquent, et que de plus, cette nature est éminemment sociale.⁹¹⁶

Pour Émile Durkheim, l'observation du suicide suivant des critères d'ensemble liés au mouvement d'une société semble offrir une perspective plus intéressante en ce qu'elle procède d'un tout, digne d'intérêt scientifique. Cette proposition assise sur la logique que nous venons de voir à travers la lecture de l'extrait de l'œuvre d'Émile Durkheim participe d'un postulat à travers lequel l'auteur affirme que dans les deux perspectives qui s'offrent à lui, il a choisi plus ou moins logiquement, plus ou moins arbitrairement, la perspective sociologique. Ne reconnaît-il pas ?

Nous n'avons pas à dire actuellement en quoi consiste cette tendance, si elle est un état *sui generis*, de l'âme collective, ayant sa réalité propre, ou si elle ne représente qu'une somme d'états individuels. Bien que les considérations qui précèdent soient difficilement conciliables avec cette dernière hypothèse... Quoi qu'on pense à ce sujet, toujours est-il que cette tendance existe soit à un titre soit à un autre. Chaque société est

⁹¹⁶ - Emile Durkheim, *Le suicide*, Op. Cit., p. 8.

prédisposée à fournir un contingent déterminé de morts volontaires. Cette prédisposition peut donc être l'objet d'une étude spéciale et qui ressortit à la sociologie. C'est cette étude que nous allons entreprendre.⁹¹⁷

Il reste cependant que dans l'évolution même de ses travaux, Émile Durkheim a traité des aspects individuels attachés « aux morts volontaires. » Dans le livre premier intitulé : « LES FACTEURS EXTRA SOCIAUX » il indique l'apport des « états psychopathiques » dans le suicide. Introduisant cette question, il énonce :

Il y a deux sortes de causes extra sociales auxquelles on peut *a priori* attribuer une influence sur le taux des suicides : ce sont les dispositions organico-psychiques et la nature du milieu physique. Il pourrait se faire que, dans la constitution individuelle ou, tout au moins, dans la constitution d'une classe d'individus, il y eût un penchant, d'intensité variable selon les pays, et qui entraînaient directement l'homme au suicide.⁹¹⁸

Ainsi, il y a dans ce qu'il est individuellement, des raisons qui peuvent pousser un Homme à se suicider ou à tenter de le faire. Parmi ces causes, une nous intéresse particulièrement tant elle paraît adhérer à la personnalité même de Michel Houellebecq ; Émile Durkheim en parle sous le vocable de « suicide mélancolique. » Ce suicide est,

lié à un état général d'extrême dépression, de tristesse exagérée qui fait que le malade n'apprécie plus sainement les rapports qu'ont avec lui, les personnes et les choses qui l'entourent. Les plaisirs n'ont plus aucun attrait ; il voit tout en noir. La vie lui semble ennuyeuse ou douloureuse comme ces dispositions sont constantes, il en est de même des idées de suicide ; elles sont douées d'une grande fixité et les motifs généraux qui les déterminent sont toujours sensiblement les mêmes.⁹¹⁹

⁹¹⁷ - *Idem.*, pp. 14-15.

⁹¹⁸ - *Idem.*, p. 19.

⁹¹⁹ - *Idem.*, p. 28.

Qui a lu les œuvres de Michel Houellebecq, *Mourir* y compris, ne pourra s'empêcher d'inscrire le poète dans le champ de cette description. Elle correspond parfaitement – au sens d'adhérence – à sa personnalité et explique le pourquoi de ces fréquentes envies de suicide qui du reste dans les textes littéraires ont achevé de franchir le pas de la tentative d'attentat sur sa propre personne. Se tuer, le poète n'y est pas parvenu. Était-ce de maladresse ? ... Par lâcheté ? La volonté de se suicider était-elle un leurre dans la construction du personnage houellebecquien ? Reste qu'à la mort qu'il a désirée au point de vouloir se l'infliger, le poète a survécu paradoxalement souvent en s'y abandonnant.

II – L'écriture au bout de la mort

La lecture de l'œuvre houellebecquienne permet de souligner combien la mort est la seule perspective, le seul horizon qui s'offre à l'Homme. Ainsi, pour Michel Houellebecq, on ne vit plus mais on passe le temps en attendant la mort qui est la seule certitude. Ne s'agit-il pas là d'une vérité que tous les Hommes tiennent pour acquise ? On nous reprocherait le caractère tautologique de cette assertion, mais comme dans le cas de la vérité de La Palice, il faudra y voir l'importance d'une chose qui par ailleurs serait frappée de quelque banalité. Nous voulons dire qu'en mettant la mort en perspective ou devant elle (la vie), le poète en oublie même que la vie doit être vécue et qu'elle ne saurait être réduite à son rapport à la mort. Encore une fois, relevons que Michel Houellebecq ne vit plus mais qu'occupant le temps, il attend la mort, au point que dans son œuvre, il fera cette affirmation surprenante : « Je suis mort pour pas grand-chose. » C'est qu'au contact de certaines douleurs de sa vie, Michel Houellebecq a eu le sentiment de mourir ; il a pensé qu'il trépassait. Nous

tenons cette dernière révélation de la plume même du poète notamment dans *Mourir* où il a pu dire :

La douleur à ces moments est si violente que je ne peux même pas correctement la décrire ; elle dépasse toutes les douleurs morales, et la quasi-totalité des douleurs physiques que j'ai pu connaître par ailleurs ; j'ai l'impression à ces moments de mourir.⁹²⁰

Autour des textes littéraires et de ceux référentiels, gravite une trilogie qui porte sur la mort et qui se décline autour des notions suivantes : la mort littéraire, les tentatives de suicide et l'impression de mort. Ces trois états par lesquels on a bien vu que le poète passait et dont il est important de souligner qu'ils habitent les formes variées de son écriture, montrent combien la mort constitue le véritable projet de l'écrivain. Il s'agit de s'y abandonner, de l'écrire, de la décrire, d'en proposer une certaine lecture intelligible au bénéfice de la vie.

Ainsi, la vie est vécue en prélude de la mort mais également elle est vécue comme la mort qui doit ouvrir sur l'éternité. On aura compris la forte inclination théiste voire religieuse des œuvres houellebecquiennes dont nous avons voulu en guise d'illustration relever quelques traits :

Il est vrai que ce monde où nous respirons mal
N'inspire plus en nous qu'un dégoût manifeste,
Une envie de s'enfuir sans demander son reste,
Et nous ne lisons plus les titres du journal.

Nous voulons retourner dans l'ancienne demeure
Où nos pères ont vécu sous l'aile d'un archange,
Nous voulons retrouver cette morale étrange

⁹²⁰ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*, p. 3.

Qui sanctifiait la vie jusqu'à la dernière heure.

Nous voulons quelque chose comme une fidélité,
Comme un enlacement de douces dépendances,
Quelque chose qui dépasse et contienne l'existence ;
Nous ne pouvons plus vivre loin de l'éternité.⁹²¹

La présence subtile, interstitielle de Dieu
A disparu.
Nous flottons maintenant dans un espace désert
Et nos corps sont à nu.⁹²²

Aujourd'hui, je reviens dans la maison du Père.⁹²³

Dieu est synonyme d'éternité, laquelle éternité cherche le poète. La vision qu'il a de « La maison du Seigneur » est à ce titre très évocatrice. La vision, cette projection quasi blasphématoire du paradis céleste, porte un espoir secret celui que la vie y serait meilleure que sur la Terre. L'au-delà offre une possibilité dans laquelle espère le poète, lui qui a pu dire : « Il nous faut mourir, un jour, pourtant// Nous nous reverrons tous au ciel. »⁹²⁴ ; « Est-il vrai qu'en un lieu au-delà de la mort// Quelqu'un nous aime et nous attend tels que nous sommes ? »⁹²⁵

Rappelons-nous les complexes de Michel Houellebecq et comment ceux-ci lui ont semblé être la cause de sa mise à l'écart ; c'est cette infortune qu'il

⁹²¹ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 63.

⁹²² - « LES IMMATÉRIELLES », *Idem.*, p. 52.

⁹²³ - Michel Houellebecq, « LE SENS DU COMBAT », *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 111.

⁹²⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, *Op. Cit.*, p. 50.

⁹²⁵ - *Idem.*, p. 51.

rappelle en espérant être mis en valeur, quel qu'il soit ou quel qu'il ait pu être, dans un amour qui ne juge pas ou qui n'est pas fondé sur des *a priori*.

Ce que le poète cherche, c'est l'éternité dans un souci de conservation mais il espère également cette vie au-delà de la mort. La quête de l'écrivain est, à ce propos, ambivalente : il est question de survivre dans sa marche existentielle mais il est également question d'accéder à un au-delà. Le poète se projette dans la mort exactement comme lorsqu'il a écrit *Rester vivant*. C'est la vie qu'on recherche, celle de l'éternité et celle dans l'éternité. Il semble en lisant Houellebecq qu'une telle attente ne peut être satisfaite que dans l'écriture. Mais comment l'écriture réalise-t-elle la possibilité de l'éternité ? Selon l'auteur de *Rester vivant* par l'écriture, l'éternité est atteinte parce que l'écrivain (parce que certains écrivains) est à la différence de tous les Hommes, un survivant ; il est doué d'éternité, lui qui peut défier le temps et la finitude, comme le montre ce poème :

Il est des moments dans la vie où l'on a presque l'impression
d'entendre l'ironique froufrou du temps qui se dévide,
Et la mort marque des points sur nous.
On s'ennuie un peu, et on accepte de se détourner provisoirement
de l'essentiel pour consacrer quelques minutes à
l'accomplissement d'une besogne ennuyeuse et sans joie mais
que l'on croyait rapide,
Et puis on se retourne, et l'on s'aperçoit avec écœurement que
deux heures de plus ont glissé dans le vide,

Le temps n'a pas pitié de nous.

À la fin de certaines journées on a l'impression d'avoir vécu

Un quart d'heure et naturellement on se met à penser à son
Age,
Alors on essaie d'imaginer une ruse une sorte de coup de poker
qui nous ferait gagner six mois et le meilleur moyen est encore
de noircir une page,
Car sauf à certains moments historiques précis et pour cer-
tains individus dont les noms sont inscrits dans nos livres,
Le meilleur moyen de gagner la partie contre le temps est
encore de renoncer dans une certaine mesure à y vivre.
Le lieu où nos gestes se déroulent et s'inscrivent harmonieu-
sément dans l'espace et suscitent leur propre chronologie,
Le lieu magique de l'absolu et de la transcendance
Où la parole est chant, où la démarche est danse
N'existe pas sur Terre,

Mais nous marchons vers lui.⁹²⁶

Comme le dit Michel Houellebecq, «...le meilleur moyen [de gagner du temps] c'est de noircir la page », c'est d'écrire donc. On ne comprendrait pas ce sentiment si on ne se référait pas à *Rester vivant*, si on n'y entrait pas cette fois sans s'y établir toutefois. *Rester vivant* est un recueil de textes voire un livre de « méthodes » si on en juge le qualificatif utilisé par l'écrivain lui-même. Tous les textes de l'ouvrage portent des titres mais pour le développement que nous conduisons, un nous intéresse particulièrement ; il s'intitule : SURVIVRE. Il est digne d'intérêt bien entendu parce qu'il traite dans un élan de raisonnement, la question de la survie mais aussi parce qu'il lie cette question à la réalité littéraire, à celle de l'écrivain. En lisant cet autre texte (*Rester vivant*), on se rend compte que la survie dont il est question porte sur la pérennité de la

⁹²⁶ - *Idem.*, p. 56.

création littéraire. Michel Houellebecq oriente le lecteur d'entrée de propos en arguant inattendument : « Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant. »⁹²⁷ Pour le poète, car il s'agit de son maintien en vie, rester vivant c'est d'abord résister à la « mort créatrice. »⁹²⁸ Or on ne peut résister à cette « mort créatrice » qu'en restant vivant, au sens commun, au sens existentiel du terme, ce qui nous fait revenir au postulat de départ à savoir : « Un poète mort n'écrit plus. » Ecrire demande, de ce fait, au-delà de la recherche des conditions psychologiques, matérielles et intimes de la création, un maintien en vie de l'individu ; d'où le poète peut dire d'une part, « Votre maintien en vie vous apparaîtra, dans ces cas, douloureusement inutile ; de toute façon, vous n'écrirez plus »⁹²⁹ et d'autre part, « Les poètes qui vivent vieux produisent dans l'ensemble davantage, mais la vieillesse est le siège de processus physiques et mentaux particuliers, qu'il serait dommage de méconnaître. Cela dit, survivre est extrêmement difficile. »⁹³⁰

L'on doit dire, avec Michel Houellebecq, que rester en vie est inutile pour le poète quand « la stérilité créatrice » s'est emparée de lui mais c'est en restant vivant qu'il peut espérer s'en débarrasser afin de créer à nouveau. La référence au troisième âge et à la compatibilité qu'elle permet de souligner à savoir que « Les vieux poètes écrivent davantage » dit bien que vivant plus longtemps on a des chances d'écrire plus. Ainsi, c'est en demeurant en vie au sens commun que le poète peut espérer rester en vie au sens littéraire ou plutôt au sens houellebecquien. Certes, la vieillesse elle-même et en elle-même, peut expliquer en dehors de la durée qu'elle suppose, cet élan de création, mais encore eût-il fallu que l'individu restât vivant jusqu'à cet âge.

Ainsi, sont mises face à face, dans une perspective complémentaire, la notion de la durée et celle de la création littéraire. C'est dans ces conditions que

⁹²⁷ - Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *Op. Cit.*, p. 19.

⁹²⁸ - *Ibid.*

⁹²⁹ - *Ibid.*

⁹³⁰ - *Ibid.*

se réalise l'éternité à laquelle prétend et que recherche Michel Houellebecq ; mais comment s'exprime-t-elle (cette éternité) ? On le sait empiriquement ou du moins, on en a forgé le mythe : « L'artiste ne meurt jamais » et bien entendu le poète aussi. En publiant ses textes par n'importe quel moyen et par n'importe quel canal, le poète cherche l'éternité, laquelle selon Michel Houellebecq, il ne peut obtenir que dans les conditions que voici :

Mais quand même, il faut publier un petit peu ; c'est la condition nécessaire pour que la reconnaissance posthume puisse avoir lieu. Si vous ne publiez pas un minimum (ne serait-ce que quelques textes dans une revue de second ordre), vous passerez inaperçu de la postérité ; aussi inaperçu que vous l'étiez de votre vivant. Fussiez-vous le plus parfait génie, il vous faudra laisser une trace ; et faire confiance aux archéologues littéraires pour exhumer le reste.⁹³¹

C'est ici que ce que pense le poète adhère parfaitement au poème extrait de notre ouvrage avec, notamment, les vers : « Le meilleur moyen est encore de noircir la page » ; « ... Pour certaines personnes dont les noms sont inscrits dans nos livres. »

L'écriture est un acte qui résulte de l'épreuve du temps, de l'épreuve qu'impose la mort à l'écrivain. Si Théophile Gautier faisait avec d'autres, de la souffrance, le moteur de l'écriture poétique avec Michel Houellebecq force est de constater que c'est l'épreuve de la mort qui en est la source. L'appel au suicide qui est en réalité un accélérateur de la rencontre d'avec la mort – censée libérée mais aussi ouvrir le champ des connaissances au-delà de l'habituel où laisse la vie – est par ailleurs, comme on l'a vu avec Emile Durkheim, provoquée par certains troubles psychologiques et notamment la neurasthénie.

⁹³¹ -*Idem.*, p. 20.

II – 1 – Neurasthénie et suicide

Michel Houellebecq a-t-il jamais pensé à se suicider ? Y a-t-il jamais songé ? La question du suicide ne procède-t-elle pas d'un jeu de l'écriture ? Ne concerne-t-elle pas plus le personnage houellebecquien que la personne même du poète ?

La difficulté de répondre à ces questions, surtout devant le manque d'informations sur ce sujet dans les biographies de Michel Houellebecq, ne devrait pas faire obstacle à la conduite de certaines réflexions sur le problème. C'est que nous ne nous livrons pas à une analyse clinique de Michel Houellebecq, mais nous cherchons à comprendre le jeu des correspondances entre l'histoire personnelle du poète et ses productions littéraires notamment celles poétiques. Or il se trouve que dans la poésie de Michel Houellebecq, la question du suicide revient fréquemment, suivant un traitement qui laisse croire que le poète a tenté de mettre fin à ses jours ou du moins qu'il y a pensé. Mais c'est déjà l'expression de cette tension qui apparaît digne d'intérêt. Ce qu'il faut apprécier – au sens d'examiner – c'est le rapport entre la réalité du suicide (de la mort) et la création littéraire chez Michel Houellebecq. Mais devant même que de l'analyser, il importe de comprendre ce qui justifie un tel extrême, ce qui peut pousser un individu à vouloir attenter à sa vie. Nous nous posons cette question, encore une fois, non point dans une perspective clinique ni même morale, mais parce que nous sommes curieux de comprendre la correspondance entre la tentative de suicide et l'inclination « poétique » de la personnalité houellebecquienne.

Qu'est-ce qui pousse donc un Homme à mettre fin à ses jours ? Esquirol répond « L'Homme n'attende à ses jours que lorsqu'il est dans le délire et les

suicidés sont des aliénés. »⁹³² Cette approche met en relation la condition du suicidé avec un état mental en déséquilibre. Le suicide serait la conséquence d'une aliénation mentale autrement dit, qui jouit d'une excellente santé mentale n'attente pas à sa vie. Notons cependant que cette vision est pour le moins réductrice ce que semble partager Durkheim qui reconnaît tout de même qu'il est possible d'établir une certaine connexion entre le suicide et la folie. Mais pour lui, ce n'est pas la folie en elle-même ou les « vésanies » qui sont en cause ; la folie qui conduit à ces extrêmes est partielle, elle porte sur un objet spécifique, ce qui fait qu'on ne peut pas dire que c'est le fou qui se suicide mais tous les Hommes dans certains cas – passagers – de folie. Emile Durkheim peut ainsi déclarer : « La tendance au suicide étant, par nature, spéciale et définie, si elle constitue une variété de la folie, ce ne peut être qu'une folie partielle et limitée à un seul acte. »⁹³³ On parle alors de « monomanies » caractérisant les « délires restreints. »⁹³⁴ Ainsi,

Le monomane est un malade dont la conscience est parfaitement saine, sauf en un point ; il ne présente qu'une tare et nettement localisée. Par exemple, il a par moment une envie irraisonnée et absurde de boire ou de voler ou d'injurier ; mais tous les autres actes comme toutes les autres pensées sont d'une rigoureuse correction. Si donc il y a une folie-suicide, elle ne peut être qu'une monomanie et c'est bien ainsi qu'on l'a plus souvent qualifiée.⁹³⁵

La monomanie en tant qu'affection d'ordre psychologique est localisée et porte sur un seul objet : le suicide, l'alcool, le mensonge, « la monomanie des grandeurs » etc. Cela voudrait dire qu'un sujet en proie à un trouble psychologique particulier ne verrait pas ses autres fonctions atteintes. Une telle proposition est difficilement soutenable, toute chose qui pousse Emile Durkheim

⁹³² - Etienne Esquirol, *Des Maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Volume 2, Méline, Cans, 1838.p 639

⁹³³ - Emile Durkheim, *Le suicide*, Op. Cit., p. 22.

⁹³⁴ - *Ibid.*

⁹³⁵ - *Ibid.*

a posé dans son développement sur les états psychopathiques du suicide, la question suivante : « Y a-t-il des monomanies ? »⁹³⁶ À cette question il répond par ces observations,

Assurément, on ne peut pas directement démontrer par l'observation qu'il n'y a pas de monomanies ; mais il est établi qu'on ne peut pas citer un seul exemple incontesté. Jamais l'expérience clinique n'a pu atteindre une tendance malade de l'esprit dans un état de véritable isolement ; toutes les fois qu'une faculté est lésée, les autres le sont en même temps.⁹³⁷

Avant de trancher,

Les troubles, en apparence locaux, que l'on a appelés de ce nom résultent toujours d'une perturbation plus étendue ; ils sont, non des maladies, mais des accidents particuliers et secondaires de maladies plus générales. Si donc il n'y a pas de monomanies, il ne saurait y avoir une monomanie-suicide et, par conséquent, le suicide n'est pas une folie distincte.⁹³⁸

La proposition d'Esquirol ne semble définitivement pas correspondre à la réalité des choses. Le suicide n'a *a priori* rien à voir avec la folie même s'il est établi que de nombreux fous ont fini par se suicider. Il en serait d'eux – sans signification particulière – comme des sujets normaux qui ont fait le même geste. Le point commun entre ceux-ci et ceux-là serait-il l'acte posé et les conséquences de celui-ci ? Ne participerait-il pas au-delà et en amont du phénomène, du partage d'un état psychologique similaire ? Qu'a dit Esquirol ? Que « l'Homme n'attente à ses jours que lorsqu'il est dans le délire (et) que les suicidés sont des aliénés. » Mais être en état de délire est-ce être fou ? Un Homme sain d'esprit peut en effet connaître de tels errements au cours desquels

⁹³⁶ - *Idem.*, p. 23.

⁹³⁷ - *Idem.* p. 24.

⁹³⁸ - *Idem.* p. 26.

sa tendance au suicide peut s'accroître ce qui fait qu'arriver à cet extrême est l'apanage non point du seul aliéné mais de quiconque passe par des délires spécifiques. Ainsi, l'aliéné et l'Homme sain, se retrouvent en ce que l'un pendant un court instant partage la condition de l'autre. La conclusion que tire Émile Durkheim à savoir que « ... Le suicide n'est pas une folie distincte » tient grand compte de cette vérité. Toutefois le sociologue pose cette nuance : « Mais il reste possible qu'il n'ait lieu qu'à l'état de folie »⁹³⁹ Ceci est une possibilité qu'il faut envisager comme il faut également envisager le fait que le suicide n'ait pas de rapport avec quelque trouble de l'esprit et qu'il puisse apparaître dans le cas d'une personne saine d'esprit. C'est ce qui justifie cette conclusion d'Émile Durkheim à savoir que le suicide est une manifestation de la « vésanie » qui peut également survenir à l'état de santé. Voici comment il l'énonce : « Ce [le suicide] n'en est [de la vésanie] qu'un syndrome épisodique, mais qui est fréquent. Peut-on conclure de cette fréquence qu'il ne se produit jamais à l'état de santé et qu'il est un indice certain d'aliénation mentale ? »⁹⁴⁰ Pour répondre à cette question, Emile Durkheim entreprend, suivant les travaux de Jussel et de Moreau de Tours, de présenter une classification des suicides propres aux aliénés afin de voir justement s'ils ne se manifestent que chez cette catégorie de personnes ou s'ils affectent les Hommes sains. Ainsi, on apprend que les fous sont sujets au « suicide maniaque »⁹⁴¹, « au suicide mélancolique »⁹⁴², au « suicide obsessionnel »⁹⁴³, « au suicide impulsif ou automatique »⁹⁴⁴.

Tous ces suicides manifestés à l'état de folie ont certaines caractéristiques sur lesquelles revient le spécialiste : « ... Tous les suicides vésaniques ou sont

⁹³⁹ - *Ibid.*

⁹⁴⁰ - *Ibid.*

⁹⁴¹ - *Idem.* p. 27.

⁹⁴² - *Idem.* p. 28.

⁹⁴³ - *Idem.* p. 29.

⁹⁴⁴ - *Idem.* p. 30.

dénués de tout motif, ou sont déterminés par des motifs purement imaginaires. »⁹⁴⁵

Il est donc aisé de conclure suivant l'objectif assigné à cette démonstration que le suicide n'est pas l'apanage des seuls fous. Car si l'on part du principe que ces formes de suicide n'ont pas de motif véritable ou en ont qui sont imaginaires on peut ainsi distinguer entre les suicides liés à la folie et ceux qui n'en dérivent pas. La raison en est toute simple. De nombreuses morts volontaires ont bien des motifs réels et qui ne procèdent d'aucune invention. Notons à ce propos le commentaire d'Émile Durkheim,

Un grand nombre de morts volontaires ne rentrent ni dans l'une ni dans l'autre catégorie ; la plupart d'entre elles ont des motifs qui ne sont pas sans fondement dans la réalité. On ne saurait donc, sans abuser des mots, voir un fou dans tout suicidé. [Toutefois]... De tous les suicides que nous venons de caractériser, celui qui peut sembler le plus difficilement discernable de ceux que l'on observe chez les hommes sains d'esprit, c'est le suicide mélancolique ; car, très souvent l'homme normal qui se tue, se trouve lui aussi dans un état d'abattement et de dépression, tout comme l'aliéné.⁹⁴⁶

Il y a finalement donc un rapport entre l'Homme sain et le fou qui se suicident à la différence selon Durkheim « que l'état du premier et l'acte qui en résulte ne sont pas sans cause objective, tandis que, chez le second, ils sont sans aucun rapport avec les circonstances extérieures. »⁹⁴⁷

Reste que l'Homme sain et l'aliéné sur leur acte ont en partage un état dépressif qui chez l'un peut être caractérisé comme subit, transitoire ou passager tandis que chez l'autre, il participe de la nature même du sujet, il est lié à son état mental. L'état de folie ou d'équilibre mental, peuvent être considérés comme des états intermédiaires de la personnalité ou en tous les cas comme des

⁹⁴⁵ - *Idem.* p. 31.

⁹⁴⁶ - *Ibid.*

⁹⁴⁷ - *Ibid.*

états dont la frontière qui les sépare est très fine mais surtout poreuse. C'est cette porosité qui provoque des déplacements notamment quand un sujet peut développer des troubles mentaux caractéristiques de la neurasthénie. Aussi Émile Durkheim peut-il dire :

...entre l'aliénation mentale proprement dite et le parfait équilibre de l'intelligence, il existe toute une série d'intermédiaires : ce sont les anomalies diverses que l'on réunit d'ordinaire sous le nom commun de neurasthénie.⁹⁴⁸

La neurasthénie ou « folie rudimentaire », de l'expression de Durkheim, est l'état de déséquilibre mental, qui, le mieux, explique les tendances suicidaires de l'Homme sain. Cela s'explique par la nature de certains individus prédisposés plus que d'autres, par la sensibilité, à la souffrance. Le rapport entre la folie et le suicide se réalise dans la nature même du neurasthénique, d'où cette assertion :

On comprend, d'ailleurs, que la neurasthénie puisse prédisposer au suicide ; car les neurasthéniques sont, par leur tempérament, comme prédestinés à la souffrance. On sait, en effet, que la douleur, en général, résulte d'un ébranlement trop fort du système nerveux ; une onde nerveuse trop intense est le plus souvent douloureuse. Mais cette intensité maxima au-delà de laquelle commence la douleur varie suivant les individus ; elle est plus élevée chez ceux dont les nerfs sont plus résistants, moindre chez les autres. Par conséquent, chez ces derniers, la zone de la douleur commence plus tôt.⁹⁴⁹

Ces derniers dont parle Émile Durkheim sont les névropathes. Ils résistent moins à la douleur à laquelle ils sont plus sensibles que les autres. Cette tendance les rend plus vulnérables au suicide justement par la souffrance à

⁹⁴⁸ - *Idem.* p. 33.

⁹⁴⁹ - *Idem.*, pp. 33-34.

laquelle elle les expose. Elle peut d'un autre côté leur permettre d'apprécier les plaisirs ce qu'indique Émile Durkheim en relevant :

Pour le névropathe, toute impression est une cause de malaise, tout mouvement est une fatigue ; ses nerfs, comme à fleur de peau, sont froissés au moindre contact ; l'accomplissement des fonctions physiologiques, qui sont d'ordinaire plus silencieuses, est pour lui une source de sensations généralement pénibles. Il est vrai que, en revanche, la zone des plaisirs commence, elle aussi, plus bas ; car cette pénétrabilité excessive d'un système nerveux affaibli le rend accessible à des excitations qui ne parviendraient pas à ébranler un organisme normal. C'est ainsi que des événements insignifiants peuvent être pour un pareil sujet, l'occasion de plaisirs démesurés.⁹⁵⁰

Nous avons choisi de suivre le raisonnement d'Émile Durkheim jusqu'à ce stade pour montrer combien la vie psychique de Michel Houellebecq participe de la neurasthénie⁹⁵¹ et que c'est par ce biais que s'explique, si ce n'est sa tendance au suicide (mais en tous les cas) sa fréquente référence à cette tension. Rappelons ce vers de Michel Houellebecq : « Les habits enfilés dont le contact irrite. » Cette douleur surprenante devient normale quand on a compris la spécificité même des troubles psychologiques par lesquels passe le sujet. La solitude, la souffrance, la mise à l'écart sont autant de travers de la vie du poète qui expliquent son hyper sensibilité et par conséquent sa propension à la mort comme aux « plaisirs démesurés. »

⁹⁵⁰ - *Idem.*, p. 34.

⁹⁵¹ - La notion même de neurasthénie a évolué au fil des âges et ne semble pas correspondre aujourd'hui au même concept que par le passé. Cela dit, la conception qu'en avait Emile Durkheim reste opérante dans sa capacité à rendre compte des aptitudes de Michel Houellebecq, par rapport à son état psychologique. Nous avons cependant choisi de mettre une définition plus actuelle de la neurasthénie pour permettre à notre lecteur de se faire une idée de l'évolution de ce concept. Ainsi, la neurasthénie consiste dans une « Fatigabilité physique et psychique extrême. La neurasthénie a été décrite pour la première fois par le médecin américain Georges Beard (1839 – 1883). Lors de cette affection, le patient a du mal à rassembler ses idées, est incapable de prendre toute décision et, bien qu'il ne présente aucun trouble organique, se plaint de nombreux troubles corporels : douleurs, troubles digestifs (mauvaise digestion, constipation), hyperémotivité et asthénie intense. Après avoir connu une grande vogue, la neurasthénie est une notion qui tend à tomber en désuétude, renvoyant à des maladies telles l'hystérie, la dépression et, surtout la psychaténie. Selon la personnalité du sujet, le traitement associe psychothérapie, antidépresseurs, sédatifs et règles d'hygiène de vie (activités sportives, diététique, relaxation, etc.) La neurasthénie est parfois associée ou confondue avec le syndrome de fatigue chronique. » in *Larousse médical*, Paris, Larousse, 2006, p. 695.

Ainsi, la neurasthénie n'a pas toujours une conséquence funeste. Dans l'isolement qu'elle suppose, elle permet à l'individu de trouver des goûts inattendus. Celui-ci y trouve – dans la neurasthénie – un caractère bénéfique aussi bien pour son équilibre que pour celui de la communauté. La délicatesse de l'organisme du neurasthénique peut, quand bien même elle le conduirait hors de la cité, l'amener à s'élever aux choses de la pensée. Nous empruntons cette opinion à Émile Durkheim en particulier quand il déclare que

... Si les conflits d'intérêts et de passions sont trop tumultueux et trop violents pour un organisme aussi délicat, en revanche, il est fait pour goûter dans leur plénitude les joies les plus douces de la pensée.⁹⁵²

Par conséquent, la neurasthénie serait de quelque apport dans l'activité intellectuelle et notamment dans l'écriture.

⁹⁵² - *Ibid.*

II – 2 – Neurasthénie et création littéraire

La notion de neurasthénie sur laquelle nous sommes revenus plus haut nous oblige à insister sur la personnalité mais surtout sur la psychologie même de Michel Houellebecq. Un développement important de *Mourir* nous permet d'en saisir l'essentiel, la substance. Michel Houellebecq peut dire : « ... Je me rends compte que je me suis fabriqué dès l'âge de quinze ans un personnage : celui d'un être supérieur, planant dans les hautes sphères de la pensée, mais terriblement handicapé dans la vie sociale... »⁹⁵³

Cet aveu du poète matérialise les inclinations auxquelles soumet la neurasthénie. Il y a deux tendances qui se combattent ; l'une qui est inconfort par rapport à l'existence dans le relationnel social qu'elle impose et l'autre qui est plaisir dans cette prise de hauteur qu'appelle l'exercice de la pensée. Ne nous en cachons pas. Il s'agit *a priori*, en premier, d'un malaise que Michel Houellebecq lui-même n'a jamais caché et l'épisode du train de « Crécy-la-Chapelle » empreint de cette tonalité nostalgique et à la fois pathétique, est là pour rappeler le regret de cette personne qui est consciente d'avoir manqué quelque chose, de n'avoir su faire les choses dans le bon ordre. Dans ces conditions, la satisfaction, la fierté qu'on tire des succès de la pensée ne sont jamais qu'une parade, un enduit pour cacher de profondes frustrations. Le traitement de la « nuit » auquel nous nous sommes appliqué dans cet ouvrage nous a révélé les tendances de Michel Houellebecq à vouloir entrer en contact (téléphonique) avec les autres, les soirs très tard. Cette envie de l'autre et notamment des femmes qui contraste avec un certain goût pour la solitude dit bien l'être d'un sujet à qui il eût plu d'entrer dans le commerce du monde.

Il reste que Michel Houellebecq est un esprit alerte, occupé à penser au monde, occupé à penser le monde dans des chemins (idéologiques) dans des

⁹⁵³ - Michel Houellebecq, *Mourir*, *Op. Cit.*

théories dont beaucoup ont plus le mérite d'avoir été empruntés ou élaborés que d'avoir apporté une perspective nouvelle dans la conception de telle ou telle idée du monde. En cause, ces espèces de délires qui accompagnent les réflexions contenues dans certains textes mais aussi le caractère suspendu de ces réflexions. Tout ceci fait qu'il est difficile, du moins, dans ses œuvres poétiques de saisir l'idéologie de l'écrivain (pour ce qui est des romans, la critique semble avoir trouvé la substance du projet littéraire de Michel Houellebecq) ou, du moins, ce qui est à la base de la formation de ses recueils. Considérons le poème « Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable » :

Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable. Le soleil de neuf heures coule lentement dans la rue en pente douce ; les immeubles anciens et modernes se côtoient sans animosité marquée. Parcelle de l'humanité, je suis assis sur un banc. Le jardin a été rénové récemment ; on a installé une fontaine. Je ressens, sur ce banc, ma présence humaine en face de la fontaine.

Il s'agit d'une fontaine moderne ; l'eau s'écoule entre des hémisphères gris ; elle tombe, avec lenteur, d'un hémisphère à l'autre. Entre des sphères, elle ne pourrait que glisser ; mais le choix de l'architecte s'avère plus fin : l'eau remplit progressivement les hémisphères supérieurs ; ceux-ci remplis, ils dégouttent doucement vers les hémisphères inférieurs ; au bout d'un temps qui me paraît variable, tout se vide d'un seul coup. Puis l'eau coule à nouveau, et le processus reprend. Avons-nous affaire à une métaphore de la vie ? J'en doute. Plus probablement l'architecte a-t-il voulu mettre en scène sa

vision du mouvement perpétuel. Comme beaucoup d'autres.⁹⁵⁴

Ce poème procède d'une réflexion du poète. Mais sur quoi porte cette réflexion ? Sur le sens de la vie ? On pourrait le croire en lisant cette interrogation contenue dans le texte : « Avons-nous affaire à une métaphore de la vie ? » Cette analyse plausible n'est cependant pas la trame du poème car Michel Houellebecq avouera de l'observation de la « fontaine » que sa structure pouvait faire penser à la « vision du mouvement perpétuel » de l'architecte qui l'a construite : « Probablement l'architecte a-t-il voulu mettre en scène sa vision du mouvement perpétuel. Comme beaucoup d'autres. » Dans cette réponse deux éléments peuvent apparaître intrigants. Il s'agit d'une part de l'adverbe « probablement » et d'autre part de la proposition finale : « Comme beaucoup d'autres. »

D'abord, l'adverbe « probablement » ne permet pas de relever le parti définitif qu'aurait pris le locuteur à propos de l'objet de sa réflexion. Il n'est pas sûr du résultat auquel il est parvenu. Ce résultat étant lui-même du domaine du problème donc susceptible d'être erroné dans une certaine mesure. Ceci fait que la possibilité que la fontaine symbolise « la métaphore de la vie » – la première idée à laquelle pensait le poète – reste valable comme d'autres possibilités qui ne sont pas évoquées dans le texte. On en tirera la conséquence du caractère hésitant de la pensée houellebecquienne mais peut-être aussi de la prudence de l'analyse qu'on sait dans un monde relatif – surtout de l'interprétation – pouvoir être sujette à caution.

Ensuite, la proposition finale « comme beaucoup d'autres » constitue une période réflexive, c'est-à-dire de retour du poète sur l'analyse qu'il a conduite ou du moins sur l'architecture de « la fontaine » qu'il a observée. Elle permet d'observer le point de vue – au sens de valeur – du poète sur le travail de

⁹⁵⁴ - Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*, Op. Cit., p. 59.

l'architecte mais surtout sur la philosophie dont il (ce travail) participe. En énonçant ce qui suit : « probablement l'architecte a-t-il voulu mettre en scène sa vision du mouvement perpétuel. Comme beaucoup d'autres... », Michel Houellebecq s'applique à montrer l'impact de ce travail sur le monde mais aussi son apport dans la réflexion sur le sujet même « du mouvement perpétuel. » De la conclusion du poète, ce travail n'apporte rien de nouveau. La construction de la fontaine permet juste d'observer le mouvement de la vie. Finalement, l'observation que fait Michel Houellebecq n'apporte rien, aussi bien sur le sujet sur lequel elle porte que sur l'impact qu'elle est censée induire (cette observation) dans la compréhension même de la vie.

Au-delà, la proposition finale du poème montre la fatigue d'un sujet par rapport à une question dont il n'attend rien. La pensée de Michel Houellebecq procède de ces difficultés, à conclure, à faire aboutir la réflexion, elle procède également de ses difficultés même d'organisation du processus logique comme on pourra le voir dans le poème :

DANS L'AIR LIMPIDE

Certains disent : regardez ce qui se passe en coulisse.

Comme c'est beau, toute cette machinerie qui fonctionne !

Toutes ces inhibitions, ces fantasmes, ces désirs réfléchis sur leur propre histoire. Toute cette technologie de l'attirance.

Comme c'est beau !

Hélas j'aime passionnément, et depuis toujours, ces

moments où plus rien ne fonctionne. Ces états de désar-

ticulation du système global, qui laissent présager un destin

plutôt qu'un instant, qui laissent entrevoir une éternité par

ailleurs niée. Il passe, le génie de l'espèce.

Il est difficile de fonder une éthique de vie sur des présupposés aussi exceptionnels, je le sais bien. Mais nous sommes là, justement, pour les cas difficiles. Nous sommes maintenant dans la vie comme sur des mesas californiennes, vertigineuses plates-formes séparées par le vide ; le plus proche voisin est à quelques centaines de mètres mais reste encore visible, dans l'air limpide (et l'impossibilité d'une réunification se lit sur tous les visages). Nous sommes maintenant dans la vie comme des singes à l'opéra, qui grognent et s'agitent en cadence. Tout en haut, une mélodie passe.⁹⁵⁵

Dans ce poème, Michel Houellebecq met face à face deux principes contradictoires : celui de l'ordre, de l'organisation (articulée) des choses et celui de la désarticulation qu'il présente en ces termes : « Hélas, j'aime passionnément, et depuis toujours, ces moments où plus rien ne fonctionne. Ces états de désarticulation du système global, qui laissent présager un destin plutôt qu'un instant. » Dans cette présentation concurrente, dialectique, Michel Houellebecq avoue son inclination pour les « états de désarticulations » censés porter l'idéal même de la vie. Or, les systèmes qu'il présente sont portés par des protagonistes que sont d'une part les autres (« certains disent ») et d'autre part le poète lui-même et lui seul. En indiquant – au contraire des autres et de ce qui est généralement admis – son goût pour un autre système qu'il veut ériger en loi, le poète tente de faire de l'exception la règle. Il le reconnaît lui-même : « Il est difficile de fonder une éthique de vie sur des présupposés aussi exceptionnels, je le sais bien. Mais nous sommes là, justement, pour les cas difficiles. » Cette dernière phrase, symptomatique du système de pensée houellebecquien, fait

⁹⁵⁵ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 25.

écho dans le poème les « Anecdotes » dans lequel le poète peut dire : « La culpabilité semble offrir une voie intéressante, à condition qu'il fasse beau, presque impossible à développer. »⁹⁵⁶

La difficulté de saisir la pensée houellebecquienne, du moins, celle qui est énoncée dans les poèmes, provient de l'impossibilité et de l'improbabilité de son argumentation, de son développement. On y voit trop de traces d'incohérence toute chose qui permet de revenir à l'équilibre même du *cogito*. L'isolement même du poète, sa mise à la marge souvent volontaire, contribuent à la mise à ou sur la page d'idées nouvelles, surprenantes, insolites et qui, le plus souvent, sont en déphasage avec les idéologies courantes. Plus important encore, c'est l'articulation, l'organisation même de ces idées qui se révèlent problématiques. La pensée houellebecquienne souffre de la mise à l'écart, de l'isolement du poète, mais simplement, elle souffre. Il en est ainsi parce que la pensée de Michel Houellebecq est fortement attachée à sa condition, à son être même de poète. Dans ces conditions, son mode d'expression différera du commun mais surtout elle (la pensée) sera intimement attachée à l'exception du moi, à l'exception de la sensibilité qui feront règle. Cette règle est assise sur le commerce particulier du poète avec la souffrance qui semble être la seule chose que celui-ci n'expliquera jamais mieux que les autres. Aussi pourra-t-on lire dans *Rester vivant* :

Le monde est une souffrance déployée. A 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.⁹⁵⁷

⁹⁵⁶ - *Idem.*, p. 26.

⁹⁵⁷ - Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *Op. Cit.*, p. 9.

On le voit bien, pour Michel Houellebecq – cette fois la chose est clairement énoncée – la souffrance est dans la genèse même du vivant, elle en écrit et en constitue la cosmogonie, de sorte que tout parvient à l’être seulement à l’issue d’un vaste processus de souffrance. La poésie, puisque l’Homme dont elle émane, est une pièce du vivant, dérive elle aussi de la souffrance.

Cette lecture est la conclusion à laquelle aboutit Michel Houellebecq :

Les êtres se diversifient et se complexifient, sans rien perdre de leur nature première. A partir d’un certain niveau de conscience, se produit le cri. La poésie en dérive. Le langage articulé, également. La première démarche poétique consiste à remonter. A savoir : à la souffrance.⁹⁵⁸

Ainsi, particulièrement, la poésie est liée à la souffrance laquelle engendre chez certains individus les troubles psychologiques propres à la neurasthénie. Ces individus sont selon Émile Durkheim, marqués par une « ...débilité musculaire, (une) sensibilité excessive, qui les rendent impropre à l’action » or ceci « les désignent, au contraire, pour les fonctions intellectuelles qui, elles aussi, réclament des organes appropriés. »⁹⁵⁹

Le portrait que dresse Emile Durkheim adhère au personnage de Michel Houellebecq mais surtout, il permet de comprendre les aptitudes de même que les inclinations de l’homme. Ce portrait permet plus loin de répondre – cette remarque s’applique à l’intellectuel – à cette fameuse critique portant sur l’utilité de la littérature. Si l’on en croit l’auteur de *Le suicide*, le neurasthénique est à la base d’idées nouvelles et novatrices qui font évoluer la société. Pour lui :

⁹⁵⁸ - *Ibid.*

⁹⁵⁹ - Emile Durkheim, *Le suicide*, *Op. Cit.*, p. 45.

...Si un milieu social trop immuable ne peut que froisser ses instincts naturels, dans la mesure où la société elle-même est mobile et ne peut se maintenir qu'à condition de progresser, il a un rôle utile à jouer ; car il est par excellence, l'instrument du progrès. Précisément parce qu'il est réfractaire au joug de l'habitude, il est une source éminemment féconde de nouveauté.⁹⁶⁰

N'a-t-on pas vu cette façon particulière qu'a Michel Houellebecq de présenter ses réflexions ? Ne s'est-il pas montré critique au sujet des habitudes ? Assurément, la poésie de Michel Houellebecq est particulière parce qu'elle a visé une lecture du monde innovante déjà en la façon de l'exprimer. Les idées de progrès contenues dans ses œuvres romanesques – ne nous y attardons pas – ont souvent été rappelées par la critique et les analystes mais s'il est une chose sur laquelle il faut insister, c'est sur la vocation du « langage articulé » et sur l'avenir de la communication interhumaine qu'annonce le poème « Avant, mais bien avant, il y a eu des êtres. » La dernière strophe du poème doit être soulignée. On y lit ceci :

Alors s'établira le dialogue des machines
Et l'informationnel remplira, triomphant,
Le cadavre vidé de sa structure divine :
Puis il fonctionnera jusqu'à la fin des temps.⁹⁶¹

Ici, le locuteur prédit une ère nouvelle ; il annonce l'établissement d'un ordre nouveau : celui des « machines » et de « l'informationnel ». Mais à quelles machines fait-il référence ? Et que recouvre la notion d' « informationnel » ? Pour le comprendre, il faut convoquer le livre de méthode « *Rester vivant* ». Dans le chapitre « Prise de contrôle sur *numéris* », les premières lignes du développement du locuteur nous situent dans la sphère de l'informatique :

⁹⁶⁰ - *Ibid.*

⁹⁶¹ - Michel Houellebecq, *Le sens du combat*, *Op. Cit.*, p. 64.

Le ciel s'assombrit entre les tours, j'effleure le clavier de mon micro-ordinateur. Du haut de son trône dans les cieux, le Seigneur Dieu me fait un discret signe de tête d'approbation. Le processeur RISC atteint son régime de croisière, toutes les 10 nanosecondes, le bus d'entrée-sortie balaie les bornes de ma carte de communication LCE 124 ; celle-ci ne démarrera que si j'active le LCECOM.BIN et le 386S PART. PAR. Après avoir effectué ces opérations, j'accède au menu de paramétrage réseau. Les anges du Seigneur Dieu volent doucement dans la pièce ; ils observent mes initiatives sans rien dire ; contrairement à eux, je dispose de la liberté morale.⁹⁶²

On comprend donc que lorsque Michel Houellebecq parle « du dialogue des machines » et de « l'informationnel », il fait référence au règne de l'informatique, des ordinateurs. Devant son ordinateur, Michel Houellebecq communique, correspond avec d'autres personnes dans un langage qui porte la substance de ce à quoi nous voulons aboutir en parlant de révolution de la vocation du langage (articulé) au sens ou l'entend Houellebecq. Pour le voir, arrêtons-nous sur le paragraphe suivant :

Je demande à SANDRA.W, de se décrire, elle me répond par le message suivant : « 165 58 K 90 TP. » Dans un sens, on peut y voir une volonté d'honnêteté et de transparence dans les relations humaines ; il est certain que toute description utilisant le langage articulé est sujette à l'imprécision et à l'amateurisme ; ainsi BOBRUN peut-il correspondre à une calvitie quasi-totale entourée d'une couronne de cheveux maigres, mais indiscutablement noirs ; quant à BELNANA, n'en parlons pas. Il est vrai qu'on a pu coder l'intelligence sur trois chiffres (QI 132) ; il est vrai que les ratiocinations sociologiques à la Proust sont aujourd'hui avantageusement remplacées par des notions sombres et lumineuses, du style : 300 kilofrancs. Certes, il paraît anormal que les paramètres de l'échange sexuel restent tributaires d'une description lyrique, impressionniste, pour tout dire peu fiable.⁹⁶³

⁹⁶²- Michel Houellebecq, *Rester vivant, Op. Cit.*, p. 31.

⁹⁶³ - *Idem.*, p. 33.

Michel Houellebecq critique l'imprécision du langage articulé dont le rapport à la chose n'est pas « motivé » pour emprunter un terme cher à la linguistique. Il lui préférera, l'efficacité des chiffres :

Méditant sur la numérisation progressive du monde, j'élaboré le projet d'un numéro sexuel normalisé calqué sur le principe du numéro de sécurité sociale à 13 chiffres. Le sexe serait codé sur un caractère, l'année de naissance sur deux ; ensuite viendraient la taille et le poids (cinq caractères). Pour les femmes, le système de mensuration usuel (tour de hanches – tour de taille – tour de poitrine) semble bien entré dans les mœurs ; en ce qui concerne les hommes, la vulgarisation de la pornographie nous a familiarisés avec le système de numérisation simple utilisé par RENC DAMES. Sur ces bases, une femme pourrait être codée sur 14 caractères, un homme sur 12... A titre d'exemple, voici les numéros sexuels normalisés de quelques amis : 159173651704 ; 26116144875585 ; 25516452925788 ; 158180701504 ; 164168581405. Les avantages du système apparaissent évidents en terme de simplicité, de fiabilité, de rapidité de traitement des informations. Une disquette de format courant pourrait contenir les coordonnées sexuelles de 100 000 personnes. L'HUMANITE ENTIERE TIENDRAIT SUR UN DISQUE LASER.⁹⁶⁴

Devant les imprécisions du langage articulé, la société serait – si on en croit Houellebecq – amenée à construire un discours plus simplifié pour dire la réalité des choses mais plus, des Hommes. Ceci se justifie par la nature même de la société actuelle marquée par l'essor de l'informatique qui fait de notre monde une société non pas de communication, non plus politique, mais une communauté d'information. La communication dans ces conditions, doit être débarrassée de tout ce qui ne procède pas de la rapidité, et de l'efficacité que commande cette nouvelle donne.

On le voit bien, la personnalité de Michel Houellebecq est de celles qui sont marquées par la productivité de la pensée, lequel dynamisme on a atteint par la neurasthénie.

⁹⁶⁴ - *Idem.*, p. 35.

CONCLUSION

Les lignes que nous traçons à présent marquent l'aboutissement de notre ouvrage. Elles seront le lieu du bilan qu'appellent nos réflexions et des perspectives qu'elles ouvrent.

Qu'est-ce qui a mobilisé notre esprit ces dernières années ? La poésie de Michel Houellebecq, en apparence portée par une sorte de fêlure, marquée par ces espèces de troubles psychologiques, elle a semblé être le fait d'une personnalité en crise. C'est cette envie d'en savoir plus, c'est cette volonté de voir si se confirmait ce désordre de l'esprit qui nous fera choisir cet écrivain dont nous enterons dans les œuvres notamment poétiques. Après une première lecture, en particulier de *Rester vivant* et de *La poursuite du bonheur* il nous apparaîtra – par rapport à la seconde œuvre spécifiquement – que le poète a laissé courir dans son œuvre une part très importante de son moi. D'autres lectures faites, nous retrouverons effectivement traces du biographique dans les œuvres houellebecquiennes. Nous avons voulu comprendre de quoi elles procédaient et jusqu'à quel point elles imprégnaient la poésie de Michel Houellebecq. Aussi poserons-nous la question des Écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq. Sans vouloir pousser la relation jusqu'à dire que *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* étaient des écritures de soi – tous les poèmes des recueils n'en relèvent pas déjà – nous avons voulu saisir la correspondance entre l'essentiel des poèmes et les écritures de soi justement. Ce rapprochement même qui touche un nombre relativement infime de textes poétiques – l'histoire de la critique n'en a relevé que quelques uns – cache une difficulté importante à résoudre et qui se pose aujourd'hui encore à l'exégèse. Il est vrai que la poésie est généralement écrite sur le mode personnel avec l'usage d'un « je » mais qui est lyrique. Cette tendance a conduit à la placer au rang des œuvres relevant de la littérature dite intimiste, catégorie dans laquelle on classe également les écritures de soi.

Par ailleurs, la poésie est un parler de soi ce que sont également les écritures de soi. Cette double correspondance suffit-elle pour dire de la poésie qu'elle est une écriture de soi ? La question du rapport entre la poésie et les écritures de soi a beaucoup occupé la critique et les spécialistes du genre. Généralement, bien que des indices importants existent qui permettent d'établir la relation entre les deux catégories, on pose que poésie et écritures de soi occupent des espaces bien distincts. C'est la règle mais en tant que telle, elle possède des exceptions. La question qui se pose est de savoir si ces exceptions ne donnent pas lieu à une autre règle ou si à tout le moins elles ne permettent de reposer le problème de l'autobiographique et du poétique. Reste que malgré l'appel à la prudence d'un Philippe Lejeune « gardien » des frontières de l'autobiographique, les allées et venues incessantes que la poésie s'est permises, autorisent à une chose, c'est la proposition de Jean-Philippe Miraux qui porte sur la recherche de l'autobiographème. C'est de ce postulat que part notre réflexion : s'il n'est pas possible de dire que *Le sens du combat* et *La poursuite du bonheur*, à l'image du *Roman inachevé*, à l'image des *Contemplations* ou encore à l'image d'*Une vie ordinaire* sont des autobiographies, ou relèvent des écritures de soi, nous pouvons à tout le moins y rechercher traces d'autobiographique.

Une chose est à relever dans cette approche. C'est que, dans les écritures de soi, la place de l'autobiographie étant centrale, chaque fois que la critique a voulu opérer un rapprochement entre une forme – même à l'intérieur des écritures de soi – et les écritures de soi, elle l'a fait par le biais de l'autobiographie. L'exemple du rapport entre les souvenirs et les mémoires aurait pu inspirer d'autres rapprochements. Ce « défaut » nous a poussé à envisager le rapport poésie/journal intime, poésie/mémoires etc. Il s'est agi pour nous de parler de la poésie en tant que genre cette fois et non pas en tant que pratique scripturaire, discursive.

Si, dans l'absolu, la poésie conduit, dans ce qu'elle est, à penser qu'elle puisse ressortir à une écriture de soi, la poésie de Michel Houellebecq commande qu'on réfléchisse à ce rapport. Elle s'applique tantôt à dire l'histoire de la personnalité de son auteur, elle en dissimule tantôt les traces. La difficulté qui en résulte pour une réflexion du type de celle que nous avons conduite, consiste à tirer une conclusion définitive quant au classement de la poésie Houellebecquienne dans tel ou tel autre champ. Il nous a semblé judicieux dans un premier temps d'aller sur la base d'une détermination de genre. Il nous fallait comprendre, caractériser, circonscrire la poésie houellebecquienne devant même que de tirer quelque conjecture.

Cette première approche a consisté, en réalité, en une épreuve de vérité au cours de laquelle nous avons soumis notre corpus aux « conditions d'appartenance » nécessaires à notre sens pour établir une relation entre ces œuvres et quelque forme des écritures de soi. Dans cette perspective, certains concepts ont été étudiés, il s'agit de la « non-publication », « de la sincérité », « de la distance entre l'acte d'écriture et la chose vécue », « de la nature du propos » pour savoir s'il relève de la « futilité » ou de la « gravité », et enfin de la « précision » y compris chronologique. Tous ces facteurs qui dans le champ de l'autobiographique appartiennent spécifiquement au journal personnel, nous ont permis de comprendre que la poésie de Michel Houellebecq avait affaire spécifiquement avec le journal intime.

C'est la forme même du discours mais aussi le contenu de certains poèmes qui nous ont poussé à établir cette correspondance non exclusive cependant. Restait à étudier, dans cette première approche, les textes considérés, d'après leur nature même, à savoir la poésie. Y avait-il dans ce qu'ils sont, des éléments qui autorisaient déjà même à entretenir l'idée qu'ils puissent se rapprocher des écritures de soi. Deux facteurs permettent en réalité de l'envisager. Il s'agit de la Rime et de la métrique qu'offre la poésie de Michel

Houellebecq. Ainsi, nous avons pu observer une rime traitée à l'écart des usages de la versification et dans un élan qui floue les valeurs même de cette versification. Dans cet élan, moins porté à donner dans l'abscons, à abstraire son œuvre, Michel Houellebecq, le « Poète des supermarchés », a préparé une œuvre capable de recevoir les écritures de soi. Cela, la métrique permet de le voir avec plus de précision et de l'affirmer avec plus de forces. En effet, deux tendances métriques se sont partagé l'espace de la page de la poésie houellebecquienne. Il s'agit du « court » et du « long. » Toutefois, tendant plus régulièrement à s'allonger, la métrique de Michel Houellebecq a préparé le terrain de la prose qui elle-même est l'instrument privilégié de la narration. Or que sont les écritures soi ? Pas moins, peut-être un peu plus qu'un acte de narration de soi.

Généralement donc, Michel Houellebecq a traité sa poésie de telle sorte qu'elle a pu recevoir un contenu narratif et qui a maints endroits a convoqué le moi dont il a – ce contenu narratif – rendu compte. Il faut à ce titre, rappeler que le moi et sa narration gisent dans l'œuvre à côté de tout un contenu poétique, imaginaire parfois même aérien. Il faut simplement observer que cette poésie-là est complexe déjà par la diversité dont elle est riche mais aussi et surtout par l'application d'un poète à qui il a plu d'entraîner son lecteur vers un je(eux) à la fois espiègle et déroutant. Dès lors, il importait de retrouver la figure du Je ce qu'il était, ce à quoi il renvoyait. Dans les écritures de soi et dans l'autobiographie spécifiquement, la règle, c'est que le Je porte les fonctions d'auteur, de narrateur et de personnage. Si certains poèmes de notre corpus ont été construits sur ce modèle, nombre d'autres, même quand ils ont pu être considérés comme relevant des écritures de soi, ont fait entorse à cette règle. Il en est ainsi de ce Jeu admis par le poète et qui a fait de son Je une figure à la fois référentielle-extradiégétique, à la fois imaginaire et intradiégétique. Comment démêler ces deux figures ? Où retrouver les traits du moi social et les distinguer du moi créateur ? Déjà dans un tissu stable que constituerait la poésie de Michel

Houellebecq. Or, nous ne réserverons pas ce qualificatif pour une pratique littéraire orientée vers des chemins aussi improbables qu'insolites c'est-à-dire dans une poésie qui tantôt prend ses distances avec la réalité, tantôt y revient avec une précision quasi scientifique qui rappelle le réalisme au sens du XIX^e siècle. Dans ce réalisme même, ce que nous avons premièrement pu noter c'est la prédilection du poète pour la précision technique du mot et notamment sur les aspects de description physique ce qui nous a poussé à conclure à une sorte d'anatomobiographie.

En effet, dans ses recueils, Michel Houellebecq s'est appliqué à peindre sa vie-même jusqu'à l'intérieur de son déploiement physiologique. On verra plus tard l'importance d'une telle inclination tant le corps et ce qu'il renvoie semblent avoir pris une place prépondérante dans la vie de l'individu mais aussi dans la construction de sa personnalité. De ce fait, la poésie se présente comme l'un des témoignages de la réalité même de la vie de l'écrivain. C'est déjà dans cette sorte de « récit de vocation » d'après l'expression de Philippe Lejeune qu'apparaît l'un des traits marquants de la relation entre le texte et la vie de l'auteur. L'écriture « anatomique », « physiologique », « plastique » prépare donc le terrain des écritures de soi tant elle les annonce mais aussi tant elle inaugure la lecture de la vie psychologique de l'écrivain. Les poèmes décrivaient cette vie même, poèmes dont il faut se souvenir que nous avons dit qu'ils ressortissaient pour beaucoup, à l'imagination.

Pour cette raison et pour certaines autres, il importait de voir jusqu'à quel point les poèmes de *La poursuite du bonheur* et de *Le sens du combat* étaient référentiels. Il importait de voir s'ils s'appliquaient à relater la vie de Michel Houellebecq afin de justifier par cette application qu'il puisse y avoir *in fine*, écriture de soi. La méthode utilisée, fut de partir d'un certain nombre de textes exogènes, étrangers à notre corpus, afin de les regarder comme autant de boussoles pour nous repérer dans les œuvres poétiques d'après nous porteuses

d'écritures de soi. Ces textes exogènes sont d'une part *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène* de Denis Demonpion, *L'innocente*, de Lucie Ceccaldi et d'autre part, *Mourir* de Michel Houellebecq lui-même. La première catégorie est constituée de :

Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène. Il s'agit de la biographie de Michel Houellebecq réalisée par le Journaliste Denis Demonpion. Cette œuvre nous a été d'un apport important tant elle a permis de comprendre la vie, la personnalité de Michel Houellebecq à travers ses rapports familiaux et extra-familiaux. Elle nous a permis également de suivre le parcours de l'enfant Thomas jusqu'à l'écrivain Houellebecq. Par l'apport de cet ouvrage, certains espaces, certains personnages, certaines époques des recueils de poèmes, nous ont semblé familiers, tant nous les avons retrouvés, tant nous avons pu les faire correspondre à leur contexte. *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, Nous a permis d'engager une lecture contradictoire, dialectique dont nous sommes sorti plus enrichi d'un regard pluriel et non plus parcellaire, ni partial.

L'innocente. Biographie de la mère de Michel Houellebecq, cette œuvre a été décisive pour comprendre certains choix de l'écrivain y compris le choix de son nom de plume. *L'innocente*, nous aura permis de comprendre certains poèmes comme « Non réconcilié » et le rapport aux femmes de l'écrivain ainsi que les questions liées à sa personnalité.

Cette première catégorie d'ouvrage débouche sur la Saisie de deux aspects fondamentaux de la personne de l'écrivain à savoir tout son aspect extérieur et physique et l'abysse de sa personnalité. Nous les avons étudiés à travers l'éthopée et la prosographie. De cet examen, il est apparu que les poèmes de Michel Houellebecq ressortissaient plus à une longue éthopée donc à une extériorisation de la personnalité. Par ailleurs, il est apparu que les descriptions physiques – la prosographie donc – servaient la cause de cette réalité intérieure.

La leçon à retenir, c'est que la prosographie ou l'anatomobiographie avait en réalité vocation à servir l'écriture d'une psychographie.

En effet, dans l'élan d'une écriture de soi, si les œuvres de Michel Houellebecq ont dit une chose, elle est essentiellement liée à la maturation psychologique de l'individu. Nous avons pu voir ici ou là les traits d'une personne fortement éprouvée par la vie. Cela, Michel Houellebecq s'est réservé le droit de le dire dans *Mourir*.

Ainsi, la deuxième catégorie d'œuvres exogènes à notre corpus a-t-elle été constituée par le journal-autobiographique *Mourir*.⁹⁶⁵ L'examen de cet autre texte nous a apporté la confirmation du « noctambulisme » que nous avons retrouvé dans les recueils de poème. Nous y avons vu se confirmer cette sorte d'écriture de chevet tendant à fixer dans l'austérité d'une chambre, tout le vécu de la journée. Par cela, Michel Houellebecq dont le but était de réagir à l'entreprise de Denis Demonpion, s'est montré proche du journal intime qu'il a produit presque inconsciemment.

Au-delà, *Mourir*, met en évidence les conflits avec les parents mais surtout, ce texte permet de toucher les problèmes affectifs et les tares psychologiques de l'écrivain.

Au total, la confrontation de ces œuvres mais surtout de ces différentes perspectives nous a permis d'observer une tentative nouvelle dans le champ des écritures de soi. Ne voulant pas laisser la biographie de Denis Demonpion se faire sans y apporter sa touche notamment en annotant le texte par des sortes de mises au point en bas de page, Michel Houellebecq, inaugure – l'avenir le dira – une forme nouvelle dans le champ des écritures de soi. Certes le projet n'a pas pu se faire motif pris des réticences du journaliste mais *Mourir* est en quelque

⁹⁶⁵ On aurait pu citer *La poursuite du bonheur* et *Rester vivant* mais les développements que nous faisons ici ne le permettent pas d'autant plus que suivant le conseil de Philippe Lejeune, il s'agissait de confronter l'autobiographie à des biographies qui traitent du même sujet. Dans ce cas, citer *Mourir* serait paradoxal mais sa convocation était nécessaire car elle permettait d'éclairer les textes poétiques à l'aune d'un texte référentiel.

sorte un avant-propos de ce que nous avons nommé Altéro-autobiographie. En effet, et en réalité, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*, ne peut se lire sans *Mourir* qui le complète. De cette façon, les deux ouvrages sont liés ainsi qu'ils lient par la même occasion et pour une fois formellement un biographe à son « sujet. » *l'Alter* et le soi se rencontrent au profit de la vérité. Celle-ci est plus ou moins atteinte car l'un corrigera les imprécisions de l'autre, car l'autre corrigera les écarts narcissiques et les auto-flagellations inhibitrices de l'un.

On s'attend à voir au terme de cette anatomobiographie, de cette psychographie et de cette Altéro-autobiographie la réalité de ce moi houellebecquien si intrigant, semble-t-il. C'est que la poésie de Michel Houellebecq que les textes biographiques évoqués permettent d'éclairer appelle le regard à des considérations plus immanentes. Quand Michel Houellebecq aurait parlé de lui, de son enfance, de sa période de chômage, de ses envies de suicide, de son corps et de l'horreur qu'il en conçoit, c'est sa psychologie qui s'en est trouvé éclairée.

C'est ici qu'il faut revenir à notre choix concernant notre méthode d'approche. L'œuvre de Michel Houellebecq nous commandait deux approches spécifiques. L'une poétique et l'autre psychocritique (elle a été cependant et modestement plus psychanalytique). Ces choix se sont imposés à nous tant il fallait comprendre les textes, leur intelligence, leur architecture avant d'aller vers la personnalité que décrivaient tous ces choix esthétiques. Les récurrences, les redondances qui essaient dans les recueils, nous ont orienté vers le champ des métaphores obsédantes.

Pourquoi appeler la mort au point de vouloir se la donner ? Pourquoi présenter ce tableau si sombre de la vie ? Pourquoi s'emmurer et se complaire dans cette prison ? Qu'est-ce qui explique ce conflit avec les sujets parentaux et dont *La poursuite du bonheur* rend compte à travers le fantasme de la mort du

père ? Ces questions, on se les posera nécessairement au contact de la poésie houellebecquienne. Elles guident vers le complexe d'Œdipe dont la résolution difficile, douloureuse dans le cas de Michel Houellebecq a construit cette personne délicate, froissée mais aussi iconoclaste et impertinente. En renonçant à son patronyme Thomas pour lui préférer Houellebecq, comme nom d'artiste, Michel Houellebecq se crée une nouvelle identité mais surtout il se réapproprie sa destinée et celle de toute sa famille. La littérisation de soi que donne à voir la poésie est en réalité une sorte de révolution à travers laquelle le moi peut vivre dans un univers – littéraire – propre à porter cette existence.

Deux mondes, deux univers cohabitent dès lors. Ils sont d'obédience textuelle et de nature extratextuelle. Leur mise en évidence s'est faite par le moyen de l'examen de l'objet qui peuple l'univers poétique houellebecquien. Nous avons pu établir que cet objet était intrinsèquement littéraire et que d'autre part, il était extrinsèquement littéraire. Sans s'exclure mutuellement, ces deux objets se sont au contraire interpénétrés à travers un « réalisme d'intégration » et « un réalisme de dérivation. » Le premier mouvement, indique le transfert de l'objet de F (Fiction) vers R (Réalité) et le second mouvement rend compte du déplacement de l'objet de R (Réalité) vers F (Fiction). Observant ces mouvements, nous en sommes arrivé à la conclusion que le réalisme de dérivation était plus manifeste dans la poésie de Michel Houellebecq. Il y a donc une certaine tendance de l'objet du réel à aller vers le monde de la fiction d'où nous disons ici qu'il se fictionnalise.

Dès lors, l'objet du réel, la chose référentielle peuple un univers irréférentiel ce qui donne l'écho de ce fantasme de Michel Houellebecq pour un ailleurs où la vie serait meilleure. En se « téléportant », en se transposant dans cet univers imaginaire, le poète a apporté avec lui plus de ce qu'il est psychologiquement. L'observation de ce double mouvement de l'objet, par les éléments factuels qu'il a permis de relever et qui se « déplaçaient » d'ici à là,

établit, encore une fois, que la psychographie l'a emporté de beaucoup sur l'autobiographie. Manifestement le poète est l'équivalent de la personne sociale ; les deux sujets ou entités habitant les nuits qu'elles partagent et où s'écrivent leurs vies psychologiques. Dans ce cas spécifique le Houellebecq poète se gémine, se confond au Houellebecq autobiographe ou diariste de *Mourir*.

Dans ce réalisme de dérivation, la réalité est transférée vers un monde imaginaire tenu pour vrai, pour réel. Elle est également appelée par le jeu de la vraisemblance – vrai plus que semblant – a occupé un espace autre.

Ainsi, le Mouvement de $R \rightarrow F$ conduit, dans la poésie houellebecquienne à la recomposition de l'objet de R. Cet objet est aussi la figure du poète qui ne résiste pas aux mutations ainsi engendrées, d'où ce biais qui est introduit dans la relation Auteur-narrateur-personnage puisque l'auteur en particulier se détache, se libère de cet attachement qui le lie aux autres instances de ce paradigme. Les poèmes sont ainsi (auto)biographiques sans l'être puisqu'on n'est plus sûr que le poète se met en scène, qu'il se relate. Mais de qui parlerait-il alors en convoquant ce Je qu'il utilise ? C'est de lui-même qu'il parle. Seulement, le poète s'autorise à transformer sa vie, à la changer, comme lorsqu'il se voit incestueusement sur un « tapis nuptial » avec sa sœur, comme lorsqu'il raconte « la mort » totalement imaginaire de son Père etc. La littérisation de soi conduit donc à une sorte d'autofiction.

Tous ces jeux, tous ces détours pour dire la réalité de soi ont très souvent caché l'inconfort du poète devant la chose autobiographique, la chose des écritures de soi. Mais Michel Houellebecq reprouve-t-il les écritures comme il l'a indiqué notamment dans *Mourir* ? Si non, pourquoi l'a-t-il affirmé alors ? Si oui qu'est-ce qui dans les écritures de soi le gêne tant ?

Abordant ces questions importantes notamment pour répondre définitivement et en fin de propos au rapport entre la poésie houellebecquienne et les écritures de soi, nous avons commencé par voir ce qui dans la pratique littéraire de l'écrivain, ce qui dans sa vie pouvaient le guider vers les expressions de soi avant de chercher ce qui aurait pu l'en distendre.

D'abord, il y a dans *Le sens combat*, ce vers décisif « J'ai revu ces cahiers dans lesquels notais des choses » que nous avons caractérisé comme la synecdoque des cahiers et qui inaugure, comme Denis Demonpion – biographe de Michel Houellebecq – le verra, ce rapport réel de l'écrivain aux écritures de soi et premièrement au journal personnel. Dans l'absolu, Michel Houellebecq s'est pris pour objet d'un texte « littéraire. » Son rejet pour la pratique ne peut donc être considéré comme un cloisonnement étanche d'autant plus que les poèmes eux-mêmes ont peu ou prou été construits, nous l'avons dit sur le mode des écritures de soi. Cette lecture est en réalité consécutive à un regard intra textuel et qui considère chaque recueil comme une totalité qui ne communiquerait pas avec l'autre. Or, lorsqu'on fait coïncider les deux œuvres : *La poursuite du bonheur* et le *Sens du combat*, on s'aperçoit d'entrée de jeu que ces deux recueils entretiennent des liens évidents. D'un texte à l'autre des références reviennent, les titres communiquent et se présentent pour les uns, comme la suite des autres. Nous avons établi que ces deux recueils constituaient deux chapitres de la vie de Michel Houellebecq. Sur cette conjecture, nous avons entrepris d'étudier les titres des deux recueils à côté d'informations contextuels comme par exemple les années d'éditions et l'âge de l'écrivain au moment de produire chaque texte.

La conséquence que nous en avons tirée c'est que *La poursuite du bonheur* plus rivée sur le moi, plus portée par une certaine naïveté était liée à la jeunesse, aux rêves et à l'insouciance du poète quand *Le sens combat* plus aérien, plus philosophique avait rapport à une certaine maturité. De la sorte, les deux

œuvres témoignent non pas de toute la vie de Michel Houellebecq mais elles en livrent des pans importants. On peut les lire comme autant de vestige pour se faire son chemin dans ce passé qui a construit tant la vie présente que la figure de l'écrivain émérite. La synecdoque des cahiers est à ce titre très importante car elle permet de voir comment et à travers quoi s'est forgée la plume de l'écrivain et il semble qu'elle se soit forgée à travers les écritures de soi. D'où viendrait-il alors que l'on présente Michel Houellebecq comme totalement opposé aux écritures de soi ? À cette question, il faut juste répondre que quand bien même Michel Houellebecq aurait pratiqué les écritures de soi ou quelque forme y relevant, il a éprouvé le besoin de littériser sa propre vie dans ses œuvres. C'est bien là, la manifestation d'une gêne évidente ou à tout le moins d'une certaine réticence dont il faut rechercher les traces dans les « réquisitoires » dressés par le poète à l'encontre des écritures de soi. En effet, dans *Mourir*, Michel Houellebecq a clairement énoncé son rejet spécifiquement de l'autobiographie et du journal intime. Les raisons de ce rejet consistent dans cette espèce de transparence qui fait que la vie privée est livrée sans retenue dans une sorte d'exposition que le poète n'accepte pas. Par ailleurs, pour Michel Houellebecq – écrivain – l'acte scripturaire, l'acte d'écriture est un exercice de style qui ne peut être atteint dans les écritures de soi. Pour illustrer cette idée, le poète établira une relation contradictoire entre, d'un côté le roman et la poésie de l'autre l'autobiographie et le journal personnel.

Pour notre part, nous pensons que Michel Houellebecq, dans ce jugement est victime d'une certaine déformation d'écrivain qui empêche qu'il puisse porter un regard décroisé sur ce que sont le journal intime et l'autobiographie, un espace non étranger à l'art et même à la fiction. Autrement, il aurait fait siennes les conclusions de Philippe Lejeune, de Jean-Philippe Miraux et les euphories de Michel Leiris qui toutes, donnent pour artistiques, la chose en somme autobiographique. En réalité, il s'agit d'une sorte de rotation –

au sens cyclique du mouvement du soleil – dans laquelle est engagée l’histoire littéraire. La littérature porte nécessairement un moi qu’elle met en évidence et ce malgré les parades, les distances prises et même ce détachement de l’écrivain pour traiter un objet extérieur à lui.

De cette sorte, les écritures de soi procèdent elles aussi du littéraire car voulant faire le récit de son histoire personnelle, l’autobiographe, le mémorialiste, le diariste... usent d’un instrument – le récit – qui nécessairement subit les influences de la construction tant du texte que du moi. Les écritures de soi sont éminemment littéraires tout comme la littérature est éminemment autobiographique. Il ne s’agit pas pour nous de voir dans toute production littéraire quelque récit de soi, nous relevons juste en nous y accordant, une opinion qu’a favorisée le XIX^e Siècle particulièrement. Ce siècle a permis de mettre en évidence, le fait que toute œuvre était une sorte de « secrétaire » où l’écrivain dissimule de grands morceaux de l’émondage de sa vie.

À ce titre, les écritures de soi nous semblent être une sorte de matrice littéraire au sens principal où la poésie sert d’instrument à l’écriture littéraire. Une fois encore, poésie et écriture de soi se rencontrent mais cette fois-ci pour marquer dans la page du livre, cet instinct de conservation qui porte toute l’humanité. On écrit pour survivre et dans le cas de Michel Houellebecq, il s’agit d’une réalité proprement manifeste. C’est au bout de la mort que le poète a trouvé la force d’écrire.

Ainsi, la souffrance à travers les hantises, les phobies, les douleurs, imprègnent toute la poésie qui semble en être le lieu d’expression. Et l’on sent dans cette angoisse qui traverse toute l’œuvre cet appel de la mort consacrés dans cette évocation continuelle du suicide. L’atmosphère dans laquelle se sont tracées les lignes de la poésie de Michel Houellebecq, procède d’une certaine hantise proprement névrotique que, suivant les travaux d’Émile Durkheim, nous avons caractérisé de neurasthénique. C’est un concept certes désuet et qui est

assimilé à une forme spécifique de névrose mais il nous a permis d'éclairer la poésie de Michel Houellebecq, surtout quand on la met – cette poésie – en rapport avec la question du suicide qui en a semblé – avec d'autres – l'une des questions majeures du texte.

La neurasthénie – ou la névrose – conduit au suicide et les traits de la personnalité de Michel Houellebecq, nous permettent de conclure à un sujet neurasthénique proprement enclin à envisager de se suicider ou à tout le moins, hanté par une telle idée. La biographie de Denis Demonpion est très précise sur la question notamment de la neurasthénie tant elle a livré des témoignages de personnes ayant vu dans la personne du Goncourt 2010, un sujet neurasthénique. Ce commentaire qui adhère aux délires recensés dans les œuvres de notre corpus rend plausible, la thèse d'une fêlure psychologique dont le corollaire ait pu être une tendance suicidaire. Mais ce n'est pas dans la mort ou dans sa recherche que l'évocation du suicide dans la poésie Houellebecquienne est pertinente.

En effet, toujours d'après Émile Durkheim, il n'y a pas de rapport systématique entre la neurasthénie et le suicide. Par ailleurs, cette pathologie propre aux personnes particulièrement sensibles, les prédisposent – au contraire de la fatalité à laquelle elle pourrait les livrer – à un goût particulier pour les choses de l'esprit y compris pour la création littéraire. Michel Houellebecq lui-même reconnaît que s'il n'est pas à son avantage par rapport à son physique, il est parvenu à construire une personnalité brillante intellectuellement. La souffrance à laquelle la vie l'a soumise l'a poussé à se retrancher mais dans un autre temps elle lui a permis de goûter aux plaisirs d'une vie intellectuelle qu'il savoure comme une revanche voire comme une vengeance. Le neurasthénique souffre, souffrant il accueille avec la même sensibilité les plaisirs et notamment ceux de l'esprit. Il en est ainsi du niveau de la pénétrabilité de son organisme.

Un neurasthénique est, par ailleurs, un précurseur c'est un avant-gardiste par qui viennent maints changements, maints bouleversements. Cela arrive,

parce qu'un tel sujet est réfractaire à l'ordre des choses dont il refuse surtout l'immobilité et la stagnation. Ces choses lui sont insupportables et ce sentiment même est bénéfique à la communauté dans la mesure même où la société est mue par le progrès donc par le mouvement dont elle se nourrit et dans lequel elle tire toute son essence.

La poésie de Michel Houellebecq, mais assurément toute sa littérature sont empruntées d'un certain bouleversement et au-delà. Elles sont le lieu de véritables révolutions tant sur le plan esthétique que sur celui des valeurs promues et développées. A notre avantage et pour mieux l'étayer, Michel Houellebecq a produit un livre de méthode – *Rester vivant* – dans lequel, il s'est exprimé sur la finalité de sa production littéraire. En réalité le poète est allé au-delà de sa propre écriture pour présenter ce qui pour lui doit être le but de la littérature, ce qui à son sens fonde la chose littéraire.

Dans cette œuvre, Michel Houellebecq évoque entre autres sujets, l'avenir du langage parlé et de la communication verbale. Il énonce le remplacement des lettres, de l'alphabet, par un code proprement numérique. Certes, les tentatives voire les réussites de l'alphanumérique sont là pour dire qu'il n'y a rien de nouveau en la matière mais ce dont parle le poète est proprement révolutionnaire dans la mesure où l'alphabet disparaît complètement de la communication verbale. Cette idée – même « révolutionnaire », utopique, peut-être irréaliste – n'est que le prolongement du fait que la communication verbale « ordinaire », au contraire de ce qu'est le discours artistique poétique, doive par un usage parcimonieux des formes du discours, aller à l'essentiel. Il s'agit ici de livrer le message ou l'information de la manière la plus simple et la plus directe qui soit. Michel Houellebecq parle de « l'informationnel » du discours. Et qu'est le monde aujourd'hui ? Ni plus ni moins qu'un vaste champ d'informations où toute réalité est ramenée au statut information. Dans ce vertige des Technologies de l'Information et de la Communication, avec les ordinateurs, les

tablettes, les serveurs en somme cette nouvelle *Kubernêtikê* (cybernétique), il semble que l'on doive construire un nouveau type de discours, un nouveau type de rapport aux choses plus direct mais aussi plus miniaturisé peut-être alors plus économ(ique)e. C'est pourquoi l'« informationnel » du discours dont parle Michel Houellebecq est celui des conversations (« sexuelles ») sur Internet. L'avenir nous dira si les vaticinations de Michel Houellebecq ont eu prise sur la réalité, contentons-nous déjà, pour notre part, de mettre en relief, le rapport entre cette idée même et le ou les mythes que laisse entrevoir la poésie de houellebecquienne.

En effet Le rapport de l'écrivain aussi bien au monde qu'à sa création littéraire, laisse entrevoir divers mythes qui essaient l'univers poétique houellebecquien. Il s'agit principalement du mythe d'Œdipe et du mythe d'Adam.

Premièrement, il y a cette sublimation de l'amour pour la mère et de celui pour la sœur qui frise un regard mais bien plus encore un acte incestueux surtout quand tout cela se couple avec la détestation du père lequel le poète a anéanti dans le parricide dont nous avons maintes fois parlé dans *La poursuite du bonheur*. Détestant son père – biologique – au point de fantasmer sa mort à travers son avatar littéraire pour s'apitoyer sur sa mère et convoler avec l'avatar de sa sœur laquelle en réalité – dans la vie même – il n'a pas vraiment connu, Michel Houellebecq s'est placé dans la trajectoire du Mythe d'Œdipe, que nous avons premièrement vu non pas par les moyens de la psychocritique mais par ceux de la psychanalyse. C'est en cherchant la résolution de l'œdipe chez l'enfant Thomas que nous sommes parvenus au mythe d'Œdipe chez l'écrivain Houellebecq.

Deuxièmement, la convocation du paradis Edénique à travers l'espace spécifique d'un jardin (« aux fougères ») et l'idée d'accouplement que le poète y dépose dans les termes qui sont ceux de la Genèse, la relation constante entre

l'homme et la femme et l'idée sans cesse répétée de cosmogonie, sont autant d'indices qui nous ont ramené vers la figure d'Adam.

Ces deux mythes se mêlent en réalité dans ce qu'ils trahissent cette idée de commencement et surtout d'impétuosité voire de culpabilité du personnage qui prend en charge ce commencement même qui en réalité est un bouleversement. On en revient à cette faute, à ce manquement, à cette blessure infligés par l'autobiographie dès lors qu'elle a porté la responsabilité de cette monstration de soi dans des sociétés si gênées et si scrupuleuses à l'idée de s'exhiber et surtout de livrer aux autres non pas les péchés commis malgré soi mais les parts les plus sombres de la personnalité. En France par exemple, Philippe Lejeune rappelle que « l'arrivée » de l'autobiographie a provoqué un véritable traumatisme chez le lecteur. Les cas de Jean-Jacques Rousseau et d'André Gide sont là pour l'illustrer. Les témoignages de Denis Demonpion, les colères de Lucie Ceccaldi – la mère de Michel Houellebecq – et surtout ces guerres d'opinion entre les pro et les anti-houellebecq – lesquels portent sur l'écrivain des avis diamétralement opposés – montrent combien Michel Houellebecq est au-delà du simple phénomène littéraire. Quand les uns l'adulent, les autres traitent sa poésie de « pornographique »⁹⁶⁶. Coup de marketing ? Vision du monde ? Ou déséquilibre psychologique ? Il serait difficile de situer ici ou là, la finalité de l'écriture houellebecquienne. Nous avons tenté pour notre part d'en regarder la construction, l'architecture, toutes choses qui nous ont orienté vers les écritures de soi.

⁹⁶⁶ - Nous avons déjà parlé du vulgaire dans la poésie de Michel Houellebecq, il s'agit simplement de le rappeler au moment de conclure, tout en indiquant les différentes opinions que suscite la poésie houellebecquienne. Murielle Lucie Clément a présenté ces deux tendances dans son ouvrage. Elle y révèle que « d'aucuns traitent la littérature houellebecquienne de pornographie et, sans autre forme de procès, la condamnent sans rémission : « Michel Houellebecq est un médiocre écrivain sans génie, dont la seule force est de parler d'une manière très crue du sexe et du désir pour faire croire à un nouveau naturalisme littéraire, et ainsi piéger les intellos de tout poil dans leur propre snobisme. » (...) d'autres verraient en Michel Houellebecq plutôt un nouveau prophète à la Huxley et le couvrent de louange : « Michel Houellebecq est une sorte de prophète. Il est doué de la capacité très rare de percevoir le monde avec un niveau de sensibilité sans égal. Et il a un talent qui lui permet de nous transmettre ses perceptions. Voilà ce que certains ont du mal à accepter. Ils ne veulent pas qu'on leur dise le monde tel qu'il est ni la souffrance de tout être humain écartelé entre ses aspirations et la réalité. » in *Houellebecq, Sperme et sang, Op. Cit.*, pp. 11-12.

Etions-nous fondé à voir dans la poésie de Michel Houellebecq, des éléments propres aux écritures de soi ? Dans la mesure où il s'agissait d'y relever justement les traits des écritures de soi, c'est par l'affirmative que nous répondons à cette interrogation. La prudence que nous observons est juste d'autant plus qu'il serait maladroit de dire que *La poursuite du bonheur* et *Le sens du combat* sont un mémoire, un journal intime, une autobiographie etc. Notre étude et les chemins – souvent improbables – par lesquels elle est passée ne nous permettent pas de tirer une telle conclusion. Aussi faut-il rappeler les termes mêmes de notre sujet qui est ainsi libellé : « Les écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq. » Une telle proposition a un sens qui n'est pas banal. La préposition « dans » qui lie les deux groupes nominaux « les écritures de soi » et « la poésie de Michel Houellebecq » indique bien qu'il s'agit de voir la manifestation des écritures de soi à l'intérieur de la poésie houellebecquienne. Deux objets spécifiques et différents sont mis face à face et considérés chacun, dans sa totalité. À aucun moment nous avons oublié la frontière souvent fine qui les séparait mais nous avons pu entrevoir qu'il existait de réels transitions voire de véritables parallèles entre les deux genres ou pratiques littéraires. Ce que ces correspondances ont pu établir, c'est que la poésie de Michel Houellebecq entretenait un rapport plus poussé avec le journal personnel. Certes, tout au long de notre ouvrage, nous avons trouvé, dans notre corpus, traces du récit de voyage, du récit de vocation, des carnets voire même de l'autobiographie mais la relation la plus évidente fut celle avec le journal intime. Toutefois, en sortant de l'observation des œuvres de notre corpus, nous avons compris que le poète avait pleine conscience de l'autobiographie et du journal intime qu'il confondait – au sens de mélanger – souvent. La preuve en est faite dans *Mourir* dont l'écrivain n'a pas su dire s'il s'agissait d'un journal personnel ou d'une autobiographie. Là encore, nous sommes parvenu à la conclusion que le texte ressortissait plus au journal personnel qu'à l'autobiographie.

Au demeurant, l'énoncé du sujet, mais aussi la convocation des formes des écritures de soi, en somme, peuvent laisser penser que cette thèse a porté principalement sur les écritures de soi et marginalement sur la poésie. Nous répondrions à une telle réserve si elle nous était opposée, qu'en posant ainsi notre sujet : « Les écritures de soi dans la poésie de Michel Houellebecq », nous avons voulu voir comment la poésie, celle de Michel Houellebecq, recevait les écritures de soi : nous avons donc travaillé sur la poésie. Faisant cette œuvre et pas une autre, nous avons regardé la poésie comme une pratique discursive, langagière, devant même que d'en voir tout l'aspect génétique c'est-à-dire lié au genre, aux canons. De ces deux points de vue, nous avons pu établir que la poésie rencontrait les écritures de soi en tant qu'acte de langage mais aussi en tant que genre littéraire adossé sur le moi. C'est une affirmation à laquelle nous tenons pour plusieurs raisons :

D'abord, dans le même élan de la relation indétachable entre la réalité et la fiction comme a su le montrer Jean-Marie Kouakou, le moi et la création littéraire ne se quittent jamais si bien que celle-ci finit par devenir le réceptacle de celui-là.

Ensuite et conséquemment à ce qui a été dit, les écritures de soi constituent la matrice même de la littérature dans le sens où le moi se présente comme le repère de l'écrivain. Il y a de ce fait une certaine impulsion dont le levier, le point de départ est le moi et le point de chute – quoi qu'il en soit – une écriture de ce moi là. La différence entre cette part assumée des écritures de soi et ce détachement de l'écrivain pour dire, semble-t-il, autre chose que sa vie c'est que dans un cas, le mouvement est centripète et que dans l'autre il est centrifuge. Là, on part du moi ici, on y revient. Cela n'est pas totalement vrai car même dans le cas d'un mouvement centrifuge il y a d'abord départ du moi vers lequel on revient finalement.

On ne doit en aucune façon et cela dans quelque œuvre que ce soit, s'attendre, à la disparition totale du moi au moment où l'œuvre – même la plus imaginaire, même la plus fictionnelle – se forme. La facilité qui consiste à voir l'autobiographie partout ne nous habite pas cependant. Nous disons simplement que toute œuvre littéraire même la plus détachée de la vie de son auteur, même la plus engagée... cache dans ses encoignures des signes importants qui mis bout à bout, racontent bien cette histoire de la personnalité de l'auteur. Les douleurs, les frustrations, les amours, les amitiés, les combats personnels trouvent sur la page, un lieu d'expression parfois même dans une sorte de refoulement.

Ainsi, la littérature n'est pas sauve de ce moi que malgré maints détours elle écrit. Le disant, nous rappelons encore une fois que nous sommes bien conscients de la démarcation entre poésie et écritures de soi. Pour en arriver là aussi, il nous a fallu entreprendre une véritable immersion dans la poésie et dans les écritures de soi. Ces deux catégories littéraires, ont été étudiées. Il nous a fallu parfois également convoquer des œuvres extérieures à notre corpus. En réalité, ce n'est pas exclusivement sur la poésie de Michel Houellebecq que nous avons travaillé ; pour la bien comprendre – cette poésie – nous nous sommes établi sur des œuvres comme *Mourir, Rester vivant, Les particules élémentaires, Houellebecq non autorisé, L'innocente* etc.

Mourir, Rester vivant, Les particules élémentaires sont des œuvres de Michel Houellebecq. La première est une autobiographie-journal publiée sur le site de l'écrivain, la deuxième est un livre de méthode et la troisième un roman comme le sont certains que nous n'avons pas cités ici et qui sont évoqués dans l'ouvrage.

Houellebecq non autorisé, est une biographie écrite sur Michel Houellebecq et *L'innocente*, l'autobiographie de la mère de Michel Houellebecq.

Ceci porte au moins à sept (7) le nombre des œuvres sur lesquels en réalité nous avons travaillé et toutes ces œuvres ne sont pas poétiques.

Ainsi, parti pour étudier la poésie de Michel Houellebecq, cette thèse a été entraînée sur le terrain du roman, de la biographie, de l'autobiographie, du journal intime, de la littérature en général mais aussi de la psychanalyse. Sans penser nous être éloigné de notre objet d'étude, nous présentons ce résultat comme pouvant le verser au bénéfice d'un éclairage de la poésie et de ce que la littérature a évolué pour être aujourd'hui. Mais elle est là ce qu'elle n'a jamais cessé d'être c'est-à-dire un héritage de la poésie, laquelle n'est pas l'apanage des seuls écrivains. Le discours poétique – n'amalgamons pas avec le genre – est une pratique sociale.

Si des clivages peuvent être admis à l'intérieur de la chose littéraire entre les genres, le plus juste c'est de dire que la poésie est au centre de la littérature dont elle parcourt toutes les formes d'expression. Elle est dans le geste de l'écrivain comme un réflexe qui ne le quitte pas. Elle habite le cœur de celui qui veut faire l'histoire de sa vie. Ainsi, cette histoire même va subir les influences d'une sorte de littérisation de soi, qui, dans le cas de Michel Houellebecq, a été admise comme la règle. Ceci rend nécessaire la conduite d'autres réflexions sous la forme d'articles, de mémoires, de thèses voire de colloques qui ne s'appliqueraient pas à regarder le rapport poésie houellebecquienne, écritures de soi mais chercheraient à étudier la relation entre toute la pratique littéraire de Michel Houellebecq et le discours sur soi. Nous y sommes parvenus par défaut et il faut que dans un acte plus conscient d'une telle perspective, Michel Houellebecq soit étudié dans son rapport avec les écritures de soi.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus

A- Œuvres poétiques

La poursuite du bonheur, Paris, *La Différence*, 1992.

Le sens du combat, Paris, *Flammarion*, 1996.

B- Roman

Les particules élémentaires, Paris, *Flammarion*, 1998.

C- Livres de Méthode

Rester Vivant, *La Différence*, 1991.

D- Autobiographie/ Journal

Mourir, <http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/textes.html>

II- Autres œuvres de Michel Houellebecq

A- Poésie

HOUELLEBECQ Michel, WIAME Sarah, *La peau*, Paris, Céphéides, 1995.

HOUELLEBECQ Michel, WIAME Sarah, *La ville*, Paris, Céphéides, 1996.

HOUELLEBECQ Michel, *Renaissance*, Paris, Flammarion, 1999.

Poésies, Paris, J'ai lu, 2000.

Configuration du dernier rivage, Paris, Flammarion, 2013.

B- Roman

Extension du domaine de la lutte, Paris, J'ai lu, 1999.

Lanzarote, Paris, Flammarion, 2000.

Plateforme, Paris, Flammarion, 2001.

La carte et le territoire, Paris, Flammarion, 2010.

C- Essai

Contre le monde, contre la vie, essai sur Lovecraft, Paris, Le Rocher, 1991.

Interventions, Flammarion, 1998.

III- (Auto)biographie

A- Biographie

DEMONPION Denis, *Houellebecq non autorisé, Enquête sur un phénomène*, Paris, Maren Sell Editeurs, 2005.

B- Autobiographies

CECCALDI Lucie, *L'innocente*, Paris, Scali, 2008.

C- Autres ouvrages, Articles et Articles de presse sur Michel Houellebecq

ABECASSIS Jack, *The Eclipse of Desire: L’Affaire Houellebecq*, MLN

Baltimore, septembre 2000, numéro 115.

ARGAND Catherine, « Michel Houellebecq », Paris, *Lire*, septembre 1998.

BOU Stéphane, « Le messie que notre époque attendait : Houellebecq », Paris,

Charlie Hebdo, *Chronique littéraire*, Septembre 2001.

BUSNEL François, « Le fabuleux destin de Michel H. », Paris, *L’express*, 30

août 2001.

CLÉMENT Murielle Lucie, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, l’Harmattan,

2003.

DUCHATELET Christophe, « Michel Houellebecq », Paris, *Art Press*,

novembre 1994.

DUCHATELET Christophe *et alii*, *Michel Houellebecq*, Paris, Imec éditeur,

2013.

GAUDEMAR Antoine de, « Houellebecq : « Tout cela a été très fatigant »,

Paris, *Libération*, 19 novembre, 1998.

GUIOU Dominique, « Michel Houellebecq : « Je suis l’écrivain de la souffrance

ordinaire », Paris, *Le figaro*, 4 Septembre 2001.

GUIOU Dominique, « Michel Houellebecq, les nausées d’un Rebelle », Paris,

Figaro Littéraire, 2 décembre 1994.

LEBRUN Jean-Claude, « Michel Houellebecq critique radical », Paris,

L'Humanité, 1^{er} août 2001.

LEFOL Sébastien, PALOU Anthony, « La tempête Houellebecq », Paris, *Le*

Figaro, 30 août 2001.

MORAN Jacques, « Michel Houellebecq auteur et citoyen », Paris, *L'Humanité*,

10 Septembre 2001.

NOGUEZ Dominique, « Houellebecq », *La quinzaine littéraire*, 15 novembre

1998.

Version vidéo : vimeo.com/20364701.

NOGUEZ Dominique, Houellebecq, en fait, Paris, *Fayard*, 2003.

QUINIOU Yvon, « Pour Houellebecq », *L'Humanité*, 19 décembre 1998.

RÜF Isabelle, « Michel Houellebecq organise l'orgasme », Paris, *Le Temps*, 1^{er}

Septembre 2001.

SAVIGNEAU Josyane, « Houellebecq et l'occident », *Le monde des livres*, 31

août 2001.

SÉNÉCAL Didier, « Michel Houellebecq », *Lire*, Septembre 2001.

STAROSELSKI Valérie, « l'Écrivain Michel Houellebecq est à la recherche

d'une nouvelle ontologie », *L'Humanité*, 5 juillet 1995.

IV- Quelques Écritures de soi

A- Journal intime

AMIEL Henri-Frédéric., *Journal intime (1839-1848)*, publié par L. Bopp et précédé de *Introduction au Journal intime d'H.-F.*, *Amiel* par Léon Bopp, Genève, Cailler, 1948.

BLOY Léon, *Le Mendiant ingrat, Journal 1892-1895*, Paris, Mercure de France, 1956.

GIDE André, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.

GIDE André, *Journal (1889-1939)*, Paris, Gallimard, 1939.

GIDE André, *Journal (1939-1942)*, Paris, Gallimard, 1946.

GIDE André, *Journal (1942-1949)*, Paris, Gallimard, 1956.

GIDE André, *Et nunc manet inte, suivi de journal intime*, Neuchâtel et Paris, Ides & Calendes, 1947.

GIDE André, *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, Paris, Gallimard, 1952.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Journal, (1770-1775)*; cf. M. Morris, *DER Junge Goethe*, t. II., à Leipzig, Insel verlag, 1909 à 1912.

GREEN Julien, *Journal*, Paris, Plon, 1958-1967.

GUERIN Maurice de, *Journal, lettres, poèmes et fragments*, Paris, Bibliothèque Française.

HUGO Victor, *Souvenirs personnels (1848-1851)*, éd. par Henri GUILLEMIN,
Paris, Gallimard, 1951.

HUGO Victor, *Carnets intimes (1870-1871)*, éd. par Henri GUILLEMIN, Paris,
Gallimard, 1953.

HUGO Victor, *Journal (1830-1848)*, éd. Par. Henri GUILLEMIN, Paris,
Gallimard, 1954.

LÉAUTAUD Paul, *Journal littéraire (1893-1856)*, Paris, Mercure de France
1954 à 1964.

LÉAUTAUD Paul, *Journal particulier*, préface de P. Michelot, Monte Carlo,
Ed. du cap. 1956.

MAINE DE BIRAN, *Journal, t.I (1792-1817) ;t. II (1817-1824)*, Plon, 1927 et
1931.

MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne (1580-
1581)*, Paris, Bordas, 1948.

MONTESQUIEU (Baron de), *Cahiers (1716-1751)*, textes recueillis et présentés
par Bernard Grasset, Paris, Grasset, 1941.

PROUDHON (Pierre-Joseph.), *Carnets*, éd. par, Pierre Hauptmann, Paris
Rivière, 1960-1961.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Cahiers t. I, Le cahier vert*, texte choisi,
présenté et annoté par Molho, Gallimard, 1973.

SAND Georges, *Journal Intime (1834-1840)*, Paris, Calmann-Lévy, 1926.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade. 1955.

TOLSTOÏ Léon, *Journal intime de jeunesse (1846-1852)*, 2 vol. Genève, Jean-Henri-Jeheber, 1992.

TOLSTOÏ Léon, *Journal intime (1853-1865)*, t. II (1857-1865), Ed. du triannon, 1926.

TOLSTOÏ Léon, *Journal intime des quinze dernières années de sa vie (1895-1910)*, 2 vol. Genève, Jean-Henri Jeheber, 1917.

VALÉRY Paul, *Les cahiers de Paul Valéry*, Paris, C.N.R.S., 1957.

VIGNY Albert de, *Journal d'un poète (1824-1846)*, Bordas, 1949.

VINCI Léonard de, *Les carnets de Léonard de Vinci*, traduits par Louise Servicen, préface par Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1942.

WAGNER Richard, *Journal et lettres à Mathilde Wesendonck*, t. I (1858-1859) ; t. II(1859-1862), Berlin, Duncker, 1905.

B- Quelques Autobiographies, mémoires, souvenirs...

ARAGON Louis, *Le Roman Inachevé*, Poème, Paris, Gallimard, 1956.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, le Seuil, Écrivains de toujours, n°96, 1975.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoire d'Outre-tombe*, tome I, édition par Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas, Collection Classiques Garnier, 1989.

- CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoire d'Outre-tombe, tome 2*,
édition par Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas, Collection
Classiques Garnier, 1990.
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoire d'Outre-tombe, tome 3*,
édition par Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas, Collection
Classiques Garnier, 1998.
- DESCARTES René, *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et
chercher la vérité dans les sciences*, [...], Paris, Folio
Essais (n°158), 1991, première édition : Leyde, 1637.
- DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires, 2 vol.*, Paris, Robert Laffont, Collection
bouquins, 1962.
- MARMONTEL Jean-François, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction
de ses enfants*, in *Les œuvres posthumes de Marmontel*,
Imprimerie de Xhrouet, 1804-1806.
- MALRAUX André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967.
- MAURIAC François, *Les mémoires intérieurs*, Paris, édition 10/8, 1970.
- PONTIS Louis de, *Mémoires du Sieur de Pontis, officier des Armées du Roy,
contenant plusieurs circonstances des guerres et du
gouvernement, sous les règnes des Roys Henri IV, Louis XIII et
Louis XIV[...] mémoires rédigés à Port-Royal par Pierre Thomas
du Fossé*, première édition : G. Desprez, 1676. 2 vol. [...],
Mercure de France, Collection Le temps retrouvé, 1986.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions et autres textes autobiographiques*,
texte établi et annoté par Bernard Gagnebin et Marcel

Raymond, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,
1959.

IV- Ouvrages théoriques

AMOSSY Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé. 1999.

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Et notes Jules Tricot, Paris, Vrin. 1991.

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1940.

BARTHES Roland, « Le retour du poéticien », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, coll. Points.

BARRÈS Maurice, *Mes cahiers*, Paris, Plon, 1907.

BELLOC Gabriel, DEBON-TOURNADRE Claude, *Les chemins de la poésie française du XX^e siècle*, Paris, Delagrave, 1978.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » 1976.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » 1980.

BERCOFF Brigitte, *La Poésie*, Paris, Hachette, 1999.

BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, Paris, Denys Thierry, 1674.

BOISDEFFRE Pierre de, *Les poètes français d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1973.

BONNEFOY Yves, *L'improbable et autres essais*, Folio, Essais, Paris, Librairie

- Générale Française, 1993.
- BOURGET Paul, *La maladie du journal intime, in Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1922.
- BOURGET Paul, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886.
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod, coll. « les topos », 1998.
- BRUNSCHVICG Léon, *Ecrits philosophiques, tome premier*, Paris, PUF, 1951.
- CAMELIN Colette, GARDES TAMINE Joëlle, *La « Rhétorique profonde » de Saint-John Perse*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- CHAPELANT Maurice, *Anthologie du journal intime*, Paris, Robert, Laffont, 1947.
- CHIANTARETTO Jean-François (Dir.), *Ecriture de soi et psychanalyse*, Paris l'Harmattan, 1996.
- Collectif, *Le point, Hors série*, « Penser l'homme : Sartre, Camus, Foucault... », Avril-mai 2008, n°17.
- Collectif, *Magazine littéraire, Hors-série*, n° 11, Paris, S.A.S, Magazine, Mars-Avril, 2007.
- COUDREUSE Anne et de SIMONET-TENANT (Dir.), *Pour une histoire de l'intimité et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CRESSOT Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 1947.
- DE BANVILLE Théodore, *Petit traité de poésie Française*, Paris, Charpentier, 1894.
- DECLERCQ Gilles, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et*

- littéraires*, Paris, Ed. Universitaires, 1992.
- DELVILLE Bernard, *Nouvelle poésie française*, Paris, Seghers, 1974.
- DESBORDES Françoise, *La Rhétorique antique*, Paris, Hachette, 1996.
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique, approche des théories littéraires*, Paris, NATHAN, 2000.
- DIDIER Béatrice, *Le journal Intime*, Paris, PUF, 1976.
- DIDIER Béatrice, *Stendhal autobiographe*, Paris, PUF, 1983.
- DUMARSAIS, *Traité des Tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.
- DURKHEIM Émile, *Le suicide*, Paris, QUADRIGE/PUF, 2007.
- DUTOUR Jean, *Le complexe de César*, Paris, Robert Laffont, 1946.
- ESQUIROL Étienne, *Des Maladie mentale, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal, Volume 2*, Méline, Cans, 1838.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion. 1977.
- FRANCE, MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, *Des poètes Français contemporains*, Paris, Division de l'écrits et des médiathèques, 2001.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs, traduit de l'allemand par Dr. Samuel Jankélévitch*, Paris, Payot, 1947.
- FREUD Sigmund, *Essai de Psychanalyse, Au-delà du principe du plaisir – psychologie collective et analyse du moi. – Le moi et le soi. – Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Paris Payot, 1948.
- FREUD Sigmund, *Les trois essais sur théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par Blanche Reverchon- Jouve, Paris, Gallimard, 1962.

- FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan Université, « 128 ». 1995.
- FUMAROLI Marc, *L'Age de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.
- FUMAROLI Marc (Dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris PUF, 1999.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus » 1992.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin. 1996.
- GAY Peter, *Freud, une vie*, Paris, Hachette, 1991.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveaux Discours du récit*, Paris, Le Seuil.1983.
- GIDE André, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, Coll. Encyclopédie de la pléiade, 1949.
- GIRARD Alain, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Firmin-Didot, 1963.
- GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1 : La Présentation de soi*, Paris, Minuit. 1973.
- GONCOURT Edmond et Jules, *Journal : mémoires de la vie littéraire, t. III*, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Paris, Le Seuil, Coll « Points », 1982.
- GRAMMONT Maurice, *Traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965.
- GRAMMONT Maurice, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Nouvelle édition, Paris, Delagrave, 1961.

- GUSDORF Georges, *La découverte de soi*, Paris, P.U.F., 1948.
- HENRIOT Émile, *La manie du journal intime et le roman autobiographique*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1924.
- HERSCHBERG Pierrot Anne, 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- HUGO Victor, *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856.
- HUGO Victor, *Correspondance*, [1849-1866]. t. II, Paris, Albin-Michel, 1950.
- HUGO Victor, *Choses vues*, Paris, Impr. Nationale, 1911.
- IBRAHIM-LAMROUS et MULLER Séveryne, *L'intimité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- JAKOBSON Roman, *Essai de Linguistique Générale*, Paris, Edition de Minuit, 1960.
- JAKOBSON Roman, *Question de poétique*, Paris, Edition de Minuit, 1960.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KIBEDI Varga Aron, 1970, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris Didier.
- KOUAKOU Jean-Marie, *La chose littéraire, objet/objets*, Abidjan, EDUCI, 2005.
- KOUAKOU Jean-Marie (dir), *Les représentations dans les fictions littéraires, tome 2, par les pratiques fictionnelles, les séminaires du GRATHEL*, Paris, L'Harmattan, Coll. Afrique liberté, 2010.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du*

- XIXe Siècle : LAUTREAMONT et MALLARME*, Paris, Editions du seuil, col « tel quel ! », 1974.
- KUPERTY-TSUR Nadine, *Ecriture de soi et argumentation*, Presses Universitaires de Caen, 2000.
- LACAN Jacques, *Écrits I, Édition du seuil*, Collection Points, 1966.
- LALOU René, *Histoire de la poésie française*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ? 1970.
- LAMY Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. critique B. Timmermans, Paris, P.U.F. 1998.
- L'ECUYER René, *Le concept de soi*, Paris, P.U.F. 1978.
- LE HIR Yves, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e Siècle à nos jours*, Paris, P.U.F., 1956.
- LEIRIS Michel, *Biffures*, in *La Règle du jeu, Vol. I.*, Paris, Gallimard, 1948.
- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, « poétique » 1975.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, L'Autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1986.
- LEJEUNE Philippe, *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Le Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998.
- LEJEUNE Philippe, « Intime, privé, public », *La faute à Rousseau*, n°31, juin 2009.
- LEJEUNE Philippe, « Cher cahier... », *Témoignages sur le journal Personnel*,

- Gallimard, Coll. « Témoins », 1989.
- LELEU Michel, *Les journaux intimes*, Avant-propos de René. LE SENNE,
Paris, P.U.F., 1952.
- MADALÉNAT Daniel, *La biographie*, Paris, PUF, 1984.
- MADALÉNAT Daniel, *L'intimisme*, Paris, PUF, 1984.
- MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*,
Paris, Dunod, dernière édition, 1993.
- MALLARME Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres*, éditions Yves-Alain Favre,
Paris Classiques Garnier, 1985.
- MALLARME Stéphane, « Richard Wagner, Rêverie d'un poète français » in
Revue wagnérienne 8 août 1885, p.195.
- MARTIN Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, P.U.F., 2^e éd, 1992.
- MARTINON Philippe, *Les strophes*, Paris, Champion, 1911.
- MAURON Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*,
introduction à la psychocritique, Paris, José Corti, 1995.
- MELANÇON Benoit, *L'invention de l'intimité au siècle des lumières*, Nanterre,
Université. Paris X-Nanterre, coll. « Littérales », n^o 17, 1995.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC Henri, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du
langage*, Paris, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989.
- MISCH Georges, *Geschicht der autobiographie*, Bern, Francke, 1949.
- MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie, Ecriture de soi et sincérité*,

- ARMAND-COLIN, 2005.
- MODIANO Patrick, *Un pédigrée*, Paris, Gallimard, 2005.
- MOESCHLER Jacques, AUSCHLIN, 1997, *Introduction à la linguistique Contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- N'DA, Paul, *Méthodologie de la recherche de la problématique à la discussion des résultats, comment réaliser un mémoire, une thèse d'un bout à l'autre*, Abidjan, EDUCI, 2006.
- N'DA Pierre, 2007, *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de Doctorat*, Paris, L'harmattan.
- ONIMUS Jean, *La connaissance poétique*, Paris, Des clé de Brouwer, 1966.
- PARIENTE Jean-Claude, 1985, *L'Analyse du langage à Port-Royal*, Paris, Minuit.
- PARIENTE Jean-Claude, *Le langage et l'individuel*, Paris, Librairie, Armand Colin, Collection Philosophie pour l'âge de la science, 1973.
- PIERSON Marie-Louise, 2005, *L'image de soi*, Paris, Edition d'Organisation
- PRANDI Michèle, *Grammaire philosophique, des tropes*, Paris, Minuit, 1992.
- PREVOST Jean, *Baudelaire, Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Paris, Mercure de France, 1964.
- REVERDY Pierre, *Le livre de mon bord, notes, 1930-1936*, Paris, Mercure de France, 1948.
- RICŒUR Paul, *Grammaire philosophique, des tropes*, Paris, Minuit, « Points » 1992.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points » 1996.

- REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993.
- ROCHETTE Auguste, *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Paris, Vitte, 1911.
- ROLLAND Romain, *Le voyage intérieur*, Paris, Albin Michel, 1959.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- ROUSSET Jean, *Le lecteur intime*, Corti, 1986.
- RUWET Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1995.
- SUHAMY Henri, *Les figures de style*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1981.
- THIBAUDET Albert, *Amile ou la part du rêve*, Paris, Hachette, 1929.
- THIBAUDET Albert, « Lettres et journaux », *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par Antoine COMPAGNON et Christophe PRADEAU, Paris, Gallimard. Coll. « Quarto ». 2007.
- TODOROV Tzvetan, *Sémantique de la poésie*, Paris, Édition du Seuil, 1979.
- TOURNIER Michel, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.
- VALERY Paul, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1948.

IV- Quelques Sites internet

Taquestion.over-blog.com/article-poème-a-forme-fixe-le-sonnet-forme-et-histoire-46140392.

www.commentfaiton.com/fiche/voir/53213/comment-reconnaître-un-sonnet-en-poésie.

www.weblettres.net.

www.persee.fr/web/revues/.../lfr_0023-8368_1994_num_101_1_5843.

http://sergescar.perso.neuf.fr//cours/écriture_moi.htm.

www.houellebecq.info.

V- Dictionnaires spécialisés

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, le livre de Poche, coll. « Les usuels de Poche », 1993.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil. 2002.

Collectif, *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006.

Collectif, *Dictionnaire des Termes Littéraires*, Paris, Honoré Champion, Collection champion classiques, 2005.

Collectif, *Encyclopédie Philosophique Universelle : Les Notions Philosophiques* t.2, Paris, PUF ,1990.

Collectif, *Encyclopédie Autodidactique Quillet. Tome 2*, Paris, Éditions Quillet,

1988.

Collectif, *Larousse Médical*, Paris, Larousse, 2006.

DUBOIS & al. , *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse. 1973.

DUCROT Oswald et SCHAEFFER J.-M, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. 1996.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE 10/18, 1984.

FERRERI Florian, FERRERI Maurice, *Le dictionnaire de l'anxiété*, Paris, CHU S^t Antoine, 2001.

HERSCHBERG Pierrot Anne, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Presses universitaires de Lille. 1988.

Jean LECOINTE, *Dictionnaire des synonymes et des équivalences*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

MAZALEYRAT Jean & MOLINIÉ Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989.

MOESCHLER Jacques et REBOUL Anne, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Le Seuil. 1994.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Le livre de poche, coll. « les usuels de poche », 1992.

MORIER Henri, *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, Paris, Dunod, P.U.F., 3^e éd., 1981.

NEVEU Franck, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin. 2005.

ROUSSELOT Jean, *Dictionnaire de la poésie contemporaine*, Paris, Larousse, 1968.

TABLE DES MATIÈRES

Epigraphes.....	3
Dédicaces.....	5
Remerciements.....	6
Sommaire.....	9
INTRODUCTION.....	10
PREMIERE PARTIE : ESSAI DE DETERMINATION DE GENRE.....	43
Chapitre I : Comme un journal intime.....	44
I – Conditions d’appartenance.....	48
I – 1 – De la non publication.....	49
I – 2 – De la sincérité.....	59
I – 2 – 1 – Distance acte d’écriture/chose vécue.....	60
I – 2 – 2 – De la nature du propos.....	68
I – 2 – 2 – 1 – La gravité.....	69
I – 2 – 2 – 2 – La futilité.....	72
I – 3 – De l’exactitude.....	78
I – 3 – 1 – Les poèmes référentiels.....	79
I – 3 – 1 – 1 – Dans <i>La poursuite du bonheur</i>	79
I – 3 – 1 – 2 – Dans <i>Le sens du combat</i>	80
I – 3 – 2 – Interprétation.....	81
II – Questions de structure : la poésie de Michel Houellebecq, un recueil de pièces en vers.....	86
II – 1- Une structure problématique.....	90
II – 1 – 1 – La rime.....	93

II – 1 – 2 – La métrique.....	104
II – 1 – 2 – 1 – Le vers court, autour de l’octosyllabe.....	107
II – 1 – 2 – 2 – Le vers long, autour de l’alexandrin.....	110
II – 2 – La prose dans la poésie houellebecquienne.....	114
II – 2 – 1 – La dilatation du tissu.....	114
II – 2 – 2 – Un langage prosaïque.....	120
Chapitre II : les je(ux) en question.....	135
I –Le Je parlant, le je parlé.....	140
I – 1 – Le Je parlant.....	143
I – 1 – 1 – Les différentes formes du texte : rapport avec les différentes figures du Je.....	147
I – 1 – 1 – 1 – Les formes du texte (Narration, description, pensée).....	147
I – 1 – 1 – 2 – Les figures du Je	152
I – 1 – 1 – 2 – 1 – Les Je narrant et décrivant.....	152
I – 1 – 1 – 2 – 2 – Le Je pensant.....	172
I – 2 – Le Je parlé.....	183
I – 2 – 1 –Des difficultés à dire le vrai sur le Je.....	185
I – 2 – 2 – Le Je parlé à travers ses caractérisations.....	191
II – Les jeux.....	201
II – 1 – Du général au scientifique.....	201
II – 2 – Du peuplement de l’objet au doute sur la nature de l’objet.....	218
DEUXIEME PARTIE : DE LA VERITE :	
ENTRE BIOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHIE.....	231

Chapitre I : les lignes de vie.....	232
I – Les biographies : la vie de l’auteur.....	2 35
I – 1 – Les rapports avec les autres et la construction de la personnalité.....	237
I – 1 – 1 – Relations familiales.....	238
I – 1 – 2 – Relations extra-familiales.....	254
I – 2 – Ethopée et prosographie.....	260
I – 2 – 1 – La prosographie.....	261
I – 2 – 2 – L’éthopée.....	266
II – Michel Houellebecq face à l’autobiographie.....	275
II – 1 – Une exécution pour l’autobiographie.....	277
II – 2 – L’altéro-autobiographie : vers un genre nouveau?.....	284
Chapitre II : Complexe d’œdipe et métaphores obsédantes.....	291
I – La résolution de l’œdipe, incidences dans la réalisation de l’œuvre littéraire.....	297
I – 1 – Les changements de tuteur et la construction de la personnalité.....	298
I – 2 – Michel Houellebecq, un nom de plume révélateur.....	309
II – De la littérisation de soi : au cœur de l’autoreprésentation.....	312
II – 1 – La poésie de Michel Houellebecq et sa poétique de l’objet intrinsèquement littéraire.....	316

II – 1 – 1 – Application du schéma du réalisme d'intégration à l'œuvre de Michel Houellebecq.....	321
II – 1 – 2 – Interprétation.....	339
II – 2 – La poésie de Michel Houellebecq et sa pratique de l'objet extrinsèquement littéraire.....	341
II – 2 – 1 – Application du schéma du réalisme de dérivation à l'œuvre de Michel Houellebecq.....	342
II – 2 – 2 – Interprétation.....	372
Troisième partie : Michel Houellebecq et les écritures de soi.....	375
Chapitre I : Adhésion et résistance à un genre.....	376
I – Pratique d'un genre.....	383
I – 1 – La synecdoque des cahiers.....	386
I – 2 – <i>La poursuite du bonheur et Le sens du combat</i> , deux chapitres des <i>Écritures de soi</i> de Michel Houellebecq.....	395
II – Résistances à un genre.....	411
II – 1 – Les réquisitoires de Michel Houellebecq.....	416
II – 2 – Les écritures de soi, une matrice littéraire.....	425
Chapitre II : S'écrire pour survivre.....	429
I – Le poids de la souffrance.....	447
I – 1 – Le paradigme de la souffrance.....	448
I – 1 – 1 – La nuit.....	448
I – 1 – 2 – La peur.....	455
I – 1 – 3 – La douleur.....	459

I – 1 – 4 – La mort.....	462
I – 2 – Idées, envies, tentatives de suicide.....	467
II – L’écriture au bout de la mort.....	472
II – 1 – Neurasthénie et suicide.....	479
II – 2 – Neurasthénie et création littéraire.....	487
CONCLUSION.....	498
BIBLIOGRAPHIE.....	520

RESUME

Michel Houellebecq, prix Goncourt 2010, est l'une des plumes majeures de la littérature française de ce début du XXI^e siècle. Son œuvre puise aux sources de sa vie dont elle se sert comme autant de repères pour construire une fiction réaliste en bien des endroits. Il en va ainsi pour de nombreux ouvrages dont *Les particules élémentaires*, récit à caractère autobiographique dans lequel le littérateur rejoue des moments importants de sa vie. Cela vaut également pour la poésie houellebecquienne dont le rapport aux écritures de soi apparaîtra à coup sûr au lecteur attentif. Cette thèse tente donc d'adresser ce parallèle saisissant entre la poésie et les écritures de soi qu'offre l'œuvre de Michel Houellebecq. Assurément, une telle démarche pose à nouveau le débat des contours de la poésie qu'il aura fallu réduire au niveau atomique du fait poétique pour rendre une telle étude possible.

Mots clés : Poésie, fait poétique, écritures de soi, journal intime, autobiographie, anatomobiographie, psychographie

ABSTRACT

Michel Houellebecq, Goncourt Prize 2010, is one of the major feathers of French literature at the beginning of the 21st century. Her work draws on the sources of her life which she uses as so many landmarks to construct a realistic fiction in many places. This is the case for many works, including *Les particules élémentaires*, an autobiographical narrative in which the writer replays important moments in his life. This also applies to the poetry of Houellebecq, whose relation to the writings of the self will certainly appear to the attentive reader. This thesis attempts to address this striking parallel between poetry and the writings of self that the work of Michel Houellebecq offers. Certainly, such an approach raises again the debate of the contours of poetry which it was necessary to reduce to the atomic level of the poetic fact in order to make such a study possible.

Keywords : Poetry, poetic fact, self-writing, diary, autobiography, anatomobiographie, psychographie.